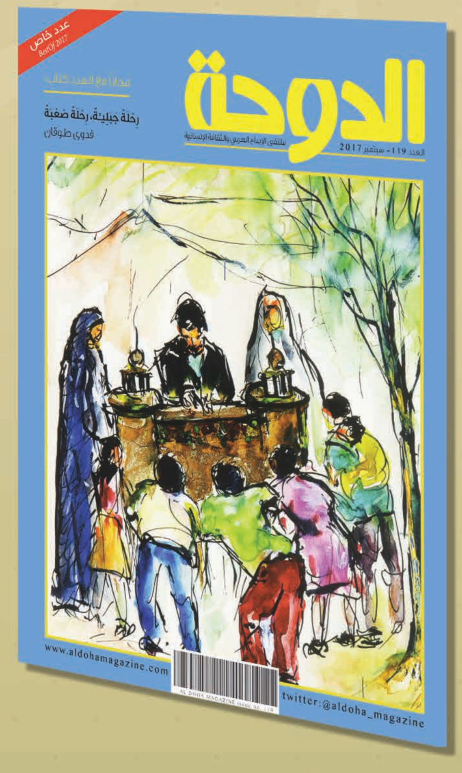
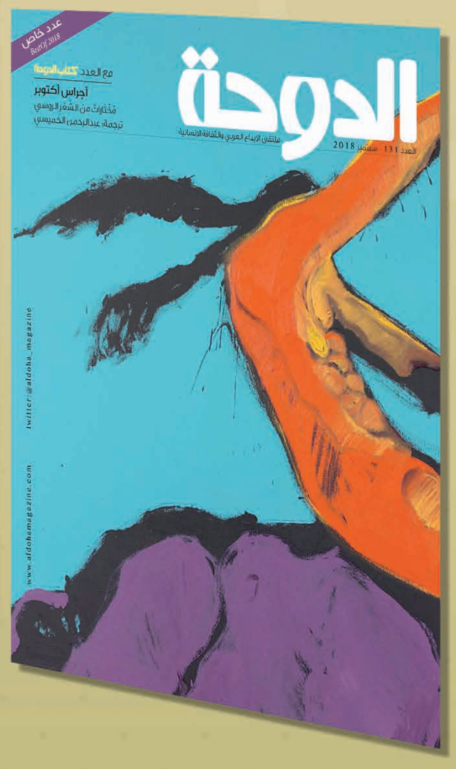

الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 171 - يناير 2022
www.dohamagazine.qa
الأدب في أمازون
تقسيمات فوق الخيال!
الروايةُ القطريّة..
المَخاضُ وغيابُ المرجعيات
حوارات
يورغن هابرماس
باتريك موديانو
أورهان باموق
ألبير كامو..
الكتابات الأولى
171
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 171 - جمادى الأولى 1443 - يناير 2022
Year 15 - No. 171 - Jumada alawal 1443 - Janurary 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









www.dohamagazine.qa

نَحنُ والتنوُّع الثقافيّ

من الثوابت البديهية أننا لسنا مختلفين جوهرياً عن بقية شعوب العَالَم وحضاراته، وكذلك القول بعدم وجود تناقض بين الثقافة الإسلاميّة والتنمية والحكم الرشيد وحقوق الإنسان. ومن هنا كان لنا ذلك الاعتزاز بحضارتنا وثقافتنا في إطار تمسكنا بإنسانيتنا وقيمنا الكونية، في سياق حكم رشيد وسياسة تنموية تعتبر أن: الثقةَ بالهويّة الوطنيّة والتمسك بالقيم الأخلاقيّة والدين الإسلامي الحنيف، ينسجمان مع العقلانيّة في التخطيط الاجتماعي والاقتصادي، والانفتاح على العَالَم، والنظرة الكونيّة الإنسانيّة في قضايا العدالة وحقوق الإنسان.

ومن الثوابت كذلك، صورة الانفتاح على العَالَم التي تشكَّلت عبْر التاريخ لتضع التنوُّع الثقافيّ ضمن رهانات تدبير الخصوصيات الثقافيّة باعتبارها رافداً أساسياً للثراء الإنساني، حيث يندرج في سياق هذا التدبير إدراك أهمية التوازن المطلوب والأمثل لوضع التعدُّد الثقافيّ في قلب التنمية الشاملة. ولدينا في دولة قطر نموذجٌ لهذا الإدراك؛ إذ يشكِّل التحديث مع المُحافظة على التقاليد واحداً من التحدّيات الخمسة في الرؤية الوطنيّة - قطر 2030، وهو ما يترجم الحرص على ترسيخ الهويّة الوطنيّة وجعلها سمة ثقافيّة وذهنية ملموسة وفعَّالة في كافة المجالات والقنوات التي من شأنها أن تشكِّل جسراً مع دول وشعوب العَالَم، بمنطلق ثابت آخر يعتبر أن الحفاظ على الهويّة لا يتأتى إلّا من خلال الاستثمار في المُقدرات الوطنيّة؛ الثقافية والتراثية والرياضية والسياحية والبيئية...

وبمنح قطاع الثقافة في استراتيجية التحديث مع المُحافظة على التقاليد، أهمية كبيرة وأدواراً مؤسساتية جلية ينعكس ذلك سواء على مستوى حفظ العادات والتقاليد الموروثة، أو على مستوى تعزيز قيم التفاعل مع المُجتمعات والثقافات الأخرى. ولا شك أن واسطة العِقْد في معادلة الأصالة والحداثة، تتعلّق بمقوِّمات مؤسساتية بالدرجة الأولى، وفي هذا الصدد فقد كان لاستحداث المتاحف العامة والمُتخصِّصة، تحت إشراف هيئة متاحف قطر، وتوسيع وتطوير البنى التحتية الثقافيّة من معارض ومسارح ومكتبات... مفعول مباشر على المُجتمع، وعلى صون التراث الثقافي، كما كان لذلك تأثيرٌ إيجابيٌّ ومحفِّز على مستوى وتيرة الفعاليات والتفاعل في مجالات الإبداع داخلياً وخارجياً.

بذلك قد أمكن العبور إلى الزمن الحضاري برؤية وطنية أولت اهتماماً خاصاً بمسألة التنوُّع الثقافيّ وآفاقه المُتمثلة في: تكثيف وتعزيز التبادل الثقافيّ مع الشعوب العربية خاصة، والشعوب الأخرى عامة. ورعاية ودعم حوار الحضارات والتعايش بين الأديان والثقافات المُختلفة. إلى جانب دعم التنوُّع الثقافيّ باعتباره السبيل إلى إحلال السلام في العَالَم. وفي هذا الصدد يبرز دور دولة قطر في تعزيز التنوُّع الثقافيّ من خلال استضافتها للعديد من المُؤتمرات والمُنتديات والمهرجانات، والتي تؤكِّد فيها على دور الحوار الثقافيّ، في مكافحة ظاهرة الإساءة إلى الحضارات والثقافات والأديان، وعلى أهمية تقوية أواصر الصداقة ودعم العلاقات الثنائية، وجعل العمل الثقافيّ قاطرةً للتنمية البشرية. وكذلك من خلال مجوعةً من اتفاقيات التعاون الثقافيّ، ومذكرات تفاهم للتعاون في مجال الثقافة وتنمية وتيسير التبادل الثقافيّ والفنيّ والفكريّ.

وإذا كان هذا النموذج التنموي قد جعل المُواطن محوراً للتنمية البشرية، المُتكاملة والمُتوازنة، باعتبارها السبيل إلى إقامة الدولة الحديثة التي تستجيب لمُتطلّبات العصر دون التخلّي عن الانتماء العربيّ الأصيل والعقيدة الإسلامية السمحاء، فإنه إلى جانب هذه المكانة المركزية للمُواطن، التي شملت مواصلة بنائه، وتكوينه قيمياً وثقافيّاً، ليكون قادراً على المُشاركة الفعَّالة في الحياة الثقافيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والسياسيّة للبلاد، فإنها استوعبت كذلك حلقات أوسع؛ باعتبار دولة قطر جزءاً من منطقة الخليج العربيّ، ومن العَالَم العربيّ، والعَالَم الإسلاميّ، وجزءاً من الإنسانيةِ والمُجتمع الدوليّ. وهي حلقات متجذِّرة تعكس قيمة اللقاء التاريخيّ بالآخر، على أرض، كانت وستبقى أرضاً للحوار، وملتقى للثقافات، والانفتاح على الحضارات، وملمحاً جوهرياً من ملامح التشكّل والانتماء.

رئيس التحرير



العدد
171

ثقافية شهرية

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وواحد وسبعون
جمادى الأولى 1443 - يناير 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial



تقارير | قضايا

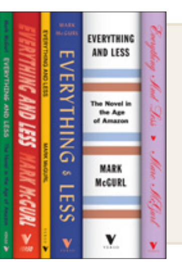
| ملفات |

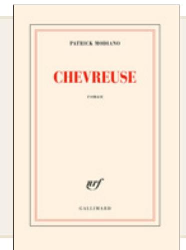


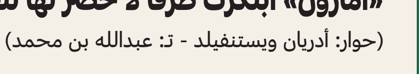




| أدب | فنون | مقالات | علوم |







| حوارات | نصوص | ترجمات

فرنسا والقائد المُلهَم

التخلص من الضّرر النابوليوني

لا يكفي أن نحلل عناصر الأزمة التي تعرفها فرنسا في السنوات الأخيرة استناداً فقط إلى اختلاف فصائل اليسار وصعود أقصى اليمين وتضخُّم تفاوت الطبقات... بل لا مناص من النبش في التاريخ السياسي والفكري الذي يختزنُ عناصر قد تضيء بعض التحوُّلات المُفاجئة.



محمد برادة

لم تعدْ تفصلنا عن الانتخابات الرئاسية بفرنسا سوى بضعة أشهر (أبريل/نيسان 2022)، وهذا ما جعل وطيس الجِدال يحمَى بين المُرشحين، ومناقشات التليفزيون تنقلبُ -غالباً- إلى خصومات لا تخلو من عنف. وعلى الرغم من أن رئيس الجمهورية الحالي لم يُعلن بوضوح عن ترشحه لولايةٍ جديدة، فإنّ الأشخاص الذين أعلنوا عن دخولهم سباق الرئاسة باسم أقصى اليسار وأقصى اليمين والدفاع عن البيئة وأيضاً اليمين التقليدي، كلهم شرعوا في شحذ السكاكين وتحضير البرامج لإقناع المُصوِّتين المُحتَمَلين في هذه الدورة التي ستجري ضمن أزمة متعدِّدة الوجوه. ولعلّ ذلك ما جعل الرئيس الحالي إيمانويل ماكرون يعقد جلسة حوار تليفزيوني استغرقتْ ساعتيْن ليلة الأربعاء 15 ديسمبر/كانون الأول. وإذا كان هذا الحوار يستعرض أساساً منجزات ولاية «ماكرون» خلال خمس سنوات، ويتوقفُ عند بعض الأخطاء، فإن كفاءة الرئيس وقدرته على التحليل والإقناع، حوَّلتْ الحوار إلى تدشين إيجابي لترشيحه الذي اضطر إلى إعلانه في نهاية الحوار.

ما يميِّز هذه الانتخابات الرئاسية المُقبلة، هو بروز مُرشح له خطابٌ يستمدّ عناصره وخلفيته الأيديولوجية من مفكري أقصى اليمين، وفي الآن نفسه يُحاول أن يتخفَّى تحت عباءة قائدٍ ورئيس مُلهَم هو «شارل ديغول» الذي برز أثناء احتلال جيوش «هتلر» النازية لفرنسا، وقاد المُقاومة من لندن، وحرَّر بلاده من الاحتلال، وأعاد الاعتبار لفرنسا ضمن الدول العظمى بعد الحرب العالمية الثانية. ومن ثمَّ، أضحى الشعب الفرنسي يعتبر «ديغول» بمثابة نابوليون الأول (1769 - 1821) الذي أنقذ فرنسا من موجة العنف والتقاتُل عقب ثورة 1789، ونشر مبادئ الثورة في أوروبا، وشيَّد معالم الإمبراطورية التي امتدّت إلى مصر، ووضع القانون المدني، وأصلح التعليم... ولأن «نابوليون» اقترن في المُتخيَّل الاجتماعي والسياسي الفرنسي بصفة المُنقذ والمُحقق للأمجاد، فقد تمّ التغاضي عن أخطائه، وأصبحت ذكراه مقترنة بصفة «رجُل العناية الإلهية l'homme providen-tiel» الذي تتطلعُ إلى ظهوره أفئدةُ الفرنسيين

كلما اشتدّت الأزماتُ واختلّتْ خُطى السياسيين. وهذا ما جعل أحد المُؤرِّخين الفرنسيين يُبدي المُلاحظة التالية بعد الاحتفالات الباذخة التي أقيمتْ السنة المُنصرمة بمُناسبة مرور مئتي سنة على وفاة «نابوليون»: «كأنّ تاريخ فرنسا المُعاصِر يشبه بحثاً طويل الأمدِ، بحثاً نُوستالجياً، عن ذلك المرجع النابوليوني».

لا يكفي أن نحلل عناصر الأزمة التي تعرفها فرنسا في السنوات الأخيرة استناداً فقط إلى اختلاف فصائل اليسار وصعود أقصى اليمين وتضخُّم تفاوت الطبقات... بل لا مناص من النبش في التاريخ السياسي والفكري الذي يختزنُ عناصر قد تضيء بعض التحوُّلات المُفاجئة التي تُربك المُجتمعَ وتُضاعف تناقضاته. ولعلّ في مقدّمة تلك العناصر التي يتمّ التغاضي عنها، أوْ محاولة تناسيها، الماضي والحاضر الاستِعمَاريَان لفرنسا. ذلك أنها على رأس الدول التي استفادتْ من التحوُّلات الاقتصادية والصناعية في القرن التاسع عشر، وبادرتْ إلى حيازة نصيب واسع من المُستعمرات في إفريقيا وآسيا وجزر أرخبيل أميركا الوسطى، مُعتمدة على ما أفتى به بعضُ المُفكرين الفرنسيين العنصريين، وعلى رأسهم «إرنستْ رونان» (1823 - 1892) الذي برّر الاستعمار في كتابه «ما معنى أمّة؟» على هذا النحو: «الاستعمار في معناه العامّ، هو ضرورة سياسية من الدرجة الأولى (...) وغزوُ بلادٍ تنتمي إلى جنسٍ أدنى من لدُن جنسٍ أرقى يرومُ فرضَ حُكمه، أمرٌ لا يبعث على الاستنكار (...) إنها مسألة تندرجُ ضمن نظامِ العناية الإلهية للإنسانية». مثل هذه الفتاوَى الصادرة عن أحفاد زعماء ثورة 1789 هو ما أدخل الخلل إلى المبادئ والقيم التي تبلورتْ على يد فلاسفة عصر الأنوار ومهّدَ لظهور أمثال «إريك زمّور» الذي بات يشغل وسائط الإعلام وشاشات التليفزيون الفرنسي، داعياً إلى طرد العرب والأفارقة الذين يعتنقون الإسلام لأن دينهم لا يتلاءم مع مبادئ الجمهورية الفرنسية ويهدّد أمْنَ واستقرار المُواطنين. وهو يتفوَّهُ بمثل هذه الترّهات وكأنه ينتمي إلى فصيلة رجال «العناية الربانية» الذين أنقذوا فرنسا من الفتَن والأزمات، مُستشهداً بقوْلةٍ للجنرال «ديغول»، ختمَ بها إعلان ترشّحه للانتخابات الرئاسية المُقبلة. إن «زمّور»، أو «الكلاكسون»، كما وصَفتْه الصديقة «دومنيك إدّه» في مقالٍ نشرته بجريدة «لوموند»، يُحدث جلبة وضوضاء ليُوهِم الناسَ البسطاء أنه هو الرئيس القادر على حلّ مُشكلات مُزمنة تتهدَّد استقرار المُجتمع الفرنسي، ولم يستطع مَنْ سبقوه ولا مَنْ يتنافسون معه أن يهتدوا إلى مثل الحلول التي يدافع عنها. والواقع أن ما يقترحه هذا المُرشح، هو إشعالُ نيران الفتنة والحرب بين المُواطنين الفرنسيين. وفي الآن نفسه يكشف عن اضطراب الوعي السياسي لدى فئاتٍ لا يُستهانُ بها من الرأي العام، نتيجة لغياب دور الأحزاب في التأطير ومقاومة العنصرية، والتقاعس عن تصفية الآثار السلبية التي خلفتْها فترة الإمبراطورية الاستعمارية، وأيضاً ما تبقّى منها إلى اليوم.

والواقع أن هناك مفارقة لافِتة في المشهد السياسي الفرنسي تتمثلُ في جُرأة المُؤرِّخين والمُفكرين والصحافيين على طرح مثل هذه القضايا الحيوية التي تتعدَّى المُمارسات السياسية اليومية والحكومية، لتُلامِس مُكوِّنات المُتخيّل الوطني وحمولاته التاريخية ومُرتكزاته الأيديولوجية. إلّا أن معارك الأحزاب والانتخابات تنْجَرّ أكثر إلى القضايا الآنية المُتصلة بالاقتصاد والصحة والتعليم وتأمين التقاعد... وهذا ما التقطه أحدُ المُؤرِّخين الذي أورد عبارات وشعارات واعِدة ردّدها رؤساءُ الجمهورية الخامسة، ليكشف عن طبيعة المُتخيّل الذي تصدر عنه: قال «شارل ديغول»: «لا يمكن لفرنسا أن تكون فرنسا من دون العظمة». وقال «بومبيدو»: «فرنسا العزيزة العجوز! الطبخ اللذيذ وحماقات المراقص؛ وباريس الضحوك، وخياطة الملابس الأنيقة (...) كل ذلك انتهى. فقد شرعتْ فرنسا في ثورة صناعية». وقال الرئيس «جيسكار»: «ليست فرنسا بلد الإصلاحات، إنها بلد التجديدات». وردَّد «ميتيران»: «عندما تعانق فرنسا فكرة عظيمة، معاً تُنجزان طوافاً حول العالم». وقال «شيراك»: «فرنسا بلدٌ عريق، ولكنها أيضا أمّة فتيّة، متحمِّسة، قادرة على إعطاء أفضل ما عندها، إذا ما دُلتْ على الأفق». وقال «ساركوزي»: «لا تكون فرنسا على استعدادٍ للنهوض إلّا عندما يُظنُّ أنها في انحدار». وقال «هولاندْ»: «تتمثلُ مسؤوليتي في أن أعمل لكيْ تشعّ فرنسا وتتألق عبْر العالَم بفضل ثقافتها». وقال «ماكرون»: «قليلة هي الأقطار، مثل فرنسا، حيث يتمُّ الزّعْمُ بأنها تفكِّر في العالَم بأكمله».

فعلاً، عندما نتأمل في هذه الشعارات التي ردَّدها ثمانية رؤساء للجمهورية الخامسة، نلاحظ أنّ مناسبة الانتخابات الرئاسية في فرنسا تكتسي هالة خاصة، وكأنها فرصة نادرة للقاء «رَجُلِ العناية الرّبّانية» ببلادٍ مُتخيّلة سيحمل إليها الحلّ السحري المُقترن دوماً بالعظمة والتفوق. وقد يصل هذا الحرص على تشبُّث المرشحين بالانتساب إلى عقدة «القائد المُلهَم» إلى أنْ يختار المرشحُ «زمّور»، العنصري، زارع الفتنة، الانتسابَ إلى القائديْن الملهميْن «بونابرتْ» و«شارل ديغول» على الرغم من انعدام القرابة السياسية والأيديولوجية. لأجل ذلك، لا مناص من أن تواجه فرنسا الإرث الاستعماري الذي ما يزال يثقل ذاكرتها ويُفجِّرُ تناقضاتِ مواقفها تجاه القضايا المُتصلة بالدفاع عن القيم الكونية المُتحيّزة لحقوق الإنسان. وباتصالٍ مع هذه المسألة، تُطرَح ضرورة التخلص من عُقدة «الرَجل الرباني» القادر على تخليص فرنسا من ورطتها وتجديد «عظمتها»! وفي هذا الصدد، نُشير إلى المحاولة التاريخية التي نشرها «ليونيل جوسبان»، الوزير الأول السابق، تحت عنوان «الضّرر النابوليوني» (2014)، أبرز فيه الأخطاء التي ارتكبها «نابوليون» في حق مبادئ ثورة 1789، وأكّدَ على ضرورة التخفيف من وطأته على المُتخيّل الوطني الفرنسي. وكل هذا يرتبط بضرورة وضع حدّ للسيطرة على ما تبقّى لديْها من مستعمرات، والعمل على إدماج أبناء تلك الشعوب المُقيمين فيها ضِمْنَ المُجتمع الفرنسي المُكوَّن تاريخياً من تعدُّد الأجناس والثقافات. لقد أوضح التاريخ والوقائع الملموسة، أنه لا يمكنُ للدول القوية أن تُرغمَ الشعوب «الضعيفة» على اعتناق اختيارات يفرضها الإرغامُ العسكري.

يورغن هابرماس:

على الفلسفة أن تواصل التخصُّص دون توقف

إنّه أحدُ أكثر الفلاسفة الأحياء الذين تخلقُ كلمتُهم صدى وتَجاوباً، لكنه أيضاً أحد أكثرهم استعصاءً على مستوى قراءة أعماله، في سنِّ الثانية والتسعين تحدَّث «يورغن هابرماس» إلى طاقم تحرير المجلة (مجلة فلسفة الفرنسية) باللّغة الألمانية بكيفية مفهومة على نحو استثنائي، مباشرةً بعد صدور الجزء الأول من كتابته لتاريخ الفلسفة، حيث يعيد رسم مسار حياة كرَّسها للمثال الديموقراطي، حياة تشْهَدُ على مشروع فلسفي لا تضاهيه في دقة تحديده إلّا سَعة طموحِه؛ إنه مشروع إنقاذ الاستخدام العمومي للعقل.

يُلَقّبُ في ألمانيا بـ«هيغل الجمهورية الاتحادية»، وبالفعل فلـ«يورغن هابرماس» من شموخ القامة ما لإرثٍ تاريخي، فهو من بين أكثر الفلاسفة المُعاصِرين الذين يحظون بدرجة كبيرة من الاحترام، إنْ لم نقل أنه أكثرهم حظاً من المُتابعة والقراءة. وُلِدَ «هابرماس» سنة 1929، وقد مثَّل المُفكِّر لعَمليةِ إعادة البناء التي أعْقبت الحرب العالمية الثانية، ولازال يمثِّل وريثاً لتقليد فكري مزدوج؛ تقليد مدرسة فرانكفورت والتقليد الفكري لنظرية اللّغة، احتفظ من التقليد الأول بـ«النظرية النقدية» للمُجتمع الرأسمالي، التي صاغها بمعهد البحث الاجتماعي بمدينة فرانكفورت مع مُرشديه وبإشراف منهم: «ماكس هوركايمر» و«ثيودور أدورنو» و«هربرت ماركيوز»، وباستلهامه لـ«ماركس» سيدخُل في حوار مع فلسفة الأنوار لاسيما مع الفيلسوف «إيمانويل كانط»، أمَّا التأثير الكبير الثاني في فكره فهو الذي مارسه المُفكِّر الأميركي «جون ديوي» والتيار البراغماتي، الذي يَعتبِرُ الديموقراطيّةَ سيرورةً تشاركيَّةً أكثر من كونها حالةً، ويُعَدُّ الفيلسوف «كارل أتو أبل Karl-Otto Apel» أبرز ممثليه الألمان، وقد التقى به «يورغن هابرماس» في بداية الخمسينيات من القرن العشرين، ليبلْورا معاً «أخلاقيات المُناقشة»، التي تتمثل في إرساء الشُّروط الكونيَة لإمكانات قيام مناقشة وتتيح التأسيس العقلاني للمعايير داخل فهم حواري للأخلاق.

عبْر المزج بين هذه الإسهامات المُختلفة -«كانط»، «ماركس وديوي»- منح «يورغن هابرماس» انعطافةً «تواصلية» للنظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت، وهو ما يؤكِّده بقوله: «لقد انطلقت من السَّواد المُطلق للنظرية النقدية في بداياتها والتي تعاملت مع تجربة الفاشية وتجربة الشيوعية، وحتى لو كانت الوضعية، التي هي وضعيتنا بعد 1945، مختلِفةً، فقد مثَّلت نظرة مجرَّدة من الأوهام تمَّ إلقاؤها على القوى المُحرِّكَة لدينامية اجتماعية ذاتية الهدم، لتقودني بالدرجة الأولى إلى الانطلاق في البحث عن مصادر تضامن الفرد مع الأفراد الآخرين؛ تضامُنٌ لازال لم يتم إطماره بَعْدُ بصورة كلية».

يدافع الفيلسوف «يورغن هابرماس» عن المُواطنة الدستورية باعتبارها تِرْياقاً لما تنطوي عليه النزعة الوطنية من مخاطر؛ فهو ينافح عن التَّعلُّق بالمُؤسسات الديموقراطية بديلاً عن التَّعلُّق بالحيِّز الترابي، كما أنه لازال إلى اليوم مُلتزماً من أجل تجاوز الدولة الأمة ومناصراً متحمساً للبناء الأوروبي. وأن يكون الفيلسوف مؤلِّفاً لعمل ضخم حول المُناقشة الناجحة فهو أمرٌ لا يعدمُ صِلَةً مع كونِه شخصاً عانى الإعاقة؛ إذ خضع «يورغن هابرماس» وهو في طفولته لعملية جراحية لتجاوز تشوُّه خِلْقي يُعرَف بالشفة الأرنبية، خرج منها بصعوبات على مستوى النطق، كانت كافية لإقناعه بسُمُوّ الكتابي على الشفهي، فكان أن انتهى به الأمر إلى صياغة أسلوب جزل بقدر ما هو دقيق، إنْ لم يكن أسلوباً جافاً، لكن في بَوْحِه لفريق تحرير «مجلة فلسفة» في ألمانيا، كانت نبرته مشحُونةً بارتياح غير معتاد، وفي الوقت الذي صدر فيه الجزء الأول من آخر عمل كبير له -كتاب ضخم

يحمل عنوان «تاريخ الفلسفة - histoire de la philosophie» (عن دار غاليمار)- اختار «هابرماس» أن يُفضي لنا وهو في سن الثانية والتسعين من العُمر بذكرياته وما يحمله من آمال لفئة الشباب، إلى جانب حافز طموحه الفلسفي الذي لم يصبه العياء.

تمَّ مؤخَّرا نشر الجزء الأول من كتابك الضخم «تاريخ الفلسفة»، حيث نجد فيه على الخصوص سؤال دور الفلسفة، فما هو هذا الدور؟

- إنّ العلوم تتقدَّم وتزداد تخصُّصاً أكثر فأكثر، دون أن تفقد خاصيتها العلمية، بل تجدْها تنحو بالأحرى إلى تقويَّتِها، وهو ما يعني أن على الفلسفة أن تواصل بدورها التخصص دون توقف، باعتبارها تتأمل وتفَكّر في أشكال التقدُّم التي تحققها هذه المعرفة، لكنها ستكُفُّ عن أن تكون فلسفة إنْ هي فقدت «الكُلَّ» من مجال نظرها، وأنا لا أقصد بـ«الكل» هنا «العالم في مجموعه»، بل الخلفية المقدمة بكيفية ضمنية فحسب، أي خلفية عالم العيش، الذي نتساءل في مواجهته عمّا يعنيه التّقدُّم العلمي بالنسبة لنا، وهذه الإحالة إلى أشخاصنا بوصفنا أفراداً معاصِرين وكائنات إنسانية عموماً، تقيم تمييزاً بين الفهم الفلسفي للذات وبين العلوم التي تتجه منهجياً نحو ميادين الموضوعات الخاصة بكل واحد منها، وبكتابي الأخير أردت أيضاً أن أبرز الكيفية التي تشعَّب بها، مع «كانط» وهيوم، خطان فكريَّان صار يبتعد أحدهما عن الآخر مثل قارتين من غير هدى وبلا هدف؛ أحدهما يتصوَّر الفلسفة تخصُّصاً علمياً من بين التخصُّصات العلمية الأخرى التي تزداد تخصصاً -وهو الأمر الذي ليس بالخاطئ في شيء- في عملية إعادة تشكيل عقلانية لـ«تعرّف» محدَّد وحدسي فقط، وتتخصَّصُ في الكيفية التي بها ندرك أو نحس بشيء ما، ونفعل فيه أو نتحدَّث عنه، والكيفية التي بها نمارس العلم أو نقول بها الحق، أما الاتجاه الآخر فيستخدم هذه المعرفة التي أُعيدَ بناؤُها كي يقدم، مع نظرة على المُشكلات الضاغطة للراهن، مساهمةً في الفهم العقلاني للعالم وللذات عيْنِها من قِبل الأجيال المُعاصِرة، وفضلاً عن ذلك يبقى كلا التوجهين المُتعاكسين فيما بينهما عُرضة لخطرين متكاملين، هما خطر النزعة العلموية وخطر السقوط في مجرَّد الهواية.

إنّ نظريتكم حول الفعل التواصلي (1981) تدعو إلى مِثَال المُناقشة العقلانية بين جميع المُواطنات والمُواطنين، فهل لا زالت شروط الحوار الهادئ مُجتمعة؟

- لقد لامستم بسؤالكم هذا موضوعةً عميقة جداً هي المُتمثلة في كون الشبكات الاجتماعية تفكك حتى شروط تنظيم مناقشة سياسية وبأن التواصل العمومي لم يعدْ بتاتاً ذاك الفضاء الذي يقوم فيه التمييز بين «الصحيح» و«الخاطئ»، والواقع أن المُناظرة العمومية من اللازم أن تتمَّ هيكلتها بكيفية تكون فيها الآراء المُتنافسة معبِّرَة عن الأسئلة (والمُشكلات) التي يتمُّ تحديدها وتعيينها من قِبل جميع الأطراف باعتبارها أسئلة ملائمة ومشتركة، لكن ما تقوم به المنصات الرَّقميّة هو تكوين كمٍّ من جزر التواصل تدور حول نفسها وتميل إلى فصل وعزل المُشاركين عن تدفُّقات المعلومات التي تكون موضوعاً للفحص والتحرير، فبحُكم ذلك يكون العالم الرَّقميّ مُقسَّماً



للآراء العمومية الوطنية إلى حَدٍّ لا يتواجَهُ فيه المُواطنون إطلاقاً حول نفس الموضوعات، وفي أقصى الحالات هم لا يعيشون بتاتاً حتى في نفس العالم السياسي.

غالباً ما نؤاخذ اليسار على ارتباكه وحيرته داخل خطابات نخبوية حول سياسة الهوية وعن تَحمُّله لجزء من المسؤولية في نجاح اليمين المُتطرِّف، فهل من أساس لذلك بنظركم؟

- بخصوص العلاقة بالمُهاجرين أو، بصورة أعم، العلاقة بالأشخاص من أصل إثني أو ثقافي أجنبي، تبقى المُبادرات الصادرة عن ممثلي الدراسات المابعد كولونيالية مرحَّباً بها؛ فنقد الأحكام المسبقة والجرائم العنصرية يستند دائماً إلى مبدأ ذي نزعة كونية للاحترام المُتماثل الذي يكون واجباً علينا تجاه كل شخص. ذاك هو السبب الذي من أجله يتعيَّن علينا ألّا نزيد في إضفاء الخاصية الطبيعية على الاختلافات الثقافية، فليس صحيحاً أن الآخر الذي ننتَقِدُه هو، بشكلٍ من الأشكال،

أسيرُ ثقافته أو سجين داخل السياق الخاص بأصله وتنشئته الاجتماعية، ذلك أن الثقافات المُختلفة لا تشكّل عوالم مقطوعٌ بعضها عن البعض بسدُود لا يمكن عبورها، كما أنها لا تتميَّز أبداً بـ«هويات» جامدة وغير متحرِّكة في علاقة بعضها ببعض.

لقد أظهرت أزمة (كوفيد) للعيان وجود توترات هائلة بين الحرّية الفردية والتنظيم والضبط الذي مارسته الدولة باسم الصحة، ما حُكمكُم على فعل الدولة خلال الجَائِحة؟

- إنّ النقاش حول السبيل الأفضل الذي يتعيَّن اتباعُه في مواجهة الجَائِحة قد هيمن عليه إلى حدود تاريخ قريب الخلاف بين المُدافعين عن الإجراءات الوقائية الصارمة وأنصار خط إزالة العوائق والانفتاح التحرُّري، وفي هذا السياق، لدينا نقطة عمياء مهمَّة مع سؤال خاص بفلسفة الحق هي المُتمثلة في معرفة ما إذا كان بإمكان دولة الحق الديموقراطية اتباع سياسات تَتلاءَم عبْرها مع أرقام انتشار العدوى والوفيات التي يمكننا تفاديها من حيث المبدأ. ففي ظل الأزمة اعتمدت الدولة على تعاون غير عادي من قِبل السكان، وهو ما فرض قيوداً صارمة على جميع المُواطنين، بل وفرض عليهم حتى تقديم خدمات شخصية بارزة، بمَنْ فيهم مختلف المجموعات التي لا تتحمل التكاليف على قدم المُساواة، ولم تكن الدولة مرغمة على فرض المزايا التضامنية عبر الطريق القانوني إلّا لأسبابٍ وظيفية، والإحراج الحاصل بين الإكراه أو القسر القانوني والتضامن إنما هو ناجم عن انفجار توتر إبَّان الجَائِحة، وهو التوتر الذي يبقى داخلياً بالنسبة لدستورنا ذاته وملازماً له، بين مبدأين حاملين، ذاك الذي يوجد من جهة بين السلطة الديموقراطية التي تبسُط ولايتها على المُواطنين بغرض متابعة مجمل الأهداف الجماعية، ومن جهةٍ أخرى، الضمان المُؤكَّد من قِبل الدولة للحرّيات الذاتية، والعنصران معاً يتكاملان فيما بينهما كلما كان الأمر متعلِّقاً في وضعية عادية وبإعادة الانتاج الداخلي للمُجتمع، لكنهما يفتقدان التوازن كلما كان الجهد الجماعي الاستثنائي الهادف إلى صدّ خطر طبيعي يهدِّد «من الخارج» حياة المُواطنين مُسْتَلْزِماً أفعالاً تضامنية منهم تتجاوز المُستوى المُتواضع الذي يطبع التوجُّه نحو الخير المُشترك والذي ننتظره منهم في الحالة العادية. أعتقد بأن هذا الالتماس غير المُتَقَايس لتضامن المُواطنين على حساب حرّياتهم الذاتية المضمونة بدورها، إنما يجد تبريره في ما تطرحهُ علينا الوضعية الاستثنائية من تحدّيات، لكن الأكيد هو أنها لا تكون لها مشروعية سوى لفترةٍ محدودة.

لقد ظهر بفضل الأزمة الصحية، نوعٌ جديد من الاحتجاج الشعبي يؤكِّد نفسه على المشهد السياسي، فكيف تصفونه؟

- عندما نعكف على حالة وعي هؤلاء الناس، فإننا نصطدم في واقع الأمر بتناقض غريب، فمن جهةٍ هم يستخدمون نظريات المُؤامرة كي يسقطوا ألوان قلقهم المكبوتة حول القوى الظلامية التي يُفْترَض أنها تستعمل سلطة المُؤسسات القائمة؛ فالعنصر أو المُكوِّن السلطوي لهذه التصوُّرات المُنغلقة للعالَم والمُتأثرة في الأغلب بنزعة معاداة السامية تكشف عن جذور اليمين المُتطرِّف لهذا الإمكان، ومن جهةٍ أخرى نجد أن استنكار النظام الذي تمَّ وضعه قد أتاح للمُشككين في كورونا تقديم أنفسهم بلباس النزعة المُضادة للتسلط Anti-autoritarisme؛ بحيث تعطي مواكبهم الاحتجاجية المظهر التحرُّري للحركات الاحتجاجية للشباب، بهذا الشكل أمكن للمُحتجين أن يتظاهروا ويعملوا على تقديم أنفسهم باعتبارهم المُدافعين الديموقراطيين «الحقيقيين» عن الدستور الذي تمَّ انتهاكه من قِبل حكومة يَتمُّ الزَّعم بأنها متسلطة. والواقع أن الشيء الوحيد الذي يرشح من هذه الوضعية التحرُّرية، هو الدفاع الخالص والمحض عن المصالح الشخصية الذي يتوقع المرءُ أن يجده عادةً عند ممثلي الليبرالية الاقتصادية الجذرية، لكن ما يوجد في هذه الحالة، هو نزعةُ التمركز حول الأنا الخاصة بالضّعفاء والمُهمشين، لا تلك الخاصة بالأقوياء. ولو وَثِقْتُ في انطباعي، لَقُلت بأن إمْكَانَ الاحتجاج هذا لازال سيشغلنا لفترة أطول، وبكيفية مستقلة تماماً عن العامل الذي أطلَقَهُ المُتمثل في الجَائِحة وأفترض أنه يعبِّر عن هذا النوع من عدم الاندماج الاجتماعي ذي الأصل النسقي والذي أجاد الرئيس الأميركي «جو بايدن»، دون أدنى شك، في تشخيص مُسبِّباته بعد الهجوم على الكابيتول الأميركي وهو يحاول لحدود الآن محْوَهُ من خلال محاولته العودة إلى برامج «روزفلت».

ما رأيك في الاستجابة الأوروبية للأزمة الصحية؟

لا شيء يبعث على الاندهاش في ما أبانت عنه الدول الأمم، أثناء جائِحة «كوفيد - 19»، من قدرة على التصرُّف ككيانات بشكلٍ فعلي وحقيقي، على الرغم من نشاط التنسيق الذي قامت به المُنظمات الدولية لاسيما منظمة الصحة العالمية، ومع ذلك لازالت المفوضية الأوروبية مسؤولة، نيابة عن الدول الأعضاء، عن اقتناء اللقاحات النادرة وتوزيعها، فبذلك استطاعت أن تتجنَّب، في نطاق مجالها التراتبي المُتميِّز عالمياً من زاوية اقتصادية، تفاوتات قوية في التزوُّد بالأدوية الحيوية، كانت ستظهر بين الدول الأعضاء المُتفاوتة في قوتها، لكن تزامن الكارثة التي عصفت بإيطاليا في بداية الجَائِحة مع المُشاورات حول الميزانية هو ما دفع على الخصوص كلا من «ماكرون» و«أنجيلا ميركل» إلى فرض مبادرتهما من أجل برنامج مشترك للمُساعدة على الصعيد الأوروبي وإذا كانت خطة الإنعاش لافتة في تميُّزها، فلأنها أتاحت للمفوضية تحمُّل الدُّيون الأوروبية المُشتركة، حتى وإنْ لم يكن ذلك في لحظة أولى إلّا بهدف التّحكُّم في ما نجم عن الوباء من عواقب، لكن منذ تاريخ توقيع اتفاقية «ماستريخت» إلى الآن، يبقى قرار تحمُّل الدَّين بصورةٍ مشتركة هو الخطوة الجدية الأولى نحو توحيدٍ أكثر تقدُّماً.

تخيَّل لو أنَّ شاباً في غمار طرحه لأسئلة على نفسه بخصوص العَالَم، حَصل أن التقى بك، ما هو المُؤَلَّف الفلسفي الذي ستنصَحُه بقراءته أولاً؟

- لن أوصيه بأي واحدة من تلك الطلقات (وعمليات القصف) الاندفاعية التي نُسْلم أنفسَنا لها عندما يكون الأمر متعلّقاً بتقديم صور تشخيصية للحقبة التاريخية، بل سأنصحه، من باب تحفيزه من أجل الاطلاع على الفلسفة، بقراءة صفحتين ونصف وَصَلتَا إلينا من كتابة «هيغل»، تحت عنوانٍ به شيء من الخداع: «أَقْدَمُ برنامج نسقي للمثالية الألمانية»، وحتى لو سارع أحدهم إلى القول بأن طالبة شابة في قسم البكالوريا لا يمكنها فهمُ سياق هذه الأسطر، فإن ما ستشعر به هو تلك القوة

المُتعالية لفكر شعري فلسفي (péotico-philosophique) التي كان يحملها الأصدقاءُ الثلاثة: «هيغل» و«شلينغ» و«هولدرلين» في تلك الحقبة، أي سنوات بعد الثورة الفرنسية، لأن هذه الأسطر هي التي انحدرت منها أعمال فلسفية وأدبية هزَّت العالَم ولا زالت تُحرِّكُهُ إلى يومنا هذا، وإذا تعلَّمت هذه الشرارة الفلسفية، سأنصحُها عندئذ، هي أو صديقها المهْتم، بقراءة «كتابات الشباب» لـ«هيغل»، نعم هي نصوص محيِّرَةٌ، لكنها أيضاً الخُطى تقود على الطريق الصحيح، وفي نهاية المطاف سيكون الاثنان قد اكتشفا معاً مفهوم الحرّية ومفهوم «الحب»، أي سيكونان قد اكتشفا التبادلية التي تطبع العلاقات البينذاتية بوجهٍ عام، وهما مفهومان لن يغيبا عن ذهنهما أبداً، مهما كانت الوجهة التي يأخذهما صوبها فِكرُهما الخاص.

أنت أحد آخر المُفكِّرين الذين عرفوا الفيلسوف «ثيودور لودفيغ فايسنغرند أدورنو» شخصياً، هل تتذكرون هذا اللقاء؟

- عند أول لقاء بيننا في يناير/كانون الثاني 1955 لم يكن «أدورنو» قد صار بعد «أدورنو» كما هو في أعين الجمهور، أتذكره شخصاً بحركات رشيقة، عميقاً في تفهُّمِه لكنه يحمي، في ذات الوقت، نفسَه من الخارج، هذا الشخص الذي رأيته فيما بعد، استقبلني بمكتب «هوركايمر» بتودد ملحٍّ بقدر ما هو مستعص على كلّ اختراق، لقد صارت الذهنية الشفافة، طبيعة ثانية لهُ، فمن لغته وخَطَابَتِه اللاّذعة ينكشف، ربما عنصر أو مكوِّن مصطنع يسبب اندهاش الزائر غير المُستعد. لم يكن بمقدروي في تلك الحقبة التكهُّن بما الذي كانت ستعنيه بالنسبة لي السنوات الأربع ونصف السنة الموالية من العلاقة شبه اليومية مع هذا الذهن العظيم والهش، الأعزل من كل دفاع والفائق الحساسية تجاه المؤسسات؛ بمعنى ما الذي كانت ستعنيه تلك السنوات في تطوُّري الفلسفي وبصورة أعمّ في تطوُّري الذهني. لقد كان «أدورنو» شخصاً لا يمكنه إلّا أن يفكِّر، إذْ كان أقربَ ما يكون إلى العيش تحت وطأة التوتر بشكل يومي، وهو ما كان ينطوي تقريباً على شيء من الألم، وفي الأمسيات التي كانت تجتمع فيها حلقة الوُد المُصغَّرة كان يبذُل لنا فيها ما هو أكثر من واجب الضيافة، ولما كان يشعر صاحب البيت بالأمان، كانت تلك الليالي تطول أكثر، لقد كان «أدورنو» يعيش حياة بورجوازية، فعند منتصف النهار يدخل لتناولِ غدائه في بيته، ثمَّ يعود إلى المعهد عند الساعة الثالثة زوالاً تماماً، من شارع «كيليتنبرغ» القريبة جداً، رفقة زوجته «جريتيل».

عندما تتذكرون هذه الحقبة التاريخية هل تجدون فيها بعضاً من صور التوازي مع حقبتنا نحن؟ أم تُرانا أمام عالَم مختلف تماماً؟

- بكيفية تطبعها المُفارقة سأجيب بنعم عن سؤاليْك معاً؛ فالناس وحاجاتهم وصور قلقهم وآمالهم وتطلعاتهم لا تتغير بشكل سريع جداً، اللهم إلّا إذا كان ذلك بكيفية سطحية جداً على غرار ما تتغير أشكال الموضة. وبالمُقابل نجد أن شروط الحياة والظروف السياسية قد شهدت تحوُّلاً ظاهرياً في أعقاب تسارُع التغيُّر التكنولوجي والاجتماعي. أكيد أن وعي السكان الذين ينتمون إلى نفس الوطن في تلك الحقبة كان غارقاً في الإطار الوطني وكان رجعياً إلى حدٍّ ما، لكنه كان وعياً متّجهاً نحو المُستقل. ومع الدفعة المُواتية التي حملتها الانطلاقة الاقتصادية، وعلى الرغم من صور الاتصال والاستمرارية على صعيد الذهني والشخصي كانت ضاغطة مع حقبة الوطنية الاشتراكية، على الرغم من ذلك كنا نشعر بأن شيئاً ما في طور التحسُّن. أما اليوم فنجد الوعي قد اهتز وارتجَّ من مدة طويلة وسقط في حالة دفاعية، والجَائحة ما هي، بالأحرى، إلّا عَرَضٌ لذلك؛ إنّ عولمة التهريب والإنتاج وَرقْمَنَةَ علاقات العمل والتَّواصُل، والآثار القاسية والمُدمرة للأزمة المناخية تحديداً لا تبعث على الأمل؛ فما أبرزته الإيكولوجيا تحديداً هو أن أشكال المنافذ التحليلية تتغير في ذات الوقت الذي تتغير فيه الظواهر. ومن جانب آخر نجد أن المُشكل القديم هو المُتمثل في معرفة الكيفيّة التي يمكن بها، لضبط وتنظيم تتولّاه الدولة، تدبيرَ المُشكلات التي أفرزتها الرأسمالية، إلى جانب التفاوتات وعدمِ المُساواة الاجتماعية المُتزايدة التي لم تخْتفِ، بل ازدادت حدَّةً وخطورةً في أعقاب العولمة الاقتصادية والأزمة المناخية، ومع أن هذا المُشكل لم يتم التَّحكُّم فيه دائماً وضبطه، فإنّ إدراكه يتمُّ باعتباره مشكلاً تافهاً ومبتذلاً داخل مجتمع صار أكثر غِنى في المُتوسط، ليتم تركه في ذيل الخطة ووضعه على آخر سلم الأولويات، كما أن السياسة قد تخلَّت عن التوجيه وعن الإرادة الخلّاقة والمُبدعة وعن المنظور أو الأفق المُستقبلي، وصارت تتكيَّف بانتهازية مع التَّعقيد المُتزايد الذي صار يَسِمُ الوضعيات المُقلقة، دون أن تمتلك بالبث والمطلق أيَّ إرادة واضحة.

قدَّم «برتراند راسل» نصيحتين للأجيال المُستقبلية؛ إحداهما فكرية والأخرى أخلاقية؛ فأما الإشارة الفكرية فمضمونها وُجُوب التَّركيز على الوقائع وحدها وما تنطوي عليه من حقائق. وأما الإشارة الأخلاقية فتتمثل في أننا نعيش في عالَم يصير أكثر فأكثر تعولماً (globalisé) مما يستوجب تكويناً جماعياً على التعاطف والتسامح، فما النصائح التي تقدِّمها أنت؟

- أوافق «راسل» على كلتا النقطتين، لكنني أَسْند إشارته الأخلاقية بوقائع: الوقائع التاريخية، مثل إلغاء العبودية وتجاوز الهيمنة الاستعمارية وإدانة التعذيب وإلغاء عقوبة الإعدام وضمان التسامح الديني وحرّية الرأي أو المُساواة في الحقوق بين الجنسين، فهذه الوقائع كلُّها تمَّ التّرحيب بها بصورةٍ واضحة باعتبارها صور تقدُّم على طريق مَأْسَسة الحُرّيات، وهو أمرٌ حاصلٌ ليس داخل منظورنا الغربي المحدود. وإلى جانب ذلك لا أحد يشكك في ما حقَّق العلم من تقدُّم، كما أننا راكمنا تقدُّماً أيضاً على صعيد استخدام العقل العملي؛ غير أن ذلك لا يمكِّنُنا من ضمانة مؤكَّدةٍ على أننا سنحُلُّ المُشكلات الراهنة، التي تبدو، بصورة خالصةٍ وبكامل البساطة، عقباتٍ يتعذَّر تذليلُها، لكن يمكنها على أقل تقدير تشجيعنا على المضي في اتجاه «تعلم الأمل» (Docta Espoir)، واستخدام عقلنا العملي من أجل تحسين العالَم، ولو كان ذلك بالأقل، واليوم لا زال بإمكان الفلسفة أن تقدِّم أدواتٍ جيدةً لدعم وإسناد هذا الفكر الذي يُفصِح عن نفسه في أعمال «كانط» أكثر من أي فيلسوفٍ آخر. ■ **ترجمة: يحيى بوافي**

المصدر:

Philosophie Magine,N°155, decembre2021 / janvier2022.

حوار: ليزا فرايدريش. تقديم: سيدريك انجالبرت. الترجمة الأصلية: أوليفييه مانوني

مارك ماكجورل:

«أمازون» ابتكرت طرقاً لا حصر لها لتقسيم الرواية

بفضل حصتها المُذهلة في السوق الأميركية التي بلغت 50 % من الكتب المطبوعة وما يزيد على 75 % من الكتب الإلكترونية، غيَّرت «أمازون» الحياة الأدبية كما نعرفها. لكن متجر «كل شيء» لم يغيِّر فقط كيفية شراء الكتب: وفقاً لـ«ماكجورل»، أستاذ الأدب في «جامعة ستانفورد»، فقد غيَّر نظرتنا للكتب التي نقتنيها أو نقرأها أو نكتبها. في كتابه «كل شيء وأقل»، يكشف «ماكجورل» نموذج توزيع «أمازون» وذوبان الحدود بين الأنواع، مجادلاً بأن خوارزمية «أمازون» قد حوَّلت فعليّاً كل الخيال إلى خيال النوع. بأفكاره الواضحة، يستكشف «ماكجورل» الأنواع العديدة التي شكّلها المنطق الاستهلاكي لـ«أمازون».



مارك ماكجورل ▲

في كتابه الأخير «كل شيء وأقل»، يناقش «مارك ماكجورل» تحوُّلات الخيال في عصر «أمازون»، من ذوبان الحدود بين الأنواع إلى الدور المُتغيِّر للمُؤلِّف.

خلال مقابلتي مع المُؤرِّخ الأدبي «مارك ماكجورل»، ألقيت نظرة خاطفة من النافذة فوقعت عيناي على شاحنة «أمازون» وقعقعة عجلاتها على الإسفلت أسفل العمارة، حيث أسكن. كانت استعارة مناسبة لمحادثتنا حول كتاب «كل شيء وأقل»، التاريخ الأدبي الجديد المُثير لـ«ماكجورل» حول دور «أمازون» في إعادة تنظيم عالم الخيال. كتب «ماكجورل»: «لقد تسلّلت «أمازون» في كل بُعد من أبعاد التجربة الجماعية للأدب في الولايات المُتحدة. فأصبحت المنصة الجديدة للحياة الأدبية المُعاصِرة بشكلٍ متزايد».

يثير كتاب «كل شيء وأقل» أسئلة منطقية حول ماضي الخيال وحاضره ومستقبله. تحدَّثت مع «ماكجورل» عبر (زووم) لمُناقشة عصر «أمازون» وتبعاته: تفكيك حدود النوع، الدور المُتغيِّر للمُؤلِّف، ودواعي التفاؤل رغم كل ذلك.

من أين جاءت فكرة هذا الكتاب؟

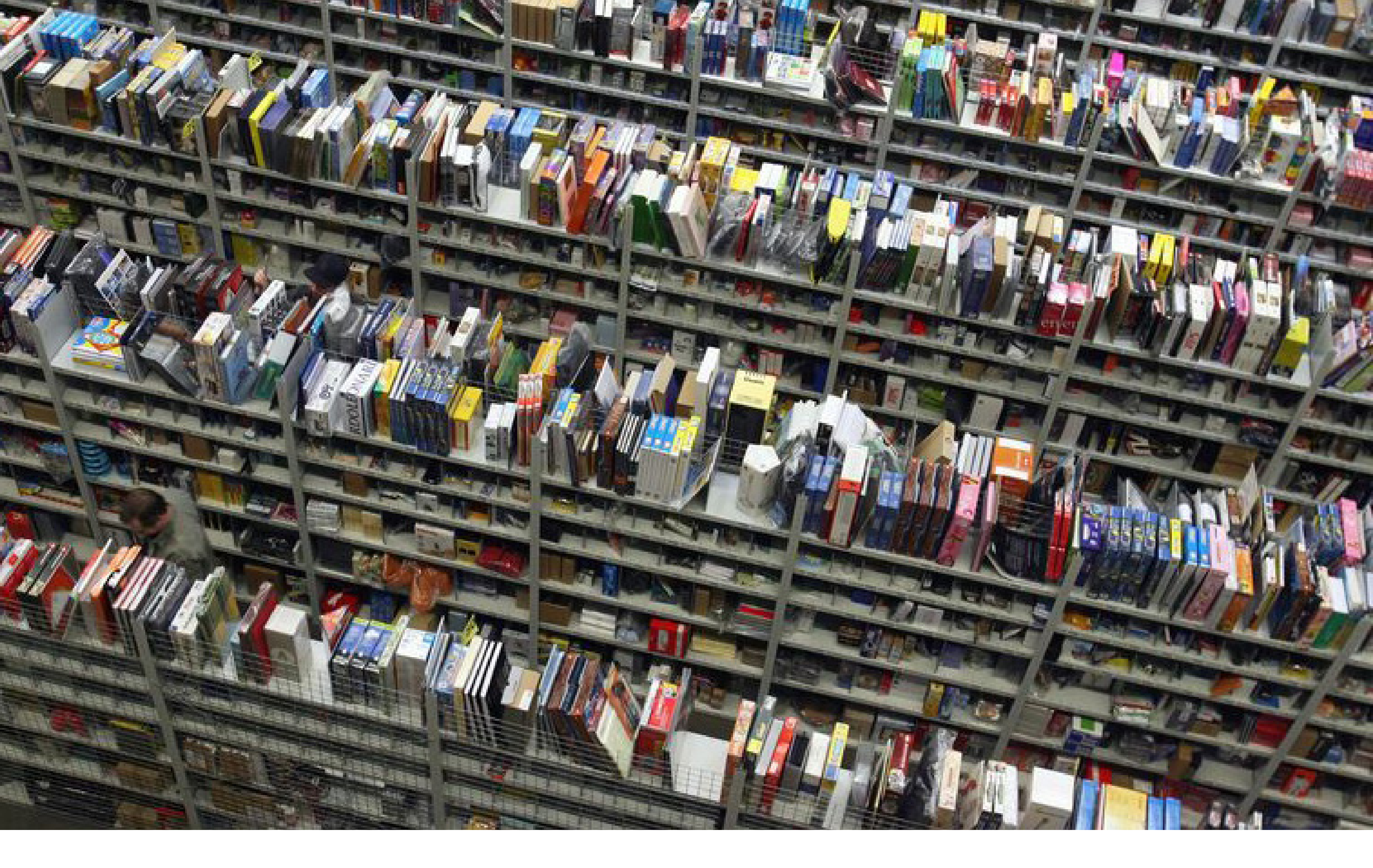


- في يوم من الأيام، أدركت أنني أصبحت عميلاً راسخاً في «أمازون». ثمَّ، كمُؤرِّخ أدبي، فكَّرت في بعض الحقائق الأساسية عن الشركة. بدأت «أمازون» كمحل لبيع الكتب، وهو أمر رائع بحدِّ ذاته. قبل 25 عاماً، لم تكن «أمازون» موجودة؛ الآن، هي بحكم الواقع قوة مهيمنة في صناعة نشر الكتب. يبدو أن هذا يستدعي بعض التحليل لما يعنيه صعود هذه الشركة. ليس بالمعنى البسيط، مثل أن تقول: ««أمازون» الآن تملي علينا تصوُّرها لشكل الأدب المُفترض». ليس الأمر بهذه البساطة أبداً، لكن «أمازون» تنير عالم القراءة. يتعايش الأدب الآن مع الكثير من الأشياء الأخرى في العالم التي لم تكن موجودة في الماضي؛ أما «أمازون» فهو المصباح الساطع الذي ينير هذه الحقيقة.

كيف تصف خصائص الرواية في عصر «أمازون»؟ ما هو نمط رواية «أمازون»؟

- هناك تنوُّع هائل في الخيال، لذا فإنّ المُهمَّة ليست تبسيط هذا التنوُّع. إنه سيركٌ بالخارج. من منظور «أمازون»، كل الخيال هو خيال النوع. في أوائل القرن العشرين، كان الأدب مقسَّماً بشكلٍ منهجي بين ما يسمَّى بخيال النوع -الخيال الترفيهي، وخيال الهروب، والخيال العلمي، والرومانسية، والغرب، وأفلام الإثارة، وما إلى ذلك- والخيال الأدبي. ما تقوم به «أمازون» هو إلقاء نظرة على المجال الأدبي والقول، «كل هذا يشكِّل نوعاً الآن». النوع هو القاعدة المُهيمنة للأدب في عصرنا.

عندما تقول إن «أمازون» تضع كل الخيال في سلّة خيال النوع، فهل تقصد أن رؤية «أمازون»



بهذه الطريقة تقوم على الخوارزميات؟

- نعم فعلاً. أحد الأشياء المُدهشة في «أمازون» هو عدد فئات الأنواع الموجودة في المنصة. إنها بالآلاف حرفياً. هناك قوائم أكثر الكتب مبيعاً من النوع التقليدي، ولكن عندما تنظر إلى أسفل كل قائمة كتب على «أمازون»، سترى أنها مرتّبة في عدد معين ضمن فئات متنوّعة بشكلٍ كبير، من روايات النساء المُطلقات إلى الخيال السويدي. ابتكرت «أمازون» طرقاً لا حصر لها لتقسيم الرواية لإنتاج شكل جنيس. وهذا بالطبع مستمر مع التسويق. ظاهرة السوق الأوسع التي نتحدَّث عنها هي تمايز المُنتجات وتجزئة السوق. تدرك جميع الأسواق الكبيرة أن بعض المنتجات سوف تروق لجماهير معيَّنة. في الأدب، النوع يقوم على تسويق هذا العالم من الفوارق.

في بداية الكتاب، كتبت عن قصة بعنوان «صُوف» كتبها «هيو هاوي»، والتي بدأت في 58 صفحة قبل أن تصل إلى 1500 صفحة، بناءً على طلب القارئ. يمكنك استخدامها كمثال عن دور القُرَّاء المُتحمسين في تشكيل حياة عمل الخيال بشكلٍ مستمر. في هذا السياق، تذكّرت «شارل ديكنز» الذي ينشر روايات متسلسلة. عندما تدفع «أمازون» لمُؤلِّف ذاتي النشر على منصتها مقابل عدد الصفحات المقروءة، كيف يختلف ذلك كثيراً عن تقليد الدفع للمُؤلِّفين مقابل عدد الكلمات؟

- إنه استمرار لنفس التقليد. يمكن القول إن الفجوة الغريبة كانت في أوائل القرن العشرين حتى منتصف القرن العشرين، بالتزامن مع ظهور الحداثة الأدبية والافتراض السائد بأن الأدب يجب أن ينأى بنفسه عن السوق. ولكن على المدى الطويل من تاريخ النشر، كانت الكتابة للسوق هي القاعدة منذ القرن الثامن عشر. قصة «أمازون» في بعض النواحي مرتبطة بذلك، رغم اختلاف الآليات إلى حدٍّ ما. نحن لا نتحدَّث عن النشر المُتسلسل، حيث تنتظر شهراً للحصول على الدفعة التالية، ولكن هذا يعيدنا إلى ذلك الإحساس بالإنتاج التسلسلي. في بعض الجوانب، إنها حقّاً العودة الصاخبة لزمن «ديكنز» في التاريخ الأدبي. إذا كنت تريد أن تصنِّفه كاتباً وناشراً ذاتياً، فإن كتابة عمل واحد لن تفي بالغرض. حتى لو كان كتاباً عظيماً. الرهان يكمن في كسب بعض الجمهور من خلال كتاب جيّد حقّاً، ثمَّ الاستمرار في خدمة ذلك الجمهور. هذا ما حدث مع «هيو هاوي». لقد كتب قصة قصيرة رائعة، نجحت حقّاً. ثمَّ، لخدمة هذا الجمهور، كان عليه أن يستمر في كتابة المزيد من الأجزاء. حتى ألّف هذه الملحمة الضخمة، والتي يتم عرضها الآن على الشاشة. بالتأكيد لقد عادت روح «ديكنز»، برعاية «أمازون».

يبدو أن ذلك يلخّص دورة الحياة الكاملة للكتابة هذه الأيام. من النشر الذاتي، إلى النجاح الجامح، إلى العرض على الشاشة.

- يجب أن نفكِّر في التليفزيون. يمكن تحويل عدد قليل جداً من الروايات إلى سلاسل تليفزيونية، لكنها مع ذلك تكتسب شهرة حقيقية. يمكن أن تكون قناة (HBO) وجهة نهائية محتملة لعملك، والتي ستفجِّر شعبيته. نحن نعيش في عالم تسوده ثقافة الصورة، سواء كان ذلك عبر البث التليفزيوني أو الإنترنت. يجب أن يرتبط الأدب بذلك فقط كلما كان ذلك ممكناً. صحيح، أعتقد أن الكُتَّاب سعداء إلى حدٍّ

كبير بهذا الأمر. بصفتك روائياً، يمكنك أن تطمح كثيراً إلى رؤية أو مشاركة عرض جيّد لقصتك.

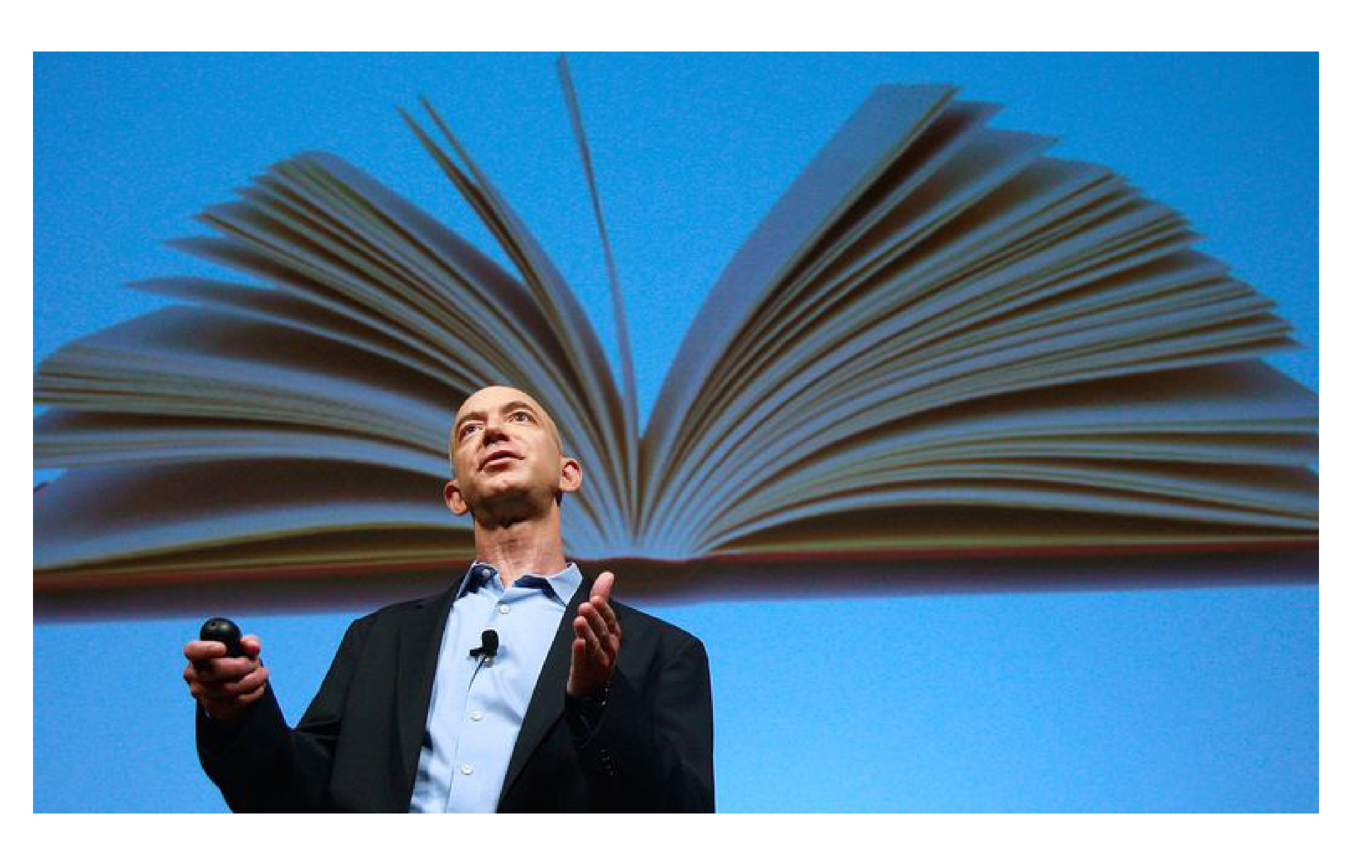
بالحديث عن كونك مؤلِّفاً اليوم، فإنك تستخدم مصطلحاً جديداً: «مؤلِّف - رائد أعمال». ثمَّ تكتب: «في عصر «أمازون»، للكاتب مهمَّتان، كتابة الروايات وتسويقها». هل يمكنك أن تشرح الطرق التي توسّع بها دور الكاتب، وكيف استوعب المُهمَّة التي كان يقوم به الآخرون تقليدياً؟

- في العقود السابقة، كان من المُفترض أن يكتفي الكاتب بالكتابة، وتتكفل دار النشر بالباقي. يمكنك أن تظلّ بعيداً عن كل الأعمال الإضافية، إلّا عندما يُطلب منك القيام بالقراءات. لا يتمتّع الكُتَّاب الذين ينشرون ذاتياً بهذه الرفاهية على الإطلاق. الأشخاص الذين يكسبون رزقهم من النشر الذاتي يعرفون الكثير من الأشياء عن تسويق الكتب أكثر من الكُتَّاب المُتميِّزين. بصرف النظر عن تأليف الكتاب، هناك الكثير من الأعمال الإضافية التي يتعيَّن عليهم القيام بها. يجب أن يعرفوا استراتيجيات التسعير، وتحضير قائمة البريد الإلكتروني، وتصميم الغلاف. كل هذه الأعمال مرهقة للغاية، ولهذا السبب يعمل النشر الذاتي مثل نظام المزرعة. الكاتب يستقطب جمهوراً، فيلاحظ محرِّر في دار نشر كبرى ذلك، وبعد ذلك سيقنع الكاتب بالعمل معهم. ما يستفيد منه هذا الكاتب هو التخلّص من أعباء كل الأعمال الإضافية. هذه هي الحُجة التي يتمُّ تقديمها لهؤلاء الأشخاص: «إنك تقضي كل هذه الساعات في تطوير قائمة بريدك الإلكتروني. هل تريد حقّاً القيام بذلك، بدلاً من التفرُّغ للكتابة؟» إن مستوى المعرفة الذي يجب أن يدركه الكاتب الذي ينشر ذاتياً يتجاوز الكاتب التقليدي بكثير.

بالنسبة للكُتَّاب الذين ينشرون بأنفسهم، أزالت «أمازون» الحواجز التقليدية أمام النشر. إذا كنت ناشراً ذاتياً، فأنت لست بحاجة إلى وكيل أو ناشر. ماذا يعني ذلك للعالم الأدبي؟ هل نتحرَّر بذلك من حرَّاس البوابة، أم أن المرور عبْر مرشّح الوكلاء والناشرين مهمٌّ؟

- في مرحلةٍ ما من الكتابة، في منتصف هذا الكتاب، أدركت أنني لن أحلَّ هذا اللّغز. أنا شعبوي بما فيه الكفاية، وديموقراطي بما فيه الكفاية، بحيث لا يسعني إلّا أن أشجّع على تجربة هذه المحاولة. من ناحيةٍ أخرى، لا أحد ينكر أن مراقبة الجودة مشكلة حقيقية. هناك الكثير من الهراء في الأعمال. هل تعيق الأشياء السيئة تقدُّمك نحو الأشياء الجيدة؟ هل تثق بخوارزميات التوصيات والمُراجعات لتوجيهك إلى أشياء جيدة بالفعل؟ توقفت في النهاية عن التفكير في حلِّ هذه المُعضلة. الجودة مهمَّة، ولا يجب أن نكترث لحقيقة أن الكثير من الكتب السيئة تجد طريقها للنشر، رغم تشجيعي لكل مَنْ يحاول الكتابة. الطريقة التي نفكِّر بها في النشر الذاتي الآن تشبه نهاية العالم للزومبي، حيث تأتينا العديد من الكتب في مجموعات زومبي، بما في ذلك العديد من روايات الزومبي! لا يمكنني القضاء على كل الزومبي. أعتقد أنها على قدرٍ كبير من الطاقة الإبداعية، على الرغم من أن الوقت الذي نوليه للأعمال المُتواضعة يكون محدوداً بالتأكيد، أو هكذا يجب أن يكون.

هذا السيل العرم من الكتب هل هو علامة على المزيد من الكتب السيئة في العالم، أم هو ببساطة مؤشّر على الكمِّ الهائل من الكتب في المجموع، لذلك هناك المزيد من الكتب الجيدة والسيئة؟



- هناك المزيد من الأعمال السيئة والجيدة في العالم. وهناك المزيد من الكتب في العالم، وبعض الكتب الجيدة تأتي من موهبة مغمورة أتيحت لها الآن وسيلة أخرى لإثبات جدارتها. من المُؤكَّد أن تقليص البوابات يشجِّع الكثير من الأشخاص الذين لا يقدِّرون حجم موهبتهم، ولكن ما إذا كان ينبغي علينا القلق بشأن ذلك وإلى أي درجة فهذا سؤال معقَّد. لكن ما الغاية في ذلك؟ دع هؤلاء الناس يحصلون على فرصة. ما زلت أقرأ ما أرغب في قراءته. لديّ فضول لمعرفة ما تعنيه كل هذه الوفرة الأدبية.

يتوق العديد من الكُتَّاب إلى انهيار الحواجز بين الخيال الأدبي وخيال النوع لبعض الوقت. هل لـ«أمازون» فضل في «تراجع مراقبة الحدود»؟

- منح الائتمان ليس بالأمر الهيّن. تركِّز «أمازون» على ضرورات التسويق، وهو ما يعني فعلياً أن الحدود بين خيال النوع والخيال الأدبي أصبحت أكثر مسامية. مثال، «كولسون وايتهيد»، أحد أشهر الكُتَّاب في عصرنا، الذي كتب رواية بوليسية، ورواية زومبي، وأخيراً، رواية سرقة. لن يخطئ أحد في كونه كاتباً لخيال النوع المحض. ومع ذلك، من الواضح أن تقارباً ما قد حدث مع أشكال النوع في عمله. أو «سالي روني»: إنها لا تنكر أن أعمالها هي روايات رومانسية من نوع معيَّن. وتحمل دائماً حكايات رومانسية في جوهرها، لذلك فهي تمتص بعضاً من تلك الطاقة لكن دون أن يتمَّ الخلط بينها وبين رواية «خمسين ظل من غراي». لا أعرف ما إذا كنت سأنسب الفضل لـ«أمازون» في تراجع تلك الحدود. من المُؤكَّد أننا أمام ظاهرة أدبية في عصرنا بعد أن تحوَّلت «أمازون» إلى منارة الأدب الخاضع لاختبار قوة السّوق.

تقول بأن الخيال الأدبي هو نوعٌ خاص - أن كل الخيال هو خيال النوع في عصر الأمازون. ما هو الجنيس أو الصيغي بخصوص الخيال الأدبي؟ ما هي ثوابته؟

- من ناحيةٍ، ما نسميه الخيال الأدبي سيكون عموماً عملاً من أعمال الخيال الواقعي. هذا ليس هو الحال دائماً. هناك استثناءات للأعمال السحرية الواقعية، والتي لها صفة أدبية معيَّنة. خذ «جوناثان فرانزين» كمثال مهيمن على ما نسميه الخيال الأدبي اليوم. مهارته الكبيرة ككاتب تكمن في مراقبة أسلوب تصرُّف الناس في الظروف العادية. أعتقد أنها لا تزال ملاحظة رئيسية في ما يُعرف بالخيال الأدبي، رغم بعض الاستثناءات لهذه القاعدة. ختاماً، أعتقد أن الخيال الأدبي أقلّ تحديداً من النوع الأدبي. خيال النوع مؤثث جزئياً. رواية الجريمة سوف تنطوي على جريمة قتل. الرواية الرومانسية ستكون حول زوجين. هذه الأشياء غير قابلة للتفاوض، أو لن تكون ضمن هذا النوع. عندما تسمي شيئاً ما خيالاً أدبياً، فأنت تقول عنه أقلّ مما تقوله عندما تسمي شيئاً ما رواية جريمة. المُفارقة أن الموضوع غير محدَّد نسبياً. الخيال الأدبي هو النوع الذي يحاول ألّا يكون عاماً، حتى لو كان لا يسعه إلّا أن يكون كذلك، في جميع الأحوال. كل ما في الأمر أن الأساليب ليست واضحة مثل، على سبيل المثال، الإثارة الجيوسياسية. ولكن من وجهة نظر «أمازون»، الفكرة هي، «هل تريد شراء رواية بقدر معيَّن من المكانة، تتضمَّن أشخاصاً عاديين يقومون بأشياء عادية؟ سيكون هذا خيالاً أدبياً، وهذا يخدم سوقاً معيَّناً، تماماً كما تروق الأنواع الأخرى لأسواقٍ أخرى».

يمكنك أيضاً طرح بعض النقاط المُثيرة للاهتمام حول الإمكانات العلاجية للكتب في عصر «أمازون». ما الدور الذي لعبته «أمازون» في إيصالنا إلى هذا المكان، حيث غالباً ما يُنظر إلى الكتب كمجالٍ للهرب أو الرعاية الذاتية أو تحسين الذات؟

- كمُؤرِّخ أدبي، لا يسعني إلّا أن ألاحظ مدى اختلاف الخطاب المُحيط بالقراءة اليوم عما كان عليه في القرنين التاسع عشر والثامن عشر، حيث كانت قراءة الروايات محفوفة بالمخاطر. «يا إلهي، هؤلاء الفتيات يقرأن الروايات! إنهن فاجرات!» هذا الشعور، على حدِّ علمي، بالكاد موجود في عالمنا. اليوم، للقراءة فضيلة ضمنية، لأنها تتطلب مجهوداً أكبر بكثير من مشاهدة الترفيه عبر الفيديو. القول بأن الأدب من منظور «أمازون» هو مادة علاجية يعني فقط القول بأنه سلعة من سلع «أمازون» اللانهائية في متجر «أمازون» والتي قد تجعلك تشعر بتحسُّن. وقد تحسِّن علاقتك بالعالم. الخيال تقنية معزّزة تضفي على عالمنا معنى أكبر.

الجزء الأكبر من كتابك يدور حول التغييرات التي شهدتها الرواية من خلال ديناميكيات منصة «أمازون». لكني أريد أن أستكشف كيف تأثّرت الرواية بأسلوب «أمازون» في تجارة الأعمال. لقد حاربت «أمازون» الناشرين وبائعي الكتب، وقللت من أرباحهم، بل ودفعت بعضهم إلى الإفلاس. هذا العام فقط، رفع الناشرون الخمسة الكبار دعوى قضائية بدعوى أن «أمازون» تعمل على تحديد أسعار الكتب الإلكترونية. كيف غيَّرت ممارسات «أمازون» التجارية الرواية والنظام الأدبي؟

- من الجدير بالذكر أن توحيد صناعة النشر، بعيداً عن «أمازون»، تعتبر سمة مهمَّة في التاريخ الأدبي الحديث. أشار العديد من الأشخاص إلى أن إضفاء الطابع المُؤسسي على النشر السائد قد أدخل مجموعة من القيم على قطاع النشر لم تكن موجودة في العقود السابقة. إن التركيز على أفضل الكتب مبيعاً وتراجع القائمة المُتوسطة إلى لا شيء تقريباً، هذا ليس من عمل «أمازون». إنها الرأسمالية المُطبقة على النشر، بغض النظر عن «أمازون». دخلت «أمازون» إلى المشهد كقوة أخرى مؤثرة للغاية ولها قوتها الخاصة. وقد دخلت في صراع مع تكتلات النشر للخمسة الكبار.

الآن، كان هناك وقت لتاريخ معقَّد لهذه العلاقة. تعود الخلافات المُتعلِّقة بتسعير الكتب الإلكترونية إلى الماضي، كل ذلك لأن «جيف بيزوس» اشترط، دون سببٍ واضح، أن تكون تكلفة الكتب الإلكترونية في الغالب 9.99 دولار. وقال الناشرون، «لا يمكننا تحصيل أي فائدة من بيع هذا الكتاب إذا كانت تكلفته 9.99 دولار. أنت تسرق الأعمال من الكتب الورقية». نجمت عن ذلك نزاعات قانونية ضخمة، مما أدى إلى تنازل «أمازون». يُسمح الآن للناشرين بفرض رسوم على ما يريدون من الكتب الإلكترونية. ومع ذلك، هذه ليست نهاية القصة، بسبب قدرة «أمازون» على القيام بكل شيء. «أمازون» تتحمل خسارة المال عندما تريد. من بعض النواحي، قصة



«أمازون» بأكملها تتلخص في قصة شركة قادرة على خسارة المال لمدة عشرين عاماً حتى ينهار منافسوها. لتستيقظ بعد بضع سنوات وقد أحكمت قبضتها على السوق، ويمكنها الآن التحكّم في السوق وجني الأرباح.

يشعر الكثير من الناس باليأس حيال «أمازون» والمخاطر التي تشكّلها. بالنسبة للمُستهلك، قد يشعر أنه أمام مشهد لداوود في مواجهة جالوت. وبالنسبة للذين يشترون الكتب من «أمازون»، هناك تنافر بين فائض الروايات المُتوافرة لهم وتقلص زمن القراءة المُتاح: «إنّ القارئ الإلكتروني المُتخم لـ(كندل) أو (آي باد) يُعَدُّ في نفس الوقت تكثيفاً قوياً للتجربة الأدبية المُحتمَلة، وقبراً صغيراً يتنبأ بدنوّ أجلنا». ما أملنا نحن كقرَّاء عصر «أمازون»؟ ثُمَّ أن تكون حيّاً كقارئ، لماذا يُعَدُّ ذلك وقتاً فريداً أو ممتعاً؟

- هناك الكثير من الأسباب للقلق على أسس تقليدية حول مصير الأدب في عالمنا. مساحته التقليدية تتقلص باستمرار. تتضاءل السلطة التي كان يتمتع بها الأدب في المشهد الثقافي الأوسع.. من ناحية أخرى، حجم الرغبة في القراءة وإنتاج الأدب مذهل للغاية. إن المُقابل لهذا الشعور بالكآبة والعذاب هو مدى قوة الرغبة في القصة، مدى وجود هذه الرغبة في حياة مئات الملايين من الناس. نحن نعلم أن هناك الكثير من الأشخاص الذين لم يقرؤوا كتاباً أبداً، لكن هناك الكثير من محبي القراءة. هناك مئات الملايين من الأشخاص الذين يعتبرون القراءة جزءاً أساسياً لتجربة حياة مُرضية. إنها مكمِّل ضروري للغاية لوجودهم اليومي. ذلك المكان الذي يصنعه عقلك عندما يحوِّل الكلمات إلى قصة. هذا عظيم أيضاً. أعتقد أن الاستمتاع بالوفرة المعروضة أمامك كقارئ هو أكثر الأشياء أملاً التي تستحق الذكر.

إنّ سلطة الأدب في العالم الأوسع تتضاءل بلا شك. هذا مهمٌّ لشخصٍ مثلي، أستاذ اللّغة الإنجليزية - يتعلّق الأمر بالتسجيل وعدد تخصُّصات اللّغة الإنجليزية وكل هذه الأشياء. كل هذه القضايا تتعلَّق بمسألة ذات معنى أعمق حول سلطة الأدب في عالمنا. لكن إذا لجأت إلى الأدب باعتباره وسيلة الملايين من الناس للحصول على المال، ولجعل حياتهم أفضل قليلاً، فهذا لا يزال عظيماً جداً، وحيوياً للغاية.

دمقرطة الأدب يمكن أن تثلج صدورنا أيضاً. منذ وقت ليس ببعيد في مقياس التاريخ البشري، لم تكن القدرة على القراءة والكتابة والنشر منتشرة.

- كان هناك تقدُّم ديموقراطي في عالم الأدب. مجرد إلقاء نظرة على تكلفة النصوص، من عالم الكتب ذات الطبقات الثلاثية في القرن التاسع عشر إلى الوقت الحاضر، حيث غالباً ما تكون النصوص الإلكترونية مجانية بشكلٍ أساسي. كانت معدلات القراءة والكتابة تتوسع باستمرار من القرن التاسع عشر فصاعداً. عدد الأشخاص المنخرطين في عالم الأدب أكبر بكثير مما كان عليه في الماضي. أجد هذا مثيراً للاهتمام، حتى لو كان يتعلَّق بمسائل الجودة والقيمة الأدبية. ما مصير نموذج الأدب الذي قدَّمه «هنري جيمس» أو «جيمس جويس»؟ الكُتَّاب الذين قالوا: «إذا كنت تريد معرفة ما لدي، أيها القارئ، فسوف يتعيَّن عليك القيام ببعض الأعمال»؟ أعتقد أنه من الصعب جداً العثور على المشاعر في العالم الأدبي اليوم. أشعر بالتناقض حول اختفاء ذلك لأنني، على سبيل المثال، كانت لدي تجارب قيِّمة للغاية في العمل الجاد للحصول على ما يحاول المُؤلِّف تقديمه لي. أعتقد أن نموذج «أمازون» يتحرَّك بعيداً عن مطالبة القارئ بفعل أي شيء. إنه يتجه نحو التفكير في المُؤلِّف كخادم للقُرَّاء، يمنحهم ما يريدون.

■ حوار: أدريان ويستنفيلد □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:

https://www.esquire.com/entertainment/books/a37989860/how-amazon-changed-fiction-mark-mcgurl-everything-and-less/#sidepanel

الأدب وتغيُّر المناخ

إجابات مفقودة عن زحف الكارثة

نعيش أزمة بيئية، بكلّ ما تحمله من كواليس مستقبلية مٌعتمة. وعلى الرغم من تعاظُم الكارثة، يتركُنا الأدب وشأننا، ونحن في أمسّ الحاجة إليه أكثر من أيّ وقت مضى.. ترى، لماذا يتجاهل الأدب المعاصر أكثر قضايانا الحياتية إلحاحاً وخطورة؟! ولماذا لا ينغمس الأدباء في اللحظات الراهنة، ومحاكاة الواقع الحالي؟ الخيال العلمي والاستشراف أو حتى العودة إلى الماضي، ليسوا ما نحتاجه، فحسب، بل تشريح الواقع، والتجوُّل داخل ثقوبه، والتفتيش في زواياه، هو ما لم ينخرط فيه أدباء عصرنا، حتى الأن، فيما يخصّ أزمة المناخ، وهي الأزمة الأخطر على الإطلاق في تاريخ البشرية، التي تشبه الحكُم المؤجَّل، لكنه واجب النفاذ. نستهين بالعواقب لكونها لا تتفجَّر دفعة واحدة في وجوهنا.. لكنه الفناء الذي صنعته البشرية بأيديها، ولم يَنتفِض لأجله الأدب، رغم كلّ المقدّمات الصادمة.

طاردني ذلك التساؤل في العام الماضي، في أثناء الإغلاق الأوَّل، وأزمة (كورونا - 19). كنت أتابع الركض خلال إحدى مرّات التجوال المحدودة التي كان يُسمَح لنا بها، والتقيت -مصادفةً- بأحد الكُتّاب والناشرين ممَّن أعرفهم، والذي قد عانى من الجائحة التي اتَّكأت، بقوّة، على الحياة الورقية، فأخبرني أن الأدب الحقيقي لا يسطُع، ويقرأه العامّة بهذه السرعة، وإذا فعل، فمن الجائز ألّا نسمّيه أدباً. كلماته جعلتني أتذكَّر مقولة «توماس مان»، وهي أن صفة «الماضي» تعتمد على حجم الحدث الذي يقع ما بين اليوم والأمس. كان «مان» يقصد، آنذاك، الحرب العالمية الأولى باعتبارها الحدث الأهمّ، والأطول أثراً خلال هذه الفترة.. ولكن، ماذا عن حدث يفوق جائحة (كورونا - 19)، والحرب العالمية الأولى، أيضاً؟! حدث جلل ينمو في المستقبل.. «أزمة المناخ» التي لا ندرك حجم خطورتها وأبعادها الدرامية، والوجودية التي ستلقي بظلالها الثقيلة على علاقة الانسان بالطبيعة.

أطروحتي حول هذا الأمر بسيطة للغاية. هي، في الواقع، ليست أطروحة بالمعنى المفهوم، بل مجرَّد تساؤلات طاردتني، وألحَّت عليّ؛ ألا وهي: لماذا لا تنعكس ظلال هذه الأزمة الحرجة، في الأدب، بشكل يتناسب مع خطورتها وأهمِّيَّتها؟ لماذا نهتمّ بالقصص المفقودة، سواء أكانت في الماضي أم كانت في المستقبل، ونهمل الحاضر؟ لماذا نتناسى الأزمات التي تغزو حياتنا في صورة كارثة نامية؟ لقد بدأت، بالفعل، في الماضي، وتنمو في الحاضر، ولا أحد يعلم كيف ستكون نهايتها في المستقبل. لا يوجد، تقريباً، روايات تحاكي الكارثة البيئية التي تداهمنا والتي كشَّرت عن أنيابها دون رادع، بطريقة تفكِّك تفاصيلها الراهنة، لا بطريقة استشرافية تخيُّلية.. ألا يدرك الأدباء وقع هذا الحدث الكوني الذي سيغيّر - بطريقة أو بأخرى - حياة البشر، على نحو لا هوادة فيه؟ والواقع أنه سيغيِّرها لفترات طويلة، وغير معلومة، أيضاً.

في الوقت الذي كنت أبحث فيه عن إجابات عن تساؤلاتي طوال الشهرَيْن الماضيَيْن، بعد أن أصبح المناخ يتجشَّأ زفيره الحارق في وجه الكوكب، قرَّرت طرحها على عدد من الناشرين والنقّاد الأدبيين والشعراء والقرّاء والأشخاص العاديِّين، في محاولة للوصول إلى ردود مقنعة.. سأتشاركها معكم:

«هناك الكثير من الروايات البائسة عن الكوكب، والخيال العلمي، أسهبت في خلق عوالم مُدمَرة إيكولوجيًا، وهذا النوع له اسمه الخاصّ أدبياً، والمعروف بـ«الخيال المناخي».. كيف تعتقد أن الأدب لم يتناول الأزمة؟».

- نعم. هذا صحيح. فهناك، على سبيل المثال، رواية «وزارة المستقبل» الصادرة في (2020)، للكاتب «كيم روبنسون»، والتي تدور أحداثها في عام (2025). لكنني، في واقع الأمر، لم أتساءل عن الروايات التي وضعت تصوُّرات للشكل الذي قد يبدو عليه المستقبل الكارثي. ممّا لاشكّ فيه أنه موضوع مثير للفضول، لكن ما يشغلني، في المقام الأوَّل، ملامح هذه الأزمة وتأثيرها في وقتنا الراهن، أكثر من التجسيد الاستشرافي للمستقبل، إذ يبقى الحاضر، دائماً، الأكثر إثارةً واستنفاراً للمتلقّي، لكونه يثير قلقه، ويُشعِره بالتهديد الفعلي.



«عـادةً مـا تـدور الروايات العظيمـة والمؤثِّـرة حـول عصـور أو أحـداث وقعـت قبـل عقـود لا فـي الحاضـر المعيـش؛ حتـى الشعراء يحتاجـون، دائمـاً، إلـى مسافة لخلـق مـا هـو أكثـر عمقـاً مـن مجـرَّد نظـم مـا يُعـرف بـ «الأدب اليومي».

- فـي الواقـع، يمكننـي قـول الكثيـر فـي هـذا الصـدد. الأزمـة البيئيـة ليسـت حدثـاً وليـد اللحظـة، وكان لهـذه الأزمـة، دائمـاً، حضـور فـي الوعـي العـامّ المجتمعـي، علـى مـدار بضعـة عقـود مضـت، حتـى أنـه تـمَّ تداولهـا إعلاميـاً، دون انقطـاع، فـي حياتنـا اليوميـة.. أي أن الحـدث أخـذ، بالفعـل، مسـاحة مـن الماضـي، واحتـلَّ الحاضـر، ويراهـن على المسـتقبل.. هناك، أيضـاً، الكثير مـن الأعمـال الأدبيـة التـي تتنـاول الحاضـر المطلـق، ولا يمكـن وصفهـا بأنهـا «ركيكـة» أو أنها لم تضف جديداً للسـاحة الأدبية.. كذلـك، لا أناقـش فكـرة المجـد الأدبـي للأدبـاء، وكيـف يصنعـون روايـات شـهيرة وعظيمـة بقـدر مـا ينجحـون فـي ملامسـة الحقائق والواقـع.. أتحـدَّث عـن «روح الأدب» التـي تُطـوِّع الشـواغل الأدبية لخدمـة اللحظـات الآنيّـة الحرجـة.

«يجب ألّا يكون الأدب سياسيّاً، ولا ينبغي أن يجعل من نفسه أداةً لتمريـر الرسـائل، هـذا بالاضافـة إلـى ضـرورة أن يكـون لـه تأثيـر توعَـوي؛ فأزمـة المنـاخ لهـا أبعـاد سياسـية، شـئنا أم آبينـا».

- هــذا صحيــح بــلا شــكّ. وأيّ شــخص مثلــي، أمضــى مــن حياتـه بضـع مئـات من السـاعات فـي قـراءة الروايـات والقصائد السياسـية، لا يسـعه إلّا أن يوافق على هذا الرأي ويتضامن معه. مـع ذلـك، لـم يكن هذا بيـت القصيد، فالأمر لا يتعلّـق بالسياسـة أو بالرسـائل، بـل بكيفية تأثير الأزمة القادمـة والقائمة، بالفعل، فـي حياتنـا الراهنـة. بالمناسـبة، أزمـة المنـاخ ليسـت مجـرَّد قضيـة سياسـية فحسـب، بـل هـي، أيضًـا، قضيـة ثقافيـة وتقنيـة ومعماريـة، ومـا إلـى ذلـك. ففـي النهايـة، لا يمكـن النظـر إلـى «المنـاخ» باعتبـاره «قضيـة» علـى الإطـلاق، بـل هـو حالـة حياتية جديـدة تعيـد صياغة وجودنا، ومـع ذلك لا يرصدها الأدب بدقّة، ولا يراقبهـا عـن كثـب، بالقـدر الكافـي.

«هـذا اللـون الأدبـي موجـود بالفعـل، ويوجـد العديـد مـن الروايات التـي أُلِّفت مؤخرًا، فـي هـذا الصـدد.. يمكنـك أن تقـرأ لـ «فرانك شاتزنج» و«كيم ستانل روبنسون» و«ديرك روسمان»، وآخريـن.. اقـرأ كتـاب «جوديث هيرمان» الجديد «في المنزل».

- حسـنًا، لقـد قرأتـه، بالفعل. في الواقـع، بـدأت أزمة المناخ، فـي هـذه الروايـة، منـذ بضـع سـنوات، وأخـذت تشـتدّ علـى مدار بضـع سـنوات أخـرى فـي أثنـاء الأحـداث. هكـذا كان يعيـش أبطـال الروايـة فيهـا، ويتحـدَّثـون عنهـا. لكنهـا لـم تؤثّـر فيهـم بشـكل فعلـيّ؛ لـذا لـم تؤثِّـر، أيضـاً، فـي المتلقّـي.. فـي الروايـة، تتزامـن أزمـة المنـاخ مع شـخوص يعانـون، منذ فتـرة طويلة، من منغِّصـات أخـرى فـي حياتهـم، حيـث لا يشـكِّل العالـم، بالنسـبة إليهـم، سـوى حيِّـز يقطنـوه، لتبـدو الأزمـة البيئيـة، فـي سـياق الروايـة، كمـا لـو كانـت ترسـم حـدوداً لفـراغ معيَّـن..بـل، علـى العكـس، اسـتخدمت الكاتبـة العديـد مـن الصـور البيئيـة؛ مثـل ارتفـاع منسـوب مياه البحـر بوصفه اسـتعارة شـعورية. والتعامل مـع المنـاخ، بصـورة بحتـة، باعتبـاره غلافـاً جوِّيّـاً، والطبيعـة الخارجيـة بوصفهـا انعكاسـاً للحـالات الداخليـة للعقـل..كلّهـا إحـالات لغـرض أدبـي ووظيفـة سـردية.. وفـي نهايـة المطـاف، لا أحد يصفـع الحقيقة بصورة مباشـرة، ويضع المشـكلة الرئيسـية نصـب الأعيـن.. أزمـة المنـاخ، هنـا، كانـت مجـرَّد عنصـر مـن

عناصر بناء السرد، وليست الغاية التي خُلِقت من أجلها الأحداث، والفارق كبير.

تحدَّثت، أيضاً، في إحدى الفاعليّات، مع بعض المهتمِّين، من بينهم طالبة تدرس الهندسة المعمارية، وطرحت عليها سؤالاً يتعلَّق بالبناء البيئي، وكان ردُّها مثيراً للغاية. سألتها: هل تريدين بناء منازل كهذه، في المستقبل؟ فأجابت: «لا، لا يوجد لدينا بناء بيئي، على الإطلاق، بينما عدم البناء هو فعل بيئي للغاية». استوقفتني، بشدّة، إجابتها. ها هي طالبة الهندسة المعمارية تأبى البناء، بل ترى في البناء أحد أشكال الهدم البيئي. قابلت، أيضاً، مصمّم أزياء، أخبرني أنه يريد صنع أقلّ قدر ممكن من الملابس، حيث يرى أن الحياة لم تعد تحتمل حراكاً غير ذي جدوى.. يبدو أن الأحلام والشواغل تتغيَّر. وأخيراً، وجَّهت سؤالي إلى ناشط في علم المناخ، قائلاً له : «ماذا تريد أن تفعل بعد هذا الحراك الذي تقوم به فيما يخصّ الأزمة المناخية؟ فأجابني قائلاً : «من الصعب توضيح ما تعنيه كلمة «بعد»، إذ لا يمكنك تجاوز الموضوع، والخروج منه بهذه البساطة، ويبدو أن مصائد القدر قد أُغلِقَت في وقت مبكِّر جدًا.. ولكن، ربما أمكننا كسر ذلك بواسطة تمرُّدات جديدة».

إنه أمر غريب حقّاً! هناك الكثير من الإجابات المتباينة، لكن لا شيء يسوق ردّاً شافياً على تساؤلي.. لقد غيّر الشرُّ شكله، ولم يعد نتاجاً، فقط، للآثام والأخطاء، بل أصبح وليداً للتقاعس عن العمل دون تفكير أو وعي؛ اليوم ننسلخ عن الطبيعة التي لم تعد تحمينا من بلوغ أقصى درجات التدهور. لم تعد كارثة الماضي وحدها هي التي تتغلغل في الحياة اليومية، بل أصبحت الحياة اليومية نفسها هي طامة المستقبل. تُرى، كيف تتفاعل كوارث الماضي والمستقبل؟ وهل يمكن للمرء أن يتعلم من الماضي دروساً من أجل المستقبل؟ مع الأسف، صار حديثنا العامّ، وحديثنا الخاصّ عن الأزمة، يفتقر إلى القدرة على التدوين والتوثيق اللحظي، وشرح دورنا في ذلك..، كما يفتقر، بشكل صارخ، إلى الأصوات الوسطية، وإلى تعبيد خلافات الرأي وبناء الجسور، حتى ولو بصورة مؤقَّتة، كي نحتوي الأزمة التي تكاد تلتهمنا جميعاً .

بالمناسبة، يمكننا قلب كلّ عوامل التهديد، ربَّما بالقليل من الوعود. يمكننا أن نتخيَّل إلى أيّ مدى ستكون الحياة اليومية مختلفة، وجميلة، ولطيفة، إذا تجنَّبنا تفاقم الأزمة، وتمكَّن بعضنا من النظر في عيون بعضنا الآخر، دون الشعور بذلك الذنب. ماذا لو فعلنا ذلك؟ ماذا لو بدأنا بالفعل؟ هل سيكون اتِّباع أسلوب حياة أقلّ تدميراً للبيئة مثيراً للقلق أكثر من شبح التمرُّد البيئي اللعين الذي يركض خلفنا؟ على أيّة حال، نحن بحاجة، أوَّلاً، إلى فكّ ألغاز البشرية التي ذهبت، طواعيةً، إلى حافّة الهاوية حتى يتسنّى لنا، بالتبعيّة، إنقاذ البيئة .

مع الأسف، إن الأزمة في العلاقة بين الإنسان والطبيعة مأساوية ووجودية، فهي لا تنطوي على اضطراب مؤجَّل، بل على خلل كائن، بالفعل، منذ وقت مضى، حتى باتت التداعيات تؤثِّر في شتّى مناحي الحياة، فهي ليست أزمة بيئية، فحسب، بل أزمة حسّيّة، مثيرة للاهتمام، ولها طبيعة أدبية، أيضاً. وفي الوقت نفسه، إن جميع الوسائل الثقافية والتقنية التي يمكنها التخفيف من تداعيات الأزمة، في متناول اليد؛ وإذا تَمَّ تطبيقها بسرعة ودقّة، فسيمكننا تحجيم المخاطر. ولكن، على الرغم من ذلك، يزداد العالم إمعاناً في تعميق الأزمة. كلّ ما نفعله أننا نقوم بإنكار الأزمة، وقمعها، ونكتفي بالحديث عنها، فقط.. إذا كان هذا هو كلّ ما نملك، فسيكون ذلك أكثر نشاط إنسانيّ شاقّ وعبثيّ، على الإطلاق. وعلينا، إذن، أن نتساءل عن دور الأدب في هذه العملية القمعية؛ من أجل تعرية الحقيقة، وفكّ حصار المسكوت عنه، وجعل الأخطاء تتلو نفسها دون كلمات.

مَن يقُلْ لي إن هناك روايات، مؤخراً، تحاكي التغيُّرات المناخية في الوقت الحاضر، فهو لم يقرأ بعناية، لأن أبطال هذه الروايات لم يتأثَّروا بذلك الرعب الذي يهدِّدنا جميعاً، بشكل منطقي وغرائبي، على حدّ السواء. ذلك العدّو الملثَّم الذي لا يثير الفزع اللائق في قلوب مَنْ يواجهونه على الورق، لن يمكنه إثارة المتلقّي؛ لذا لن تصل درجة الانفعال بالأزمة، والتعريف بها، بالطريقة الصحيحة والمطلوبة. نحن بحاجة إلى أقلام أدبية تطرح سؤالاً جديداً يتعلَّق بالذنب والمسؤولية حيال ما وصلنا إليه، وطرح أنواع جديدة من المؤثِّرات والمحفِّزات الشعورية لدى القرّاء.. كأن نقول : كيف يمكننا ترك العالم، على هذه النحو المفزع، لأطفالنا؟ أيمكننا أن نحبّ ونحن لا نضمن القادم، ولا نقوى على توفير بيئة آمنة تحتضن هذا الحبّ؟ كيف نشعر بالموت، وقد بدا أكثر سطوعاً واقتراباً من ذي قبل؟ أنمضي في حياتنا ونحن لا نرغب في أن يأتي إلى هذه الدنيا مزيد من الأجيال التعيسة التي ستواجه مجهولاً، نحن صانعوه، ولا ذنب لهم في ذلك؟ كيف نقهر ذلك الخطر الذي يتربَّص بنا، ولن تحدَّد، بعد، ساعة الصفر لتقع المواجهة الأخيرة؟

لا أجد هذا الأدب الذي أتوق إليه، والذي يؤجِّج لدينا هاجس الندم، ويستنفر ما لدينا من بقيّة باقية لإيقاف زحف هذه الكارثة.. يتعلَّق الأمر بإنقاذ العالم، وسبل المعالجة الأخلاقية، والعاطفية لخطر حقيقي يختمر في الأفق. في النهاية، يبدو لي أنه من غير المعقول أن الكُتاب والأدباء، من أمثال «إيفا ميناس»، ما زالوا يرغبون في الكتابة عن الاشتراكية القومية، بينما يعزفون عن التعاطي مع كارثة حياتية فجّة كأزمة المناخ : «فهل ينبغي للانشغال الدائم بالماضي أن يقمع المستقبل؟!». يتبادر إلى ذهني، الآن، مقطع شهير من قصيدة «برتولت بريخت - To the Later Born»، إحدى أهمّ قصائد أدب المنفى، يصف فيها الحديث عن الأشجار بوصفه «جريمة»، في أثناء الحقبة النازية، حيث ينطوي ذلك على إغفال العديد من الجرائم الجديرة بالتحدُّث عنها آنذاك. بمنطق «بريخت» نفسه أقول اليوم: «أيّ التفاصيل تبدو جديرة بالتوقُّف عندها، والاستغراق فيها، بالمقارنة مع كارثة المناخ الزاحفة؟!»

■ **بيرند أولريش □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

https://www.zeit.de/2021/43/literatur-klimawandel-corona-klimakrise-kultur-zukunft-science-fiction.

العُملات الرّقمية

طريق النجاة من الفقر!

ستكون حالة السلفادور، كأول تجربة في ما يتعلّق بالتعامل رسمياً بالعُملات الرّقمية المُشفرة، محدّداً أساسياً بشأن ما إذا كانت هذه العُملات مجرد فقاعةٍ سيتلاشى بريقها سريعاً، أم حلاً من الحلول المُبتكرَة في مواجهة الفقر كما يرى «بيل غيتس» وكثير من المُتحمّسين الذين يدافعون عن مزاياها في تطوير الأنظمة البنكية وفي تحريك الاقتصاد، وأيضاً في إعادة ترتيب العلاقات بين الدول، وبين الدول وسكّانها.

الفقر والغِنى متلازمان في حياة الناس، وفي حياة الدول. لا يمكن استحضار أحدهما دون التفكير في الآخر. ولأنّ الغِنى لا يحتاجُ إلى الحديث عنه إلّا بقدر الفقر الموجود بالقرب منهُ، ما فتئ العالَم يبحث في أموال الأغنياء عن ذلك الحق المعلوم للفقراء في محاولة لتلطيف الفجوة بين الفئتين. الأمم المُتحدة من خلال منظماتها الإنسانية، والمُنظمات غيرٍ الحكومية والكثير من المُؤسسات الخاصة اشتغلت طويلاً، كل واحدة في نطاق إمكانياتها ومجالات تدخلها، لتقليص الفقر في العالَم. الحصيلة في نهاية الأمر، ملايير الدولارات من المُساعدات تمَّ توزيعها يميناً ويساراً دون أن تتمكّن من بناء ذلك الجدار الذي يمكنه وقف زحف الفقر: التنمية.

تدور محارَبة الفقر في حلقةٍ مفرَغة، وإلّا لماذا لا تزال هناك بلدانٌ فقيرة، على الرغم من حجم المُساعدات التي تلقتها؟ في الغالب لا تكون المُساعدات بدون ثمن، أحياناً يكون هذا الثمن جزءاً من السيادة الاقتصادية أو السياسية، أي فتح المجال أمام الدول والمُنظمات والمُؤسسات المانحة للتحكُّم في القرار السياسي أو الاقتصادي، بدعوى المُواكبة في طريق التنمية، والواقع أنها مواكبة لتأهيل هذه البلدان لتكون تلميذاً جيداً في خدمة الاقتصاد المانح أو السياسة الخارجية لهذا الأخير عندما يقتضي الأمر.

لهذه الأسباب تحتاج استراتيجيات محاربة الفقر إلى ابتكار طرق جديدة. ربما إلغاء أو تجاوز الوساطة بين المانح والفقير متلقي المُساعدة يحلُّ جزءاً من المُشكل. إن المُساعدات المُوجَّهة إلى الفقراء في العالَم عبر حكوماتهم أو منظماتهم الأهلية قد لا تبلغ وجهتها المُحدَّدة، أو قد تصل جزئياً فقط. وفي كل الحالات تنتهي إلى إحدى نهايتين، إما الاستهلاك المُباشر مما يحكم عليها بالنفاد السريع، وإما باستثمار جزء ضئيل منها في مشاريع صغيرة مدرَّة للدخل، لكنها في غياب المُواكبة، وهذا ما يحدث في الغالب، تؤول إلى الإفلاس،



مما يكرِّس مرةً أخرى حلقة الفقر المُفرَغة!

هذه الحلقة يمكن العثور عليها، مثلاً، في الجدل الذي حصل بين «إيلون ماسك» مؤسس شركة «تيسلا» للسيارات الكهربائية و«ديفيد بيزلي»، المدير التنفيذي لبرنامج الأغذية العالمي حول محاربة الجوع. ذلك أن جواب الثاني على تحدي الأول بخصوص تحديد كيف سيتم صرف ستة ملايير دولار للقضاء على الفقر، يتضمن إنفاق ثلاثة ملايير ونصف، أي أكثر من نصف المبلغ، لشراء الطعام للجائعين عبر العالَم خاصة في إفريقيا والشرق الأوسط، إفريقيا المعروفة بأزمات الغذاء وشبح المجاعات، والشرق الأوسط الذي حطّمت حروب ما بعد الربيع العربي ومخلّفات حروب الخليج المُتعاقِبة قدراتها الفلاحية والتموينية بالغذاء. لكن إذا تمَّ استثناء 400 مليون دولار فقط من المبلغ المُتبقي الذي سيخصَّص لتعزيز البنيات اللوجستية لسلسلة التموين بالغذاء، وخلق نظام لتتبُّع تطوُّر الجوع في العالَم، فإنّ مجموع الستة ملايير تقريباً سيخصَّص للاستهلاك المُباشر لفائدة 42 مليون شخص يعانون الجوع، وذلك خلال سنة 2022، بما يعني أن هؤلاء، أو أغلبهم سيظلون في حاجة كل عام لمُساعدة مماثلة، بل إنه بالنظر للتطوُّرات القاسية في الحياة البشرية المُعاصِرة (التغيُّرات المناخية وتوابعها، والأزمات الاقتصادية واحتمال تعاقب الأزمات الصحيّة) فمن غير المُحتمل أن يتقلص عدد الجائعين، لأن كل هذه العوامل تساهم في تفاقم الفقر الذي يمكن اعتباره الباب الأكبر المُؤدي مباشرةً إلى الجوع. بمعنى آخر، لا تشتغل المُنظمات الدولية بما فيها المُتفرِّعة عن الأمم المُتحدة بمنطق التفكير في المُستقبل كما يتجسد في الحكمة الصينية «علّمني كيف أصطاد سمكة، ولا تعطني سمكة كل يوم»، وإنما بمنطق آني، كمَنْ يحاول فقط كسب الوقت لغايةٍ ما.

لقد استنفدت الاستراتيجيات التقليدية القائمة على توفير الوجبات الغذائية أدوارها المُفترَضة، دون أن تتمكَّن من التقليص الفعلي للفقر والجوع، ومهما كانت النوايا حسنة، فإنه لا يمكن لمُبادرات إنسانية أن تنجح في محيط غير مساعد محكوم بشروط سياسية واقتصادية وعسكرية ومصالح، معلنَة وغير معلنَة، يتحتم على الفقير الخضوع لها مقابل المُساعَدة. كما أن الحملات الشبيهة بـ«التسوُّل» التي تطلقها منظمات وشخصيات، منها برنامج الأغذية العالمي نفسه، تجاه الدول الغنية محكومة في مداخيلها بمزاج القادة الذين تأتي بهم الانتخابات إلى السلطة، وقد كان ثمّة في السنوات الأخيرة الكثير من الشدِّ والجذب في هذا الشأن نتيجة موجة الشعبوية وصعود نجم اليمين بسبب الأزمات المُتعاقِبة.

لا يمكن الدفع، بشكلٍ قطعي، بعدمِ أهمية المُبادرات التقليدية لمُحارَبة الجوعِ والفقر في العالَم، إلّا أنه لا بد من التفكير في حلول جديدة مبتكرَة، إنْ لم تكن بديلة بالكامل، فعلى الأقل يمكنها المُساهمة بقسطٍ وافر في تخفيف هاتين الآفتين اللتين زادت جائِحة كورونا من وطأتهما. وبالعودة قليلاً في الزمن، كتب «بيل غيتس»، قبل ربع قرن، في كتابه «المعلوماتية بعد الإنترنت» (1995): «أجدني أميل إلى الاعتقاد بأن هناك العديد من الموهوبين الذين أُحبطت طموحاتهم وتحقِّق إمكاناتهم الظروفُ الاقتصادية وافتقارهم إلى الأدوات. وسوف تقدِّم لهم التكنولوجيا الجديدة وسيلة مبتكرة يعبِّرون عن أنفسهم من خلالها. وسيفسح طريق المعلومات السريع المجال أمام فرص فنيّة وعلمية تفوق الخيال لجيل جديد من النابغين». وقد فتحت تكنولوجيا المعلومات والإنترنت هذا المجال واسعاً لـ(اليوتوبيرز) والمُدوِّنين ومصممي المواقع الإلكترونية وصُنَّاع المُحتوى الرّقمي عموماً، بالإضافة إلى العديد من المُشتغلين بأعمالٍ مرتبطة بكل ذلك، لتحقيق مداخيل انتشلت كثيراً منهم من قيعان الفقر المُدقع. إن هذه النبوءة، يمكن اعتبارها كذلك، واحدة من الحلول الجديدة التي لا تخفى نتائجها، وهي، بقدرٍ ما، من شأنها أن تمنح مصداقية لحلٍّ آخر يتشبث به الرجل. يتعلّق الأمر بالعُملات الرّقمية المشفرة، التي تبقى (البتكوين) أشهرها وأعلاها قيمة سوقية.

بالنسبة لـ«بيل غيتس» ينبغي التفكير في مساعدة الفقراء من خلال هذه العُملات تحديداً لكثير من المزايا التي تغطي عن عدد من المحاذير. فهذه التكنولوجيا تضمن توجيه الأموال بشكل مباشر إلى المُستفيدين منها دون المرور على القنوات التقليدية الثقيلة ببيروقراطيتها والمكلفة فيما يتعلّق بنقل الأموال من عملةٍ إلى أخرى أو بتحويلها من بلدٍ إلى آخر. إن محارَبة الفقر، والجوع الذي يتبعه، لا يمكنهما الانتظار، فعامل الزمن حاسم، كما أن عملية التحويل تعمل على تقزيم المبالغ المعنية بسبب العمولات البنكية لقاء الوساطة.

لهذا، عندما تبنَّت السلفادور، كأول دولة في العالَم، البتكوين عملةً رسمية إلى جانب الدولار الأميركي، كان ضمن التبريرات التي قدَّمتها الحكومة أن هذا الإجراء سيوفر حوالي 400 مليون دولار تبتلعها شركات تحويل الأموال لقاء التحويلات التي يقوم بها المُهاجرون السلفادوريون، خاصةً من الولايات المُتحدة الأميركيّة نحو بلادهم. وعلى الرغم من أنه يمكن فهم التحفُّظ الذي أبدته مؤسسات مالية دولية





كالبنك وصندوق النقد الدوليين على هذا الإجراء، ربما لأنه يتجاوز مجالات مراقبتهم للتدفّقات المالية بين الدول، يظلّ موقف سكّان البلاد مستعصياً، ذلك أن ثلثيهم لا يرون أي فائدة في عملة «غير موجودة» بشكلٍ فعلي، علماً أنهم على الأقلّ سيستفيدون من 400 مليون دولار إضافية على مبلغ تحويلات المُهاجرين سنوياً، كما سيتخفّفون من تعقيدات الأنظمة البنكية التجارية، حيث يتطلّب فتح الحسابات أوراقاً وتوقيعات وامتثالاً لعِدّة إجراءات، الأمر الذي يفسر عدم توفُّر نحو 70 في المئة من السكّان على حساب بنكي، وبالتالي غير مؤهلين للاستفادة من الخدمات المالية الأولية كتلقي مبلغ مالي في شكل مساعدة بشكلٍ سريع وآمن! في وقتٍ لا يتطلب فيه التعامل بالعملة الجديدة سوى هاتف واتصالٍ بالإنترنت.

إنّ حالة السلفادور في ما يتعلّق بتحويلات المُهاجرين يمكن إسقاطها على الكثير من البلدان المُصدِّرة للهجرة بكثافة، ومن بينها الدول الإفريقية وأغلب دول شمال إفريقيا والشرق الأوسط، لكن الفوائد المُحتملة للتوجه نحو العُملات الرّقمية المشفرة لا تتوقف فقط على التحويلات، بل أيضاً على المُساعدات سواء المُوجهة للجمعيات أو الأفراد الذين هُم في حاجة إليها، وكذلك على الاستثمارات التي من شأنها المُساهمة في تحريك سوق الشغل وتقليص البطالة، وبالتالي تخفيف حدة الفقر وحالات العوز.

ولعلّ المُفارَقة التي يمكن استخلاصها من المُقارَنة في هذا الشأن، هي أنه في الوقت الذي تمنع فيه العديد من الحكومات التعامل بالعُملات الرّقمية المشفرة إلى حدِّ تجريم ذلك في بعض الحالات، فإن السلفادور تعيش الأمر بشكلٍ معكوس، حيث أغلبية الشعب هم مَنْ يرفضون اعتمادَ التعامل بهذه العُملات، ويطالبون بالعودة للاكتفاء بالدولار الأميركي. ويظلُّ الوقت وحده الكفيل بتحديد أي الفريقين على حق. هل تتغلب مخاوف الحكومات من سوء استعمال هذه التكنولوجيا ومن احتمال توجيهها لتمويل جمعيات ومنظمات إرهابية على سبيل المثال أو أداء عمولات التجارة غير المشروعة وتبييض الأموال بدل توجيهها للجمعيات العاملة فعلاً في مجالات التنمية الاجتماعية ومحاربة الفقر ومساعدة السكّان على إنشاء مشاريع مدرَّة للدخل وضمان الكرامة؟ أم أن ينتهي سكّان السلفادور إلى الاقتناع بأن هذا الإجراء السياسي المُغلّف بالاقتصاد هو في صالحهم فعلاً وأن مناهضته لن تساعدهم في تطوير النظام البنكي في بلادهم والاستفادة من خدماتٍ أصبحت عادية بالنسبة لأغلب سكّان العالَم؟

إنّ حالة السلفادور كأول تجربة في ما يتعلّق بالتعامل رسمياً بالعُملات الرّقمية المشفرة ستكون محدّداً أساسياً بشأن ما إذا كانت هذه العُملات مجرد فقاعة سيتلاشى بريقها سريعاً، أم حلاً من الحلول المُبتكرة في مواجهة الفقر كما يرى «بيل غيتس» وكثير من المُتحمّسين الذين يدافعون عن مزاياها في تطوير الأنظمة البنكية وفي تحريك الاقتصاد، وأيضاً في إعادة ترتيب العلاقات بين الدول، وبين الدول وسكّانها. ■ **جمال الموساوي**

إدغار موران:

أصفُ نفسي باليقظ وحتى بالحَذِر وليس بالمُتشائم

الربط بين المعارف من أجل التفكير في التعقيد الإنساني، ذاك هو البرنامج الذي وضع «إدغار موران» تَحقِيقَهُ نُصب عينيه، وها هو الآن بعد أن بلغ عمرُهُ قرناً من الزمن يحكي لمجلة «علوم إنسانية» مساره ومعاركه وانشغالاته وما يعقده من آمال على المستقبل.

في شهر سبتمبر/أيلول عاد «إدغار موران» للتو من «الدوامة الإعلامية» الخاصة بعيد ميلاده المئة، بعد أن قام بجولة على بلاتوهات التليفزيون والإذاعة مستجيباً دون توقف لزميلاتنا الصحافيات وزملائنا الصحافيين، كان استقباله لنا عبر تقنية التناظر الرّقمي، حيث يخلد إلى الراحة منذ بضعة أسابيع. وآخر كُتبه الصادر في أوائل هذه السنة والذي يحمل عنوان: «دروس قرن من الحياة»(2021). وهو الكتاب الذي سبق له أن أثار الكثير من الدعوات، فَضَّل المُفكِّر وَصْلها بـ«احتفاليات» إتمامه سن المئة سنة، وهو الآن يتفادى كل طلب لإجراء حوار معه، لكنه وافق على استثناء دعوة مجلة «العلوم الإنسانية»؛ لأن الروابط بينه وبين هيئتها قوية جداً، إذْ كانت صورته على غلاف عددها الأول سنة 1990، ليصير فيما بعد «جون فرنسوا دورتييه»، مؤسِّسُ المجلة، صديقاً له، و قد رافقنا «إدغار موران» لأكثر من ثلاثين سنة.

«ليكن مفهوماً بأنني لا أعطي دروساً لأحد» بهذه العبارة يفتتح «موران» الدروس التي استفادها من حياة غطت مساحة قرن من الزمن. وهي بدورها دروسٌ لا وجود لشيء قطعي فيها؛ فهو يعيد في هذا الكتاب رسم الملامح الكبرى لمغامرته الفكرية، مقدِّماً لنا ما استخلصه من وجود بلغ قرناً من الزمان في هذه الدنيا موجزاً آفاق مستقبلية لأجل الإنسانية.

احتفلت ببلوغك مئة سنة من العمر، ونشرت كتباً عددُها بعدد هذه السنوات تقريباً، فما الذي تود أن نحتفظ به منك؟

- لقد كانت هناك الكثير من التسميات التي عُرفت بها طيلة وجودي، أولها كان عالم أنثروبولوجيا، وأنا كذلك فعلاً، لكن ليس بالمعنى الذي حمله هذا اللفظ مؤَخَّراً، حيث صار محصوراً ومقيَّداً؛ إذ كان ينحصر معناه في القرن العشرين في دراسة الشعوب التي لم تعرف الكتابة، والتي نسميها بالشعوب الأصلية، لكن على الرغم من ذلك كان هذا اللفظ يشير في القرن التاسع عشر، خصوصاً في ألمانيا، إلى تخصُّص جامع لمُختلف المعارف حول الكائن الإنساني، وأنا أرى نفسي في هذا الصنف من علماء الأنثروبولوجيا. إن سؤال إنتاج المعارف يحتل القلب من عملي. وحتى أوجز القول، أؤكدُ بأنه يشكِّل حَلقَة تربط بين الإبيستيمولوجيا (دراسة المعرفة) والأنثروبولوجيا؛ أي معرفة الكائنات الإنسانية، فقد كنت أرغب في الإجابة عن سؤال «كانط»: ما الإنسان؟ ومن أجل القيام بذلك كان لزاماً علي الإجابة عن سؤال آخر: ما الذي يمكنني أن أعرف؟ فإصلاح المعرفة والفكر يمثل بالنسبة لي رهاناً أولياً، لأن النقد الذاتي هو نظافة نفسية أساسية؛ وأنا أنحاز إلى التعقيد الذي يطرح السؤال على كل شيء وأفضِّلُهُ في مقابل المذهب أو العقيدة التي تجد جواباً عن كل شيء، تلك هي الفكرة التي أحب أن يتمَّ الاحتفاظ بها مني، وصياغتُها قُدِّمَت في كتاب «المنهج»، وعلى الخصوص في الجزء الثالث منه، الذي يحمل عنوان «معرفة المعرفة» (1986) وفي جزئه الرابع: الأفكار، موطنها وحياتها، عاداتها وتنظيمها (1991).

لقد حدَّثوني مؤخراً عن وصفي بالسوسيولوجي، وإنه لأَمْرٌ غريب أن يتمَّ الاحتفاظ بهذا الجانب لأعمالي الذي كان هامشياً وتم انتقاده في إبَّانه؛ فهو لا يمثل، بالنسبة لي، النَّواة لمغامرتي الفكرية التي اكتملت مع تحرير كتاب المنهج (1977 - 2004)، كما أنني لست فيلسوفاً بالمعنى الذي يُفْهَمُ



مـن هـذا اللفـظ اليـوم، فأنـا، بمعنـى مـن المعانـي، فيلسـوف بـرِّي؛ لأن الفلسـفة بالنسـبة لـي هـي الانعكاسـية أو التأمليـة، إنهـا تلـك الرؤيـة الثانيـة التـي نجدهـا لـدى جميـع الفلاسـفة الكبـار، وقـد انخرطـتُ، مـن جهتـي، فـي هـذا النهـج، باحثـاً عـن تحقيـق عُلُـو علـى المعـارف التـي ينتجهـا زملائـي، ولذلـك فـإن فلسـفتي ليسـت بالفلسـفة الأكاديميـة.

ويتـمُّ وصفـي أيضـاً بصاحب النزعـة الإنسـانية، وكل تصوُّراتي هـي تصورات تنطوي على تركيب وثيق بين البعـد الأنثروبولوجي والحيـوي والبيئـي والسياسـي، فهـي تنـم عـن الفكـر المُركـب ولكنها تكشـف أيضـاً عمّا أسـميه بالنزعة الإنسـانية المُتجدِّدة، والتي عرضتها في كتاب «لنُغيّر السبيل changeons de voie» عام (2002)؛ فأن يكون المرءُ صاحب نزعة إنسـانية ليس معناه إقراره بالتشابهات والاختلافات القائمة بين الكائنات الإنسانية فحسـب، ولا أن تُحرِّكَـهُ إرادة تجنُّب الكوارث والتطلع إلى عالَم أفضـل، بـل يعنـي أيضـاً الشـعور مـن أعمـق أعمـاق الـذات بـأن كل واحـد مـن الكائنـات الإنسـانية يشـكل جـزءاً مـن الجماعـة الإنسـانية ويمكنـه أن يكـون فاعـلاً داخلها.

منذ مدة طويلة وأنتم تدعون إلى الربط بين المعارف حول الكائن الإنساني، فهل تطوَّرت العلوم في هذا الاتجاه بنظركم؟

- سـنة (1951) لم يحفل النقد بكتابي الأول المُهم: «الإنسـان والموت - l'homme et la mort»، حيث دشَّنت نمطاً للمعرفة عابـراً للتخصُّصـات، إذ لا أحـد كان قـد عالـج لحـدود ذلـك التاريـخ المواقـف الإنسـانية قبالـة المـوت مـن خـلال الربـط بين السـيكولوجيا والسوسـيولوجيا؛ وعند اشـتغالي على هذا الكتاب ربطـت بتلقائيـة بين الديـن والتحليل النفسـي والبيولوجيا... وما أعانني علـى ذلـك بشـكل كبير في تلـك الحقبة هو إرث الفلسـفة الديالكتيكيـة، الـذي أتـاح لـي مواجهـة التناقضـات الظاهريـة لمُختلـف ميادين المعرفـة، وذاك هو ما أسـميه الفكـر المُركَّب. فيمـا بعـد، لمَّـا انطلقـتُ، بالمُقابـل، فـي تأليـف كتـاب المنهـج، غالبـاً مـا كان يُنْظَـرُ إلـيّ بغيـر قليـل مـن الارتياح مـن طرف بعض ممتلكـي ميادين المعـارف؛ فقـد اسـتنكروا مـا أقـوم بـه بحجـة انعـدام كفاءتـي أو كونـي مُبسِّـطاً بصورة مفرطـة فـي التَّعميـم، بينمـا كنـت في واقـع الأمـر أعيدُ تأويل المعارف المُشـتَّتة والربط بينهـا بَانيـاً منهجـاً لأجـل دراسـة صـور التعقيـد وأوجـه التركيب، وهـو مـا يُظهِـرُهُ الاتجـاه الـذي تطـوَّر فيـه إنتـاج المعرفـة، ومما يُؤْسـفُ لـه هـو أننـا فـي الوقـت الـذي حاولنا فيـه تطويـر التفاعل بيـن التخصُّصـات، تطـوَّر أيضـاً الاتجاه نحـو المزيد من التخصُّص الفائـق، بحيـث أنجب كل تخصُّـص مـن رحِمِه تخصُّصـاتٍ فرعيةً أخـرى، إلـى حـد صـارت معـه ميادين البحـث العلمـي دقيقـة

جداً، لذلك فإن التفاعل بين التَّخصُّصات يظل اليوم سطحياً، مع انغلاق هذه التخصُّصات على نفسها، لكن كل إجابة عن مشكلة مهمّة، يتعذَّر بلوغُها، بنظري، ما لم يتم الربط بين المعارف المُجزَّأة والمُتشذِّرة، ولأن الظواهر تترابط فيما بينها بما لا عَدَّ له ولا حصْرَ من التفاعلات والإرجاعات، فإنّ تجزئة المعارف تحول دون إدراك هذه الروابط؛ لأن معرفة الكل تعود إلى معرفة أجزائه وعناصره المُكوِّنة، فضلاً عن أن الكائن الحي لا يمكن فصلُهُ عن سياقه، لأنه تابع لبيئته ومتوقف عليها، لذلك فإن معرفة الكائن الإنسان بصورة أفضل تقتضي ضرورةَ ربط العلوم الإنسانية والبيولوجيا، وحتى الكوسمولوجيا ما دمنا نتكوَّنُ من المادة الفيزيائية، فالكائن الإنساني، بنظري، يتَحدَّد ويُعرَّفُ بثلاثة أبعادَ يتعذَّر الفصل بينها: النوع، المُجتمع والفرد، وهي الأبعاد التي يجبُ فهمُها مجتمعةً! أمَّا إخفاء صور التعقيد فلا يمكنه إلا أن يقود إلى الخطأ رأساً.

ما يميِّز الفكر المُركَّب أيضاً هو خاصية الَّلايقين التي تطبع المعرفة العلمية، وقد وضع وباء (كوفيد) هذا الَّلايقين في قلب المُجتمع، فما هي نظرتكم إلى هذه الأزمة؟

- لقد أدى وباء (كوفيد) إلى أزمة عالمية متعدّدة الأبعاد؛ إذ شكّل عاملاً جديداً للهشاشة والَّلايقين والقلق، بحيث كنا نحصي موتانا كل يوم، وما يسود اليوم من أفكار يحاول وضع مستقبل الإنسانية داخل حدود واضحة، مع إزاحته في نفس الوقت للايقينيات، غير أن أزمة (كوفيد) عملت على كشف تموجات الحياة بصور أكثر وضوحاً، ما جعل استقرارنا يختل ويرتج، فكيف يمكننا العيش مع تنبؤات لا يتعدَّى مداها أسبوعان أو ثلاثة أسابيع؟ كيف نعيش فزعين خائفين من حَجْر صحيّ مفاجئ؟ هل يلزمنا التفكير في حدوث تحسُّن أم على العكس من ذلك في وقوع تراجع وارتكاس في الأمد المنظور؟

لقد كرَّستُ خمسين سنة من عمري لبلورة سبيلٍ في الأجزاء السّتة المُكوِّنة لكتاب المنهج، غير أن ضرورة إحداث التغيير لم تفهمها الغالبية العظمى من السياسيين والاقتصاديين والتقنوقراطيين والمقاولين، فما الذي نجده في مواجهة رأسمالية نَزَّاعة إلى الهيمنة ازدادت قوّتُها حدَّةً خلال الوباء؟ إن ما نجده هو أشكالُ وعي مشتَّتة وصورُ تمرُّدٍ يتمُّ قمعها وجمعيات تضامنية، والقليل من الاقتصاد الاجتماعي والتضامني، لكننا لا نعثر على أي ثورةٍ سياسية متماسكةٍ ممتلكة لفكر مُوجِّه.

إن الفكر المُركَّب يواجه الَّلايقِين باستمرار، فلمَّا تمَّ سؤالي عن موضوع الوباء، حاولت أن أجيب عن أشكال القلق وصوره، معيداً التأكيد بأن المُغامرة الإنسانية، فردية كانت أو جماعية، هي دائماً مغامرةٌ يشوبُها الَّلايقين وتحفُّها المخاطر، وفضلاً عن ذلك نجدُ أن الخاصية العالمية لهذه الأزمة قد قوَّت من فكرة وحدة المصير، التي لا نكون على وعيٍ بها دائماً، لكنها حقيقية بكل تأكيد، كما أن لنا حاجةً هائلةً للأمل، لأنها تشكِّل ثابتاً إنسانياً، لا سيما في تلك الفترات التي يعصف بها عدم الاستقرار؛ فعندما كنت في صفوف المُقاومة، كنا نعتقد بأنّ عالماً جديداً سيُولد لا محالة من جوف كل تلك الأهوال المُخيفة، قد تكون تلك الآمال مجرَّد أوهام، لكنها لا تنفكّ تولد من جديد وتنْبعثُ لدى الكائنات الإنسانية، ومعها يولد أملُنا في مستقبل أفضل.

مقاوم وشيوعي ومعارض للستالينية ومدافع عن القضية الفلسطينية ومن أنصار البيئة.... لقد اقترنت تباعاً بالعديد من القضايا السياسية، فأي نظرة تلقيها استرجاعياً على مسارك السياسي؟

- لقد انبثقت السياسة في فكري وأنا لا زالت في الثالثة عشرة من عمري، عقب المظاهرة المناهضة للبرلمان بتاريخ 6 فبراير/شباط 1934، حيث رأيت زملائي في الصف الدراسي يعارض بعضهم بعضاً بعنف، ولأنني لم أكن أمتلك أي قناعة مسبقة بخصوص هذا الموضوع، فقد تبنَّيْت موقفاً شكّياً وأنا أعاينُ الانقسامات التي أحدثها الحدث، ثم كوَّنْتُ بعد ذلك ثقافتي الخاصة التي تدمج من جهة الثقافة الفرنسية التقليدية ذات النزعة الإنسانية، «مونتاني» و«رومان رولان -Romain Rolland»، ومن جهةٍ أخرى النزعة الإنسانية الروسية لـ«ليون تولستوي»، وعلى الخصوص لـ«فيودور دوستويفسكي»، كما أن حياتي تبقى موسومة بنوع من الاستمرارية، فمرحلتي الشيوعية هي فترة بين قوسين مكَّوَّنة من سنوات تلت مراهقة منفتحة إلى أقصى حدّ ومأساوية، فقد انخرطت في أيديولوجيا الكفاح وفي ضرب من الإيمان والدين المُتمحور حول الخلاص الأرضي. وعلى إثر غزو الاتحاد السوفياتي من قِبل «فيرماخت Wehrmacht» (القوات المسلحة المُوحَّدَة لألمانيا)، انتقلت من كوني معارضاً لستالين إلى كوني شيوعياً. وبعدما كنت داعية سِلم صرتُ مقاوماً، وقد كان ذلك بمدينة «تولوز». يمكنني القول بأن المُقاومة قد تخطّت الإيمان الشيوعي والحركية الديجولية لتشكّل فرصة أمامنا كي نعيش بصورة مكثَّفة. ولئن كنتُ قد ندمت تماماً عن ما كان بي من عَمَى بخصوص طبيعة الشيوعية السوفياتية، فلا يمكنني القول بأن المرحلة الشيوعية من تطوُّري قد مثّلت حظاً سيئاً لأنها أتاحت لي فيما بعد فَهم التوتاليتارية، ثمَّ مع صديقين فيلسوفين، هما «كلود لوفور» و«كورنيليوس كاستور باديس»، اجترحنا مسارنا الخاص فيما وراء الماركسية، وما تعلّمته من ذلك هو أننا عبثاً نؤمن بأننا مسلَّحُون باليقينيات والبرامج، وأنه من الواجب علينا، في المُقابل، أن نتعلَّم بأن كل حياة هي إبحار وسط محيط من الَّلايقينيات، تتخلَّلُهُ بعض الجزر والأرخبيلات التي تمثلها اليقينيات، حيث نَتزَود بما يقوّينا على المزيد من المسير. وأريد في هذا المقام الإشارةَ إلى أن أحد الدروس الكبرى التي استفدْتُها من حياتي هو توقُّفي عن الاعتقاد في ديمومة الحاضر واتصالية الصيرورة وقابلية المُستقبل لأن يكون موضوع تنبؤ.

منذ أن غادرت الحزب الشيوعي صِرتُ مستقلاً عن كلّ منطق حزبي في السياسة؛ فأنا دائم التّلْمذة، أستدمجُ معارف جديدة داخل فكر يزداد تعقيداً وتركيباً، دون أن يفقد تماسكه. إن الفكر المُركَّب فكر تكاملي يضيف الأفكار وفي نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين، عندما كنت أغوص بصورة مثمرة في عالم الهيبيز بكاليفورنيا، اكتشفت المُشكلة الإيكولوجية، ولم أجد أدنى مشكل في أن أدمجها داخل تصوُّري للكائن الإنساني، فمنذئذ كنت أفكر في نوعنا بوصفه مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ببيئته، وهي الموضوعة التي



صارت تحتل اليوم مركز الانشغالات، بحيث صار مستقبل النوع الإنساني يمثل رهاناً سياسياً أساسياً لحقبتنا، أعتقد أن سبيلاً آخر ممكن فيما وراء الليبرالية الجديدة لكي يتمَّ إدماج البيئة بصورة أفضل. وما يوجد من منظورات، كما هو الحال بالنسبة للنزعة التقنية العلمية والنزعة المابعد إنسانية، ليس كافياً بحدِّ ذاته كي يجيب عن التساؤلات المطروحة، لأن الكائن الإنساني المُزيَّد سيكون دائماً في حاجة إلى ربط علاقات، وإلى المُشاركة الاجتماعية والأخوة.

هل أنت متشائم بخصوص مستقبل الإنسانية؟

- الأحرى أن أصف نفسي باليقظ وحتى بالحذر وليس بالمُتشائم؛ ذلك أن الفكر يذهب إلى ماوراء التعارض بين متشائم ومتفائل، أعتقد أن التيارات السائدة، تلك التي نسمعها في وسائل الإعلام أو نقرأها في آخر ما نُشر من كتب، تجنح نحو النزعة التشاؤمية. فما عاينته هو تلاشي الوُد الذي كان سائداً إبان فترة مراهقتي في السنوات التي سبقت الحرب؛ أقصدُ علاقات الود الحارة بين الجيران، والمحادثات في المقاهي الصغيرة وعلى مَتن الميترو كما أن حشود المُتفرّجين قد تقلّصت إلى أقصى الحدود، إن تدهور جودة العيش يعود إلى أولوية الكمي في تنظيم مجتمعنا وقيادته، حيث صرْنَا نحسب ونقيس كل ما هو إنساني؛ فلكي نَحكُم صرنا نثمِّنُ ونعطي قيمة أكبر للناتج الداخلي الخام (PIB) وللإحصائيات ولاستطلاعات الرأي، مما جَعل بَصرنا ينقلب إلينا خاسئاً وهو حسير حين يرتبط الأمر بكل ما هو فردي، ذاتي وشخصي. إن عقلاً محضاً وبارداً هو في ذات الوقت عقل لا إنساني ولا عقلاني؛ لأن العيش فنٌّ صعب وعسير يجب أن يراقب فيه العقل كل انفعال حتى لا نستسلم للحيرة والضلال ولكن فيه كل عقل تحرِّكُهُ وتُنَشِّطُه العاطفة والشغف، وهو ما يميل عالمنا التقنوقراطي إلى نسيانه، لكن بالرغم من كل شيء تبقى هناك إمكانية لتغيير السبيل. إن الكثير من الاحتجاجات الراهنة كما هو الشأن بالنسبة لحركة السترات الصفراء ينطوي على حاجة ماسة لمَنْ يشاركون فيها إلى أن يتمَّ الاعتراف بهم بكل ما تَسَعُه خاصيَّتهم بوصفهم كائنات إنسانية من معنى. أعتقد في أثر «إيفان إيلتش»، أن الودَّ وحُسن المُعاملة عنصرٌ أساسي في جودة الحياة، وسبيل خصب للإنسانية، لأنه يسمح بالاستجابة يومياً لحاجتنا إلى الاعتراف.

كيف ترى مستقبلك الخاص؟

- لقد عثرت على سبيلي منذ سن الثامنة عشرة، بألّا أنقطع عن البحث في الأسئلة الكبرى التي طرحها «كانط»: ماذا يمكنني أن أعرف؟ ما الذي يجب عليّ فعله؟ ما المتاح لي أن آمله؟ وحتّى الآن سرت في هذه الوجهة، وأنا في عمر المئة عام، مستقبلي هو أن أعيش لأسبوع! حينما يُطلب إليّ إلقاء محاضرة أو إجراء مقابلة، أرفض أن ألتزم مسبقاً لأكثر من أسبوعين أو ثلاثة أسابيع؛ ففي هذه السن لم تعد لي مشاريع كبيرة. اعتباراً لذلك أواصل التفكير والتأمل ومحاولة الإجابة عن أسئلتي الكبرى، آخذاً نقطاً ورؤوس أقلام، كما أكتب شذرات أنشرها أحياناً على حسابي على موقع تويتر، وأنا لا زلت أظن بأنني سأكتب على الورق تأملات قصيرة... ففي هذه اللحظة مثلاً، ألهمتني موضوعة الأمة. إن أنشطتي الفكرية تتواصل بصورة طبيعية، غير أنني ما عدت أخطّط بتاتاً لكتابة كتاب؛ فكتاب «دروس قرن من الحياة» هو آخر كتاب من كتبي الكبيرة الحجم.

احتفلت مجلة العلوم الإنسانية مؤخراً بمرور 30 سنة على تأسيسها وقد رافقْتَها منذ صدور عددها الأول وصُورَتُك على غلافه، كيف تنظرون إلى هذه المُغامرة الفكرية؟

- ما زلت أغذِّي فكري من مجلة العلوم الإنسانية، التي أجدها مجلة غنية جداً، فأنا أستدمج الكثير مما أقرأه على صفحاتها، فضلاً عن أنني أجد نفسي في مفهوم «علم الإنسانية humanologie» الذي تمَّ تطويره مؤخراً من طرف «جون فرنسوا دورتييه» (مؤسس المجلة)؛ لأنني أقوم بالربط بين المعارف الإنسانية بحثاً عن فهم تعقيد الكائنات الإنسانية.

■ **حوار: هوغو ألبنديا □ ترجمة: يحيى بوافي**

العنوان الأصلي والمصدر:

EDGAR MORIN. « NOUS DEVONS APPRENDRE À NAVIGUER DANS UN OCÉAN D'INCERTITUDES, propos recueillis par Hugo Albandea ,Sciences humaines (N°342S, décembre 2021).


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
فلسطين
ضمير العالم


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأس المسمومة!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)


الدوحة


الدوحة
التطبيع
والسراب!


الدوحة
القصة القصيرة
في قطر
تليها: أقدم المخاوف


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي


الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئيّ


الدوحة
ألف أزمة وأزمة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:
هل يمكن للنقد أن يكون أبدياً؟

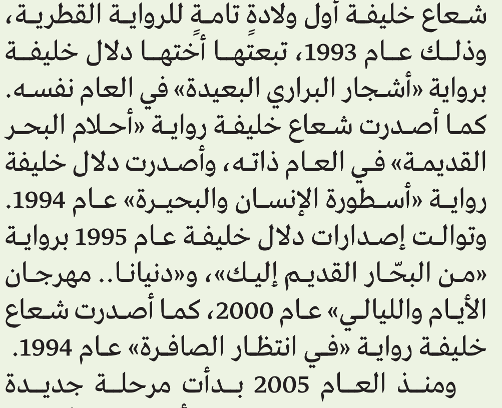

الدوحة
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير


الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة
عدد خاص

الروايةُ القطريّة..

المَخاضُ وغيابُ المرجعيات

شَكَّلَ غيابُ المرجعياتِ، في بعض الروايات القطرية، نقطةً تُعَدُّ محلَّ سؤالٍ كبير، حولَ مسارِ الرواية القطرية؟! ولقد لاحظنا -في بعض الروايات- ضعفاً واضحاً في لغةِ السرد، وبعضُها خَلَطَ بين العاميَّةِ والفصحى في السرد، وبعضُها كُتِبَ بلغة ركيكة، جافاها الخيالُ والبديعُ اللفظي، نظراً لحداثةِ تجربةِ البعضِ في الكتابة عموماً. وإذا ما اعتمدنا أنَّ الروايةَ فنٌّ إبداعيٌّ، فإنَّ تكرارَ القوالبِ السابقةِ، وضعفَ اللّغةِ، ومحدوديةَ الوصفِ والخيال، كلُّ ذلكٍ لا يُقرِّبُ الروايةَ من روحِ الإبداع، بل يجعلها لافتةً على هيئةِ «تقريرٍ اجتماعيّ»، قد يصلحُ لأنْ يكون مقالاً، أو صنفاً آخرَ غير صنفِ الرواية.



سجّلت روايةُ «العبور إلى الحقيقة» للكاتبة شعاع خليفة أولَ ولادةٍ تامةٍ للرواية القطرية، وذلك عام 1993، تبعتها أختها دلال خليفة برواية «أشجار البراري البعيدة» في العام نفسه. كما أصدرت شعاع خليفة رواية «أحلام البحر القديمة» في العام ذاته، وأصدرت دلال خليفة رواية «أسطورة الإنسان والبحيرة» عام 1994. وتوالت إصدارات دلال خليفة عام 1995 برواية «من البحّار القديم إليك»، و«دنيانا.. مهرجان الأيام والليالي» عام 2000، كما أصدرت شعاع خليفة رواية «في انتظار الصافرة» عام 1994.

ومنذ العام 2005 بدأت مرحلة جديدة في إصدارات الرواية، حيث أصدر كاتبُ هذه السطور روايةَ «أحضان المنافي» كروايةٍ شبهِ سيريَّة، أتبَعَها بروايةِ «القنبلة» عام 2006، ثمَّ روايةِ «فازع.. شهيد الإصلاح في الخليج» عام 2009.

وبدخول عام 2007 بروايةِ «تداعي الفصول» لـ«مريم آل سعد»، أخذت الروايةُ القطريةُ شكلاً جديداً، اقتربَ من رُدهاتِ السياسة، وتجسَّدَ ذلك أيضاً في رواية «العريضة» لـ«نورة آل سعد».

كما قاربت الروايةُ القطريةُ التاريخَ بروايتي عبدالعزيز المحمود «القرصان» عام 2011، و«الشراع المقدّس» عام 2014، وكانت نقلةً كبيرةً بالنسبةِ للرواية القطرية.

وفي الحقبةِ ذاتِها، ظهرت بعضُ روايات (الفانتازيا)، تمثَّلت في روايتي «كنز سازيران» عام 2013، و «بوابة كتارا.. وألغاز دلمون» عام 2014 للكاتب عيسى عبدالله.

ثمَّ عادت الروايةُ القطريةُ إلى الشكل التقليديِّ (المنهج الاجتماعي)، كما ظهرَ في روايات كلٍّ من: زكية مال الله، مريم النعيمي، نورة محمد فرج، هاشم السيد، جمال فايز، شمة الكواري، أمل السويدي، وتبعتهم مجموعةٌ من الشباب أمثال: عبدالله الفخرو، إيمان حمد، حنان الفياض، ظافر الهاجري، عمر المير، كمام المعاضيد، مي النصف.. وغيرهم، حتى وصل عدد الروايات إلى 132 رواية حتى بداية عام 2020، كما ظهرت رواياتٌ اجتماعيةٌ بعد هذا التاريخ.

لن يكون هذا المقال تأريخاً (كرونولوجياً) للرواية القطرية، وإنْ كانت هذه المُقدِّمة ضروريةً لإيضاح طبيعة المخاض.

ونظراً لعدم وجودِ مرجعياتٍ أو أرضياتٍ لكتابةِ الروايةِ فَي قطر، واعتمادِ أَغلبِ الكُتَّابِ على النقل الشفاهي للحكايا والقصص التي تناولها المُجتمع، فقد عادت الروايةُ القطريةُ بعد عام 2015 إلى حضن (المنهج الاجتماعي)، حيث استمدَّ معظمُ الكُتَّابِ مادةَ رواياتهم من أنماطِ الحياةِ السائدةِ وشخوصِها، مثل: الطلاق، الخيانة، الموقف من الآخر، بعض قصص الغوص، الانتقال من القرية إلى المدينة، وغيرها من الموضوعات المطروقة، وقد نستثني رواياتِ الكاتب عبدالرحيم الصديقي «40,000 قدم» و«مدينة.. وثيقة عشق» عام 2019، حيث



أحمد عبدالملك

خرجت الروايتان عن المألوف الاجتماعي، واقتربت من (التابو الاجتماعي)، خصوصاً الرواية الثانية، والتي عالجت موضوع (غير محدّدي الجنسية)، ونستثني كذلك رواية محمد علي عبدالله «فرج.. قصة الحب والعبودية» عام 2018، من التصوُّر المألوف، حيثُ اعتمدت الروايةُ على الخيال الواسع، وجمالِ الوَصفِ، ولبُّها كان عن تجارة العبيد في الماضي. كما أنَّ الكاتبين التزما بالخصائص السرديةِ لكتابة الرواية، والتي تُشكِّل حجرَ الأساسِ لأي عملٍ روائي.

غيابُ المرجعيات

شَكَّلَ غيابُ المرجعياتِ، في بعض الروايات القطرية، نقطةً تُعَدُّ محلَّ سؤالٍ كبير، حول مسارِ الرواية القطرية؟! ولقد لاحظنا -في بعضِ الروايات- ضعفاً واضحاً في لغةِ السرد، وبعضُها خلطَ بين العاميَّةِ والفصحى في السرد، وبعضُها كُتِبَ بلغةٍ ركيكةٍ، جافاها الخيالُ والبديعُ اللفظي، نظراً لحداثةِ تجربةِ البعضِ في الكتابة عموماً. وإذا ما اعتمدنا أنَّ الرواية فنٌّ إبداعيٌّ، فإنَّ تكرارَ القوالبِ السابقةِ، وضعفَ اللّغةِ، ومحدوديةَ الوصفِ والخيال، كلُّ ذلك لا يُقرِّبُ الروايةَ من روحِ الإبداع، بل يجعلها لافتةً على هيئةِ «تقرير اجتماعيّ»، قد يصلُحُ لأنْ يكون مقالاً، أو صنفاً آخرَ غير صنفِ الرواية.

كما ظهرَ «غيابُ المرجعيات» -في بعض الروايات القطرية- في عدم انتباهِ بعض الكُتَّاب للضمائرِ في السرد، كأن يخلطَ الكاتبُ بين المُثنى والجمع، أو يخلطَ بين الجمع المُؤنَّث والجمع المُذكَّر، وهذا ما يُشوِّهُ المعنى.

وبرزَ «غيابُ المرجعيات» في كثرةِ الوعظ المُباشر في بعضِ الروايات، واسترسالِ بعضِ الكُتَّاب في سردِ رسائلَ وعظيةٍ مُباشرة دونما الانتباهِ لمفهوم الرواية. كما تَشَكَّلَ «غيابُ المرجعيات» في إهمالِ بعضِ الكُتَّابِ للمُساعدات السردية، التي تُعتبرُ عناصرَ مُهِمَّةً في السرد الروائي، من: رسائل، منولوجات داخلية، مُذكِّرات، استرجاع الماضي، التنبؤ بالمُستقبل، وغيرها.

وشكَّلَ ضعفُ الانتقالات من مكانٍ إلى آخر مُخالفةً واضحة للمرجعيات السردية، ما أربك القارئ، وحرَمهُ من مُتعةِ الاندماج مع النصِّ، حيث لجأ بعضُ الكُتَّاب إلى الإعلان عن المكان في أول السطر، وهذا مخالفٌ لأصول السرد، الذي لا بدَّ وأنْ يجعلَ القارئَ يتفاعلُ مع المكانِ وشخوصه، ويستنتجُ -بنفسه- المعنى أو القيمة السردية، دونَ حاجةٍ لتعريفه بالمكان، كما هو الحال في السيناريو التليفزيوني؟!

كما ظهر «غيابُ المرجعيات» الأدبية في بعضِ الروايات القطرية، في عدم إلمام بعض الكُتَّاب بالمفاهيم والأسماء الشعبيةِ المتوارثةَ، خصوصاً في حياة الأولين، مثلَ مهنةِ الغوص، التي لها مفرداتٌ وقاموسٌ خاص، لا يجوز تحريفهُ أو تحويرُ مقاصدِ الكلمةِ فيه، ما يُمكنُ أنْ يُدخلَ القارئَ في متاهاتٍ بعيدةٍ عن الواقع، ويمسَّ التراثَ القطريَّ والخليجيَّ عامة.

تحتاجُ الروايةُ القطريةُ إلى الإلمامِ والالتزامِ بالخصائص السردية، والخروج إلى فضاءاتٍ جديدةٍ بعيداً عن التراث والمنهج الاجتماعي المحدود، وإدخالِ القارئ في عوالم الدهشةِ والإمتاع، دونما تكرارٍ للقصص والمَشاهدِ الاجتماعيةِ المعروفة، وهذا يتطلبُ من الجميع، تَنويع القراءات، والاطلاع على الآداب الأخرى، في عالم الرواية، واستنباط أفكارٍ جديدةٍ وخدمتها بروح وثّابة وإبداعٍ جديد، سواء من ناحيةِ الحبكةِ أو الزمانِ أو المكانِ أو الشخوص أو لغة السرد. كما لا بدَّ من الإشارة إلى عُمقِ الفكر ودلالاته في حياة المُجتمع، والمقاصدِ البعيدة التي تُمتِّع القارئَ وتجعلهُ يتفاعلُ من هذا المُنتج الأدبي.

الكِتابَة

عبد الرزاق قرنح

في السابع من ديسمبر/كانون الأوَّل (2021)، ألقى عبد الرزاق قرنح هذا الخطاب بمناسبة فوزه بجائزة «نوبل» في الأدب، وفيما يلي نصّ الترجمة:

«طالما كانتْ الكتابةُ مصدرَ سعادتي. حتى عندما كنتُ طفلاً في المدرسة، كنتُ أتشوّق إلى درس الكتابة أكثر من أيّ درس آخر في الجدول الدراسي؛ ففيه كنّا نكتب القصّة أو أيّ شيء آخر، يعتقد معلّمونا أنه سيثير اهتمامنا، ما إن يبدأ يغرق الجميع يغرقون في غياهب الصمت، ينكبّون على طاولاتهم، محاولين استدعاء ما يستحقّ السّرد من الذاكرة والخيال. في هذه المحاولات المُبكِّرة، لم تكن ثمّة رغبة في قول شيء ما، على وجه الخصوص، أو تذكُّر تجربة غير قابلة للنسيان، أو تعبير عن قناعات راسخة، أو بوح بشكوى حارقة. أيضاً، لم تتطلّب هذه المحاولات أيّ قارئ سوى المعلِّم الذي نظر إلى هذه الكتابات بوصفها تمريناً سيحسِّن مهاراتنا الخطابية. لقد كتبتُ لأنه قد طُلب مني أن أكتب، ولأنني وجدتُ متعةً في هذا التمرين.

بعد سنوات، عندما صرت مُعلِّماً، كان مكتوباً عليّ أن أمرَّ بالتجربة نفسها، ولكن من منظور عكسي، حيث أجلس في فصل يطبق عليه الصمتُ، بينما ينكبّ التلاميذ على عملهم. لقد ذكَّرني ذلك بقصيدة «أفضل ما في المدرسة» التي كتبها «دي إتش لورانس»، والتي سأقتبس منها، الآن، بضعة أسطر:

بينما أجلس على ضفاف الفصل، وحدي
أشاهد الأطفال، في ستراتهم الصيفية،
يواصلون الكتابة، وقد انحنت رؤوسهم المستديرة على أوراقهم..
يستيقظ رأس تلو الآخر..
وجهه يحدّق فيَّ
يتأمَّلني بهدوء شديد..
يقلّب عينيه دون أن يرى شيئاً،
ثم يستدير مرّةً أخرى، بقليل من السعادة.
لقد استمدَّ تشويق عمله مني مجدَّداً.
لقد وجد مبتغاه. لقد حصل على ما كان ينبغي أن يحصل عليه .

الكتابةُ التي كنت أتحدَّث عنها، والتي تستدعيها هذه القصيدة، لم تكن الكتابةُ التي سأتبيّنها لاحقاً. إنها كتابةٌ غير مُقادة أو موجَّهة، أو مُحسّنة، أو خاضعة لإعادة التنظيم مرَّات ومرَّات، في هذه المحاولات المبكِّرة، كتبتُ على خطّ مستقيم، إذا جاز التعبير، دون تردُّد أو كثير من التصحيح، بهذه البراءة. قرأتُ، أيضاً، بنوع من النهم، وبالمثل، دون أيّ توجيه، لم أكن أعرف، في ذلك الوقت، حدود الوشائج الوثيقة بين هاتَيْن المهارتَيْن. في بعض الأحيان، عندما لم أكن مُضطّراً للاستيقاظ مبكّراً للذهاب إلى المدرسة، كنت أظلّ أقرأ إلى وقت متأخِّر جدّاً من الليل، حتى أن والدي، الذي كان يعاني من الأرق، كان يضطرّ إلى القدوم إلى غرفتي، ليطلب مني إطفاء الضوء. لا يمكنك أن تقول له -حتى لو تجرّأتَ-: أنت لا تزال مُستيقظاً، أو تسأله: لماذا لا تنام أنت، أيضاً؟؛ فليست هذه الطريقة التي يمكن أن تخاطب بها والدك، على أيّ حال، لقد كان يعاني من أرقه في الظلام، فيطفئ الضوء حتى لا يزعج والدتي، لذا فإن تعليمات إطفاء الضوء كانت ستظلّ قائمة.

على الرغم من أن الكتابة والقراءة اللتين مارستهما لاحقاً، كانتا أكثر تنظيماً، مُقارنةً بتجربة الشباب العشوائية، لم تتوقّفا عن كونهما متعةً لم ينتابني خلالها أيّ شعور بالمعاناة. تدريجيّاً، أصبح لتلك المتعة معنًى جديداً؛ معنًى لم أدركه تماماً حتى ذهبتُ للعيش في إنجلترا. هناك، في غربتي، ووسط مُكابدات حياة الغرباء، بدأت أتفكّر في الكثير ممّا لم أفكِّر فيه من قبل. في تلك الفترة الطويلة من الفقر والعُزلة، بدأتُ نوعاً مُختلفاً من الكتابة. لقد اتَّضح لي أن هناك شيئاً يجب أن أقوله، وأن ثمّة مَهمّة عليّ القيام بها، وأن هناك مآسيَ ومظالم يجب استخلاصها وإعادة النظر فيها.

في المقام الأوّل، فكّرتُ فيما خلّفته ورائي في رحلتي المتهوّرة من وطني. حلّت فوضى عميقة في حياتنا في منتصف الستينيات من القرن المُنصرم، وانعدم التمييز بين الصحيح



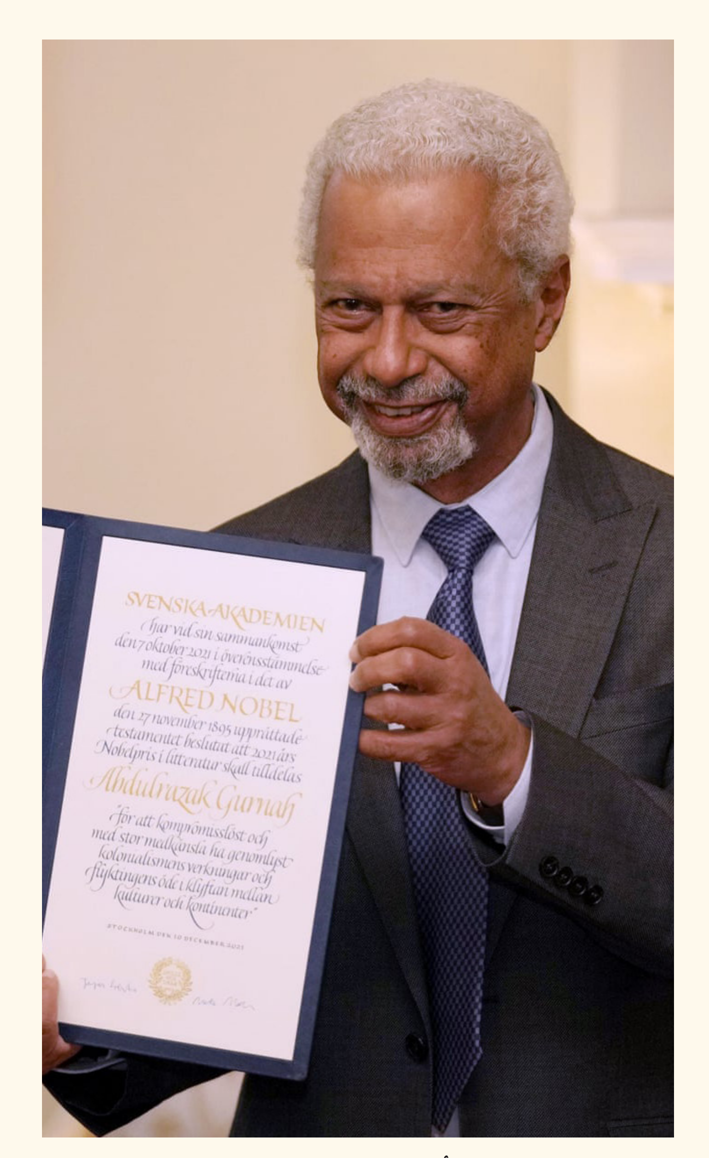
والخطأ بسبب الأعمال الوحشية التي صاحبت التغييرات التي أحدثتها ثورة عام (1964م): الاعتقالات، والإعدامات، والطرد، والقمع، والإهانات؛ الصغيرة والكبيرة التي لا تنتهي. في خضمّ هذه الأحداث، وبعقلية مُراهق، كان من المستحيل التفكير بصفاء في الآثار التاريخية، والمستقبلية لما كان يحدث.

لم أتمكّن من تدبُّر مثل هذه الأمور إلّا في السنوات الأولى التي عشتُ فيها في إنجلترا، فقد أدركت، حينها، قُبحَ ما كان بعضنا قادراً على إلحاقه ببعضنا الآخر، وأعدتُ النظر في الأكاذيب والأوهام التي طمأنّا بها أنفسنا.. كان تاريخنا متحيّزاً وصامتاً عن العديد من الأعمال الوحشية. كانت سياستنا عنصرية، وأدّت مباشرةً إلى الاضطهاد الذي أعقب الثورة، عندما ذُبح الآباء أمام أبنائهم، وتعرَّضت البنات للاعتداء عليهنّ أمام أمَّهاتهم. العيش في إنجلترا، بعيداً عن هذه الأحداث، لم يجنِّب ذهني الشعور العميق بالانزعاج والقلق. ربّما كنتُ أقلّ قدرةً على مقاومة سطوة مثل هذه الذكريات ممّا لو كنتُ بين الناس الذين ما زالوا يعيشون عواقبها، لكنني كنتُ مضطرباً ومنزعجاً، أيضاً، من ذكريات أخرى لا علاقة لها بهذه الأحداث: القسوة التي يمارسها الآباء على أطفالهم، والطريقة التي يُحرِّم بها الناسُ التعبيرَ الحُرّ بسبب العقيدة الاجتماعية، أو الجندرية، والتفاوتات التي تتسامح مع الفقر والتبعية. هذه أمور موجودة في حياة البشر جميعاً، وليست استثنائية بالنسبة إلينا، لكنها ليست، دائماً، في ذهنك حتى تتطلَّب الظروفُ أن تكون على دراية بها. أظنّ أن هذا هو أحد الأعباء التي تثقل كاهل الأشخاص الذين فرّوا من الصدمة، ووجدوا أنفسهم يعيشون بأمان، بعيداً عن أولئك الذين خلّفوهم وراءهم. في النهاية، بدأتُ الكتابة عن بعض هذه التأمُّلات، ليس بطريقة مُنتظمة أو مُنظَّمة، بل من أجل استيضاح بعض الالتباسات والشكوك التي تعتمل في ذهني، فحسب.

مع مرور الوقت، أصبح من الواضح أن أمراً دُبِّر بلَيْل، كان يحدث. فثمّة تاريخ جديد أكثر سذاجةً يُبنى، تاريخ يحوِّل ما حدث، بل يطمسه، تاريخ تُعاد هيكلته ليناسب حقائق اللحظة الراهنة. لم يكن هذا التاريخ الجديد والمختزل، فقط، ممارسةً لا مفرَّ منها للمنتصرين الذين يتمتَّعون، دائماً، بحرّيّة بناء سرديّات من اختيارهم، بل كان، أيضاً، ممارسة مناسبة للمعلّقين، والعلماء، وحتى الكُتَّاب الذين لم يكن لديهم اهتمام حقيقي بنا، أو كانوا يشاهدوننا من خلال إطار يتَّفق مع وجهة نظرهم للعالم، وكذلك لأولئك الذين يتغيّون سرداً مألوفاً عن التحرُّر العنصري، والتقدُّم.

أصبح من الضروري، إذن، رفض مثل هذا التاريخ، الذي يتجاهل الوقائع المادِّيّة التي تشهد على مرحلة سابقة، والمباني والإنجازات والعواطف الهادرة التي جعلت الحياة ممكنة.

بعد سنوات عديدة، مشيتُ في شوارع البلدة التي نشأتُ فيها، ورأيت التدهور الذي أصاب الحجر، والبشر الذين يعيشون في فقر مدقع، ويكابدون الحياة، ويخشون طمس



ذاكرة الماضي، لقد أصبح من الضروري بذل الجهد للحفاظ على تلك الذاكرة، والكتابة عمّا كان هناك، واستعادة اللحظات والقصص التي عاشها الناس، والتي بها، ومن خلالها، فهموا أنفسهم. كان من الحتميّ أن نكتب عن الاضطهادات والقسوة التي تبادل حُكّامنا التهاني بالنجاح في محوها من ذاكرتنا.

كان هناك، أيضاً، فهم آخر للتاريخ ينبغي تناوله، فهمٌ صار أكثر وضوحاً لي عندما عشتُ بالقرب من مصدره، هنا، في إنجلترا.. صار أوضح ممّا كان عليه عندما كنت أتلقّى تعليمي الاستعماري في زنجبار. كنّا، نحن -أبناء جيلنا- أبناء للاستعمار، بطريقة لم يكنها آباؤنا، ولم يكنها كذلك أولئك الذين جاؤوا من بعدنا، أو -على الأقلّ- ليسوا بالدرجة نفسها. لا أعني بذلك أننا نبذنا الأشياء التي حظيتْ بتقدير آبائنا، أو أن الذين جاؤوا بعدنا قد تحرَّروا من التأثير الاستعماري، بل أعني أننا نشأنا وتعلّمنا، في تلك الفترة، من الثقة الاستبدادية القويّة، على الأقلّ في هذا الجزء من العالم. في تلك الفترة، كانت الرغبة في الهيمنة والسيطرة تتقنَّع بتعبيرات لطيفة، وقد وافقنا -بإرادتنا- على قبول هذه الحيلة. أشير إلى الفترة التي سبقت الخطوات التي حقّقتها حملات إنهاء الاستعمار في المنطقة، وكان من فضلها لفت انتباهنا إلى مفاسد الحكم الاستعماري. أولئك الذين جاؤوا بعدنا، كانت لديهم إحباطات مرحلة ما بعد الاستعمار، ووجدوا السلوى في أوهامهم الذاتية، وربّما لم يروا، بوضوح، أو بعمق كافٍ، الطريقة التي غيرت بها المواجهة الاستعمارية حياتنا، وأن فسادنا، وسوء الحكم -إلى حدٍّ ما- لم يكونا سوى جزء من هذا الإرث الاستعماري.

أصبحت بعض هذه الأمور أكثر جلاءً لي في إنجلترا؛ لا لأنني التقيتُ أشخاصاً أوضحوها لي في محادثتنا أو في داخل القاعات، بل لأنني اكتسبتُ فهماً أفضل للكيفية التي يُظهِرون بها شخصاً مثلي في بعض قصصهم عن أنفسهم، في كتاباتهم أو في خطابهم غير الرسمي، وفي المرح الذي استقبلتُ به النكات العنصرية في التليفزيون وفي أماكن أخرى، وفي العداء غير القسري الذي واجهته في اللقاءات اليومية في المتاجر والمكاتب والحافلات. لم يكن بإمكاني فعل أيّ شيء حيال هذا الأمر. ولكن، كما تعلَّمتُ القراءة بفهم أعمق، نمتْ داخلي الرغبةُ في الكتابة لرفض مثل هذه الصور المختزلة من قِبَل أناس يحتقروننا، ويقلّلون من شأننا.

لكن الكتابة لا يمكن أن تكون مجرَّد سرود عن الصراعات والجدالات، مهما كان ذلك مُحفِّزاً ومُريحاً؛ فالكتابة لا تتعلَّق بشيء واحد، ولا تدور حول هذا الموضوع أو ذاك، أو هذه المخاوف أو تلك، وبما أن اهتمامها هو حياة الإنسان، بطريقة أو بأخرى، فإن القسوة، والحبّ، والضعف هي موضوعاتها، عاجلاً أم آجلاً.

أعتقد أن الكتابة يجب أن تُظهر، أيضاً، ما يمكن أن يكون مسكوتاً عنه، وما لا تستطيع العينُ المستبدّة القاسية رؤيته، وما يجعل الناس، الذين يبدون مهمّشين، يشعرون بالثقة في أنفسهم، بغضّ النظر عن ازدراء الآخرين؛ لذلك وجدتُ أنه من الضروري أن أكتب عن ذلك، أيضاً، وأن أفعل ذلك بصدق، حتى يظهر كلّ من القبح والفضيلة، ويظهر الإنسان بعيداً عن التبسيط والقوالب النمطية. عندما ينجح ذلك، عندها، فقط، سينبثق من الكتابة نوعٌ من الجمال.

تفسح هذه الطريقة في التعاطي مع الكتابة، المجالَ للهشاشة والضعف، للحنان وسط القسوة، للقدرة على العطف في مصادر غير مطروقة؛ لهذه الأسباب كلّها كانت الكتابة، بالنسبة إليَّ، جزءاً ممتعاً وجديراً بالاهتمام من حياتي (بالطبع، هناك أجزاء أخرى، ولكن ليس مقام ذكرها في هذه المناسبة)، والعجيب في الأمر أن متعة الكتابة الشبابية تلك التي تحدَّثت عنها في البداية، لا تزال متوهّجة بعد كلّ هذه العقود.

في الختام، اسمحوا لي بالتعبير عن عميق امتناني للأكاديمية السويدية، لمنحها هذا الشرف العظيم لي ولعملي. ممتنٌّ لكم بشدّة».

□ ترجمة: د. علاء عبد المنعم إبراهيم

المصدر:

https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2021/gurnah/lecture/

عبد الرزاق قرنح:

سيظل الماضي يَسكُن الحاضر!

جاء فوز الأديب التنزاني «عبد الرزاق قرنح»، بجائزة نوبل العام المُنصرم، في وقتٍ يشهد فيه العَالَم توترات حول الهجرة، حيث يفرُّ ملايين الأشخاص من العنف والفقر، فضلاً عن تدفّق النازحين بسبب تغيُّرات المناخ، وما يتعرَّضون له من مخاطر جسيمة أثناء محاولات النزوح، إذ تميَّزت أعمال «قرنح» بالإيغال العاطفي والإنساني في تأثيرات الاستعمار ومصائر اللاجئين، فضلاً عن توثيقها ذاكرة اللجوء ومغادرة الوطن. في هذا الحوار الذي أجرته مجلة «Magill» الإيرلندية، استعرض قرنح محطات مشروعه الأدبي كـ«روائي إفريقي» كرَّس جميع أعماله لقضايا اللجوء وما بَعد الاستعمار.

دكتور «قرنح»، لقد وصلت رواياتك إلى القوائم الطويلة والقصيرة لجائزة البوكر، بالإضافة إلى عدد من الجوائز المرموقة الأخرى. هل تجد في ذلك تقديراً مثيراً للاهتمام أم أنك تتحاشى مثل هذه الترشيحات؟

- بالطبع هذه الترشيحات هامة للغاية، لكونها تجلب المزيد من القُرَّاء الجدد. هناك أيضاً قُرَّاء ربما لم يسمعوا عنك من قبل، ومثل هذه الترشيحات تلفت انتباههم، ومن ثمَّ يشرعون في قراءة أعمالك، والاهتمام بالطرح الذي تقدّمه. أهم ما يميِّز الوصول لمثل هذه الترشيحات هو أن تجد الكثير من الأشخاص باتوا يسمعون عنك ويهتمون بكتاباتك. لذلك أرى الجوائز مثيرة للاهتمام لهذا السبب، وليس لأي سببٍ آخر، لكونها أحداثاً عامة، تستأثر باهتمام الناس وتحثهم على القراءة، خاصة وأن وقت البعض قد لا يتسع لقراءة المُؤلَّفات فور صدورها.. ذلك الزخم الذي تخلقه الجوائز الأدبية يسمح لهم بالاطلاع على الكتب الشيقة التي لم يسمعوا عنها من قَبل، ويعيدها إلى الواجهة مرةً أخرى.

هذا يقودني إلى سؤالي التالي حول الدور المنوط بالروائي. من المُؤلِّفين مَن يفضّل الابتعاد عن الأضواء والشهرة، فيما يفضّل آخرون الاضطلاع بدور بارز في الحياة العامة. في رأيك، ما هو الدور الذي يلائم الكاتب في الحياة العامة؟

- في الواقع ليس لديّ إجابة محدَّدة. فأنا أرى أن الروائي يمكنه القيام بالعديد من الأدوار المُختلفة. أسعد كثيراً بالروائيين الذين يختارون ما يناسبهم من أدوارٍ تتماشى مع أفكارهم. بالطبع لدينا جميعاً آراءٌ متباينة. لكن أهم ما يميِّز الروائي قدرته على التفاوض مع قرَّاءه ومجتمعه واختياره نمط الكتابة الذي يناسبه، دون أن يفرض آراء بعينها، رافضاً ما دونها، بل عليه تقبُّل كل الاختلافات وتطويعها.

بصفتك أستاذاً جامعياً، هل تجد تعارضاً بين عملك الأكاديمي والأدبي، أم يمكن الجمع بينهما بسهولة؟

- من الناحية الفكرية، لا أجد أي تعارض بين كوني أكاديمياً وأديباً في الوقت نفسه، فلا يوجد تقاطع في دائرة الأفكار، بل على العكس ثمّة تكامل بين الدورين. نقاشاتي مع طلابي حول كتابٍ ما أو كاتبٍ ما واستماعي لوجهات نظرهم يفيدني كثيراً عندما أعكف، بعد ذلك، على الكتابة. كما أنني أستفيد من البحث الأكاديمي في دراسة تجارب روائيين ناجحين والوقوف على أسباب نجاحاتهم وهو ما ينعكس، بصورةٍ تلقائية، على فعل الكتابة ذاته. ربما تكمن المُشكلة الوحيدة -خاصة عند التدرُّج في الحياة المهنية وبلوغ مكانة أعلى- أنه يتعيَّن عليك القيام بمزيد من المهام التي لا علاقة لها بالتدريس أو بالكتابة، بل تتعلّق بالعمل المُؤسسي ذاته. ومن ثمَّ تجد رأسك مزدحماً بأمور أخرى، مما يقلص فرصة العثور على مساحة لما تريد أن تَنجزه بالفعل على صعيد الكتابة والإبداع، لكنني في النهاية أحب عملي الأكاديمي وأجده ممتعاً جداً، بل أجد متعة وأنا مضطر إلى توليد الأفكار وتنظيم الأقسام وبحث كيفية القيام بهذا وذاك. كل ما في الأمر، أنه كلما تقدّمت في مسيرتك الأكاديمية، زادت



صعوبـات إيجـاد الوقـت الكافـي للاسـتغراق فـي التفكيـر فيمـا يخـص الكتابـة.

عندما تشرع في كتابة رواية، هل تخطط لكل شيء بشكلٍ منهجي؛ فيما يخصُّ الحبكة والأحداث؟ أيمكنك القيام بذلك مسبقاً؟ أم أنك تكتب فحسب وتترك القلم يُملي عليك وحيه، تاركاً القصة تروي نفسها؟

- حسـناً، أثـق أنـه يمكـن التخطيـط كثيـراً قبيـل الشـروع فـي الكتابـة. أعنـي أن الأمـر يعتمـد، فـي الأسـاس، علـى نـوع الكتابة التـي يمارسـها المُؤلِّـف. فـإذا كنـت بحاجـة إلـى صُنـع حبكـة فـي النـص الـذي تكتبـه، ينبغـي الإعـداد لذلـك مسـبقاً وإلّا شـعرت بالارتبـاك أو فقـدت القصـة أو شـيئاً مـن هـذا القبيـل. والواقـع أننـي لا يمكننـي الجـزم بشـأن ذلـك، حيـث إننـي لا أكتـب بهـذه الطريقـة، لأن نصوصـي ليسـت مبنيـة علـى وجـود حبكـة، لكـن عـادةً مـا أجـد نفسـي بحاجـة إلـى قـدرٍ مـن التخطيـط المسـبق، فقـد يسـتغرق الأمـر بعـض الوقـت للتفكيـر بصـورةٍ مكثفـة، حتـى تتراكـم الأفـكار وتصـل إلـى النقطـة التـي يمكننـي معهـا البـدء وتدويـن المُلاحظـات، ثـمَّ أشـرع فعليـاً فـي الكتابـة. يمكـن كتابـة مسـودة أولـى وثانيـة، إذ تتوالـد المزيـد مـن التفاصيـل مـع الوقـت وربمـا يلـوح خـط جديـد فـي مسـار الروايـة لـم يكـن واضحـاً لـك مـن قبـل. لـذا، هنـاك درجـة مبدئيـة مـن التخطيـط الـذي يسـبق الكتابـة، لكنـك تتـرك هـذه المسـاحة الحـرّة مـا بيـن الفعليـن، لتتمكّـن مـن اتخـاذ خيـارات بديلـة أثنـاء تقدّمـك فـي مراحـل الكتابـة.

في روايتك «الإعجاب بالصمت» يقول الراوي الافتراضي: «أحب أن أتامل الفوارق».. يبدو كما لو كنت متأثراً بالفيلسوف الفرنسي «Jacques Derrida» في أغلب أعمالك، أليس كذلك؟ وهل هناك مؤثراتٌ أخرى انعكست على خطك الروائي؟

- نعـم، هـذا صحيح. أمـرٌ طبيعي أن تكون لك باقتك المُفضّلة مـن الكُتَّـاب الذيـن أثّـروا فيـك. وهـو ما ينعكـس بتلقائيـة على ما تكتـب فيمـا بعـد. هنـاك أيضـاً الكثيـر مـن المُؤثـرات التـي تؤثـر فـي فعـل الكتابـة مثل؛ النشـأة، الوطـن، الديـن، والقصص التي تربينـا عليهـا منـذ الصغـر. كل هـذه الأشـياء انعكسـت، بالطبـع، علـى مـا أكتـب. إنهـا التجربـة -ليسـت تجربتي الخاصة فحسـب؛ كوجـودي هنـاك فـي تلـك الجزيـرة ثـمّ انتقالـي إلـى بريطانيـا وكل الأشـياء المُتباينـة التـي وقعـت معـي- لكنهـا أيضـاً تجـارب الآخريـن؛ سـواء ممَّـن اتفقـوا معـي أو اختلفـوا. كل ذلـك ينصهر فـي بوتقـة واحـدة، ليولـد نهجـك الخـاص. حينمـا أقـول إننـي أحـب تأمـل الفـوارق والاختلافات، هذا يعني امتـلاك القدرة على التمييـز، ومعرفـة مكامـن الاختـلاف وفهـم طبيعتهـا وسـردها.. آنـذاك يمكنـك الاحتفـاء بهـا أو رفضهـا من منطلـق الفهم وليس الانسـياق والتبعية.

في هذه الرواية تحديداً، بدا الراوي شخصية غريبة الأطوار إلى حدٍّ ما، حيث روى قصصاً خيالية مبالغ فيها عن السيد ويلوبي وإيما. أما في روايتك «الهجران»، فيثير الراوي حفيظة القارئ وينتزعه من مساحته الآمنة عندما يكتشف القارئ أن «رشيد» كان يـروي ما يقرب من نصف الرواية تقريباً. تُرى، هل تتعمَّد إثارة شكوك القارئ حول القصص التي يرغب في

تصديقها؟ وما الغاية الأدبية التي تنشدها من الإبقاء على ذلك الطرف الثالث «الراوي» -المُلِم بكلِّ شيءٍ حوله- داخل نطاق السرد؟ أهي إسقاطات دالة على مشكلات عدم الاستقرار ؟

- نعم بالطبع. وإنْ كنت لا أقوم بذلك -كغاية في حدِّ ذاتها- وإنما أوظفه بطريقةٍ ما لإعطاء الأولوية للقصص التي نقرأها، ليس لأنها مهمَّة، ولكن لأنه من الضروري عندما نستمع إلى قصة، أن نعرف مَن يكتبها؟ وماذا يقول؟ ولماذا؟ وهل نصدقه أو نتعاطف معه؟ وهل ذلك مهماً من الأساس؟ ما أقوم به من توظيفات خلال بنية السرد الروائي يُشكِّل طريقة تقييمنا للأحداث وتحليلها وفهمها من خلال تفكيكها ثمّ إعادة بنائها. تتمثّل الحكمة التي أسوقها من وراء القصة في القدرة على الوصول إلى إجابات للأسئلة السابقة.. ليس من أجل فك شفرات القصة أو كشف ألغازها، ولكن لنتمكّن من طرح هذه الأسئلة مرةً أخرى على أنفسنا بدرجةٍ من الوعي الحقيقي.. فهل نصدق هذا بالفعل؟ وهل هناك طريقةٌ أخرى للتفكير فيما تمّ طرحه؟ أريد خلق سلاسل من الأسئلة لدى القارئ كي ينخرط في الأحداث. هذه العملية من الانغماس داخل العمل، ثمّ أخذ مسافة منه، هي التي تشحذ إعمال العقل والتدبُّر فيما نُطالع، فلا تكون الرواية مجرد كلمات على الأوراق.

في كتابك «عن طريق البحر» يقول لطيف محمود: «هذا هو المنزل الذي أعيش فيه.. لغة تصفعني وتسخر مني خلف كل زاوية».. لقد اخترت أن تكتب رواياتك باللّغة الإنجليزية، لكنك لا تتخلى عن تعشيقها بمقتطفات من اللّغات الأخرى، بما في ذلك اللّغة السواحلية. هل يعني ذلك أنك تنحاز إلى «تشينوا أتشيبي» في مواجهة «نغوجي وا ثيونغو» فيما يتعلّق بوجهة نظرهما المُتضاربة حول مسألة توظيف اللّغة أدبياً، وأن لغة المُستعمر يجب أن تُخترق من الداخل؟



- لا، لست منحازاً لأحد على حساب الآخر. لا أعتقد أنني أريد أن أكون في أيٍّ من المُعسكرين فيما يخصُّ هذا الجدل. كلاهما يمتلكان حججاً تختلف عن الحُجة التي أتبناها. يرى «أتشيبي» أن اللّغة الإنجليزية يمكن تكييفها بطريقةٍ ما، لتعمل من أجل مكافحة الاستعمار، فيما يرى «وا ثيونغو» أنه لا يمكن تحقيق ذلك على أرض الواقع، لأن اللّغة تسكن كل شيء، إذ تتغلغل في طريقة التفسير والتأويل، ونظرتنا للقيم والمعايير. لذلك لا أعتقد أنني أنتصر لأيٍّ منهما.. أو بالأحرى، لا أشاركهما وجهة النظر نفسها فيما يخصُّ الآلية التي تعمل بها اللّغة، خاصة بالنسبة للكاتب. لا أؤمن بأن هذه هي الطريقة التي يجب أن يتعامل بها الكاتب مع اللّغة. والواقع أن الدافع الرئيسي وراء اختياري الكتابة باللّغة الإنجليزية، يتعلّق في الأساس بالاستعمار -لولاه ما تعلّمت اللّغة الإنجليزية- الأمر يتعلّق أيضاً بما قرأته وتعلّمته، والذي كان أغلبه باللّغة الإنجليزية. كذلك للمكان دورٌ في ذلك. لقد وجدت نفسي أكتب في عِقدي الثاني، عندما انتقلت إلى إنجلترا، وأنا في عمق المحنة. لم يخطر ببالي، في ذلك الوقت، أن أتساءل: «ما هي اللّغة التي يجب أن أستخدمها؟». اللّغة التي كنت أجيدها آنذاك، الإنجليزية، علاوة على أن شبكة اتصالاتي النصية لم تكن متاحة لي بأي لغةٍ أخرى. هذا كل ما في الأمر. لكن بالطبع، لديّ بعض المعرفة بأشياءٍ أخرى لا تتعلّق بالضرورة بالكتابة. أكتب بلغة واحدة، وهي الإنجليزية، لكنني أستطيع أن أضيف لها ملمحاً إبداعياً مُستلهماً من ثقافة أخرى ولغاتٍ أخرى، وهو ما يخلق مزيجاً حيوياً مثيراً للاهتمام.

يُحادث صالح عمر نفسه، قائلاً: «أريد أن أتطلع إلى الأمام، لكنني أجد نفسي دائماً أنظر إلى الوراء».. تتأرجح رواياتك -زمنياً- ما بين الماضي والحاضر .. أترى الماضي ليس «عالماً مفقوداً» مثلما يراه «سلمان رشدي» في روايته؟

- لا أظن أن رشدي يرى الماضي بالفعل عالماً ضائعاً بالكامل. أظنه يعني أنها مسألة مُهيجة للآلام كالذي يُطالع نفسه في مرآة التشظي. إنه لا يقصد أن الماضي مفقود. ولكنه يراه مسؤولاً عن استجلاب الألم وإثارة الشجون. في هذا الصدد، لا أتمادى كثيراً. «أنيتا ديساي» تقول في إحدى رواياتها -على لسان إحدى بطلاتها- عبارة راقتني كثيراً وقمت باستعارتها في روايتي «الإعجاب بالصمت»، وهي: «لا شيء ينتهي بصورةٍ مطلقة». هكذا أرى الماضي أيضاً.. لا يموت أبداً، حتى لو انتهى بالفعل، إذ تظل لديه قدرة عجيبة على التمدُّد مرةً أخرى في محيطنا المعيش. سيظل الماضي يسكن الحاضر، لأننا نعيش في تخيُّلاتنا كما في الحياة الواقعية. الماضي، شئنا أم أبينا، جزءٌ من خيالنا الذي لا يزال حياً.. لذا لم ولن ينتهي أبداً.

■ **حوار: شين جريفي □ ترجمة: شيرين ماهر**

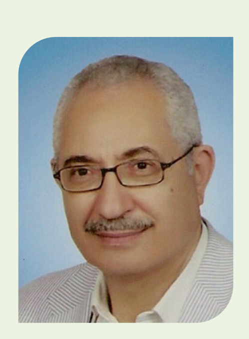
المصدر:

https://magill.ie/society/interview-abdulrazak-gurnah

قراءة في رواية عبدالرزاق قُرنح الأخيرة

«حيوات تالية» مثقلة بعبء التجربة الاستعمارية

تُعَدّ «حيوات تالية» من أكثر روايات ما بعد الاستعمار عمقاً وتأثيراً. نتعرَّف فيها إلى ما جنته تلك التجربة الاستعمارية على كلّ شخصية من شخصيات الرواية؛ سواء تلك التي تنتمي إلى المنطقة التي يعرفها عبدالرزاق قُرنح جيّداً، وهي منطقة زنجبار وشرق إفريقيا، التي تنحدر منها أغلب شخصيات الرواية، أو حتى تلك التي تنتمي إلى الغرب، وهي ألمانيا في تلك الحالة.



صبري حافظ

ظلّ عنوان رواية عبدالرزاق قرنح الأخيرة «After Lives» عام (2020) -والعنوان هو عتبة النصّ الأولى- يناوشني بحثاً عن ترجمة موفَّقة له طوال عملية قراءتي لتلك الرواية الجميلة، رغم بساطته الشديدة. فالكلمة الإنجليزية الشائعة ترد، عادةً، مفردة (Afterlife)، وكلمة واحدة، وتعني الآخرة/ العالم الآخر، أو الحياة بعد الموت. لكن عبدالرزاق قرنح آثر أن يوردها بصيغة الجمع، وأن يكتبها في عنوان الرواية ككلمة واحدة (Afterlives) كما هو الحال في كتابتها بمعناها الشائع، وهو الآخرة، وإن كان المعنى الذي يقترب كثيراً ممّا يسعى الكاتب إلى توصيله لقارئه بعنوان الرواية، هو ذلك الذي يستخدمه العلم حينما يتعامل مع المعادن المشعّة، حينما يفقد إشعاعها قوَّته القصوى، ويظلّ قادراً على بثّ إشعاعات؛ ضارّةً كانت أم نافعةً في مرحلة ما يعرف علميّاً، بالنسبة إلى تلك المعادن، بـ(Afterlife) . وربّما كان هذا المعنى العلمي للكلمة هو الذي دفع مصمّم غلاف الرواية «جريج هاينيمان - Greg Heinimenn» لأن يفصل بين قسمَيْها (After) ما بعد/ أو التالي، و(Lives) حيوات. مقدّماً، بذلك، تأويله الذكي للرواية أو قراءته لها، والتي تطرح على أيّة قراءة سلطتها، بوصفها عتبة نصّية مهمّة هي الأخرى، سرعان ما يشاكسها العنوان الداخلي المكتوب على هيئة كلمة واحدة. في عملية مراوغة من الشدّ والجذب بين المحورَيْن، تغني القراءة، وتدفع القارئ للتفكير في هذا العنوان الذكيّ البسيط الثريّ معاً.

والواقع أنني، وبعد الفراغ من قراءة الرواية، أميل إلى ما فعله مصمّم الغلاف؛ ولهذا آثرت أن أترجم العنوان بـ«حيوات تالية» حتى لا يتسرَّب إلى الترجمة المعنى الشائع الذي يربطها بالآخرة. فليس لعالمها أيّة علاقة بالآخرة من قريب أو بعيد، بل العكس إذ ثمّة تشبُّث قويّ بالحياة الدنيا، رغم صعوبتها، وما بها من محن. كما أنها تعلي من قيمة هذا التشبُّث بالحياة، والحفر في الصخر (الفعلي، والاستعاري معاً) كي تعيش جلّ شخصياتها الرئيسية حياة جديرة بالحدّ الأدنى من الحياة الإنسانية الكريمة، سواء تلك التي تنتمي إلى منطقة عالم عبدالرزاق قرنح الأثيرة -وهي زنجبار وساحل شرق إفريقيا المواجه لها- أو تلك التي وفدت إلى هذه المنطقة من أوروبا، ومن ألمانيا، خاصّة، في هذه الرواية. فالرواية، في قراءتي لها، هي رواية عن تلك «الحيوات التالية» التي يرتّق فيها المستعمَر حياته الأولى التي هلهلها المستعمِر، وملأها بالقهر والهوان، ودمّر فيها الكثير ممّا كان يعمر هذه الحيوات من ألق وعنفوان. إنها الحياة أو (الحيوات التالية) لما جرّه الاستعمار على جلّ شخصيات

الرواية، من هوان، وما زرعه، في كثير منها، من قبول بالخنوع والألم والقهر.

وهي، بذلك، رواية مابعد الاستعمار، بامتياز، وربّما تكون من أكثر روايات ما بعد الاستعمار، التي قرأتها، عمقاً وتأثيراً، نتعرَّف فيها على ما جنته تلك التجربة الاستعمارية -غير الإنسانية بطبيعة غاياتها ووسائلها معاً- إلى كلّ شخصية من شخصيات الرواية؛ سواء تلك التي تنتمي إلى المنطقة التي يعرفها الكاتب جيّداً، وهي منطقة زنجبار وشرق إفريقيا، والتي تنحدر منها أغلب شخصيات الرواية، أو حتى تلك التي تنتمي إلى الغرب، وهي ألمانيا في تلك الحالة، بصورة يكشف فيها عن الوجه الاستعماري لألمانيا، والذي لم يتناوله أدب ما بعد الاستعمار كثيراً؛ بسبب انشغاله بالتجارب الاستعمارية الأكبر والأطوَل، والتي كان المستعمِر فيها بريطانيا أو فرنسا أو حتى إسبانيا والبرتغال وهولندا. لأن الرواية، في مستواها المباشر، تبدو كأن شاغلها الأصلي هو تلك الشخصيات التي تنحدر من منطقة عبدالرزاق قرنح الأثيرة، وهي -بالفعل- الشخصيات الأساسية في الرواية؛ رجالاً ونساءً. لكنها، في مستوى آخر من مستويات انشغالاتها العميقة بالتجربة الاستعمارية، تقدّم لنا من خلال الشخصيات الألمانية فيها، رؤيتها، أو -بالأحرى- دراساتها الثريّة والمعقَّدة لما يميِّز تلك التجربة، من ناحية، وللتفاعل بينها وبين كثير ممّا تسم به الشخصية الألمانية من خصائص إنسانية، من ناحية أخرى.

كما أنها جعلتني أشعر بأنها أكثر نضجاً وثراءً من روايته الأشهر «الفردوس» (قدّمتها للقرّاء في العدد الماضي من «الدوحة»)، وأخصب تجربةً، وأزعم أن الذي يقرأ «الفردوس» بعد قراءته لهذه الرواية، يزداد فهمه لها، وتتفتَّح أحداثها بكثير من الدلالات الجديدة، خاصّة أن الروايتَيْن تغطِّيان الفترة الزمنية نفسها، تلك الواقعة بين بدايات الغزو الألماني لزنجبار وشرق إفريقيا، أواخر القرن التاسع عشر، وما بعد نهاية الحرب العالمية الأولى. ولأن هذه الرواية الجديدة تأخذنا إلى تجربة ألمانيا الاستعمارية في شرق إفريقيا، هي تأخذنا، أيضاً، إلى زمن هذه التجربة، قبيل الحرب العالمية الأولى وفي إثنائها، وإن امتدَّ الزمن السردي فيها حتى الحرب العالمية الثانية وما بعدها. ولأن روايات عبد الرزاق قُرنح تصدر عن خبرة عميقة بموضوعه وشخصيّاته؛ ما يمنحها زخماً إنسانياً ثريّاً؛ تنحدر شخصياتها الرئيسية من الأقلِّيّة الهندية في شرق إفريقيا، والأقلّيّة ذات الأصول العربية في زنجبار، وهي الشخصيات التي منحها الكاتب سلطة السرد، بعدما جرَّدها الاستعمار من كلّ سلطة، والأهمّ من ذلك تجريدها من كلّ ثقة بالنفس، وبقدرتها على التحكُّم في مصيرها، واعتزازها بثقافتها الموروثة، وبقيمة تلك الثقافة وما خلَّفَته من قيم وعادات وتقاليد؛ لأن إحدى التقنيات المهمّة في هذه الرواية -بل في جلّ روايات عبدالرزاق قرنح- هي أنه يمنح ضحايا التجربة الاستعمارية السلطة السردية، في عالم، انتزعت فيه قوى الاستعمار منهم كلّ سلطة، وتغلغل عنفها في كلّ مناحي حياتهم، وسعت، باستمرار، إلى فرض رؤيتها عليهم.

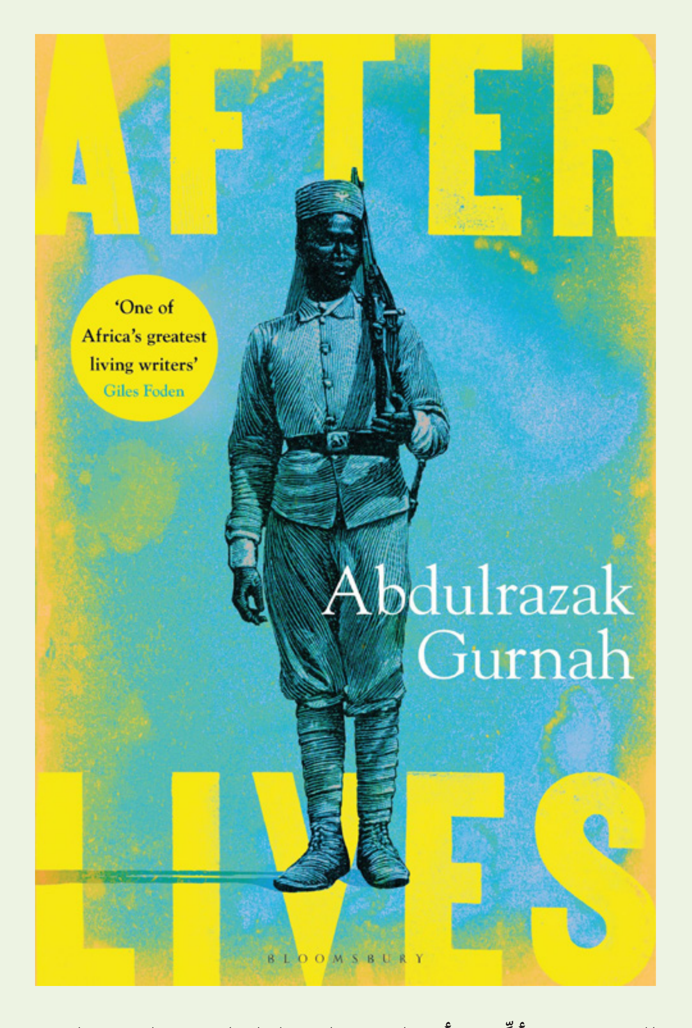
لذلك، تبدأ الرواية بأكثر شخصيّاتها نضجاً، وأكثرها وعياً بأخطار التجربة الاستعمارية، وهو «خليفة قاسم»، وبالمدينة الصغيرة التي وفد إليها، وبنى حياته فيها، بعدما مكَّنته تضحيات أبيه من إكمال دراسته، والحصول على عمل جيّد في أحد مصارفها. ويجلب خليفة معه قضية الهويّة المتشابكة في تلك المنطقة من العالم، فهو ينحدر من أب هندي مسلم «قاسم» وَفَد إلى الساحل الإفريقي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، من منطقة «جوجارات - Gujarat»، فاستقرَّ بها، وتزوَّج من إفريقية، كما شهد قدوم الألمان وفترة ما يعرف بالتمرّد البوشيري (Al-Bushiri Revolt) الذي قاده العرب والتجّار الهنود، في زنجبار، ضدّ منح سلطانها، عام (1888)، المنطقة للألمان، فوفَدَ جيشهم، وأحبط التمرّد بعنف، وفرض سيطرته على زنجبار وساحل تنجانيقا المواجه لها. في هذه الفترة الحافلة من تاريخ الساحل الإفريقي، نشأ ابنه «خليفة»، وعاش صباه بصورة حفرت في أغواره تفاصيل العنف الاستعماري في بداياته، وكانت أمّه الإفريقية قد منحته الكثير من ملامحها؛ ما مَكَّن «خليفة» -الذي أراد أبوه أن يحقِّق ما حلم هو بتحقيقه- من أن يختار الهويّة التي تناسب الموقف متى شاء، فحينما يناسبه أن يعلن هويّته الهندية، يخبر من يريد بأن أباه هندياً من مسلمِي (جوجارات)، برغم مظهره الإفريقي؛ وحينما يناسبه أن يتصوّر محدِّثه أنه إفريقي قُحّ، فإن لونه وتقاطيع وجهه كافيان للتعبير عن ذلك.

ولأن والده أراد أن يحقّق ابنُه ما أخفق في تحقيقه، فقد وفَّر له تعليماً جيّداً - والتعليم هو رافعة/ آلة الحراك الاجتماعي- تمكّن، عبره، من إجادة اللغتَيْن: السواحيلية، والإنجليزية، بالإضافة إلى بعض العربية، إلى جانب مبادئ المحاسبة؛ ما أهَّلَه للحصول على وظيفة في مصرف يملكه أخَوان مسلمان من (جوجارات)، حيث عمل لعشر سنوات، عرض عليه، بعدها، أحد كبار التجّار في المدينة، وهو «عامر بشارة»، الذي كان له حساب في المصرف، وكان أمّيّاً في الأبجدية اللاتينية التي كان يجيدها «خليفة»، أن يعمل لديه، بعدما تأكَّد من مهاراته، وبعدما مرَّر له «خليفة» بعض المعلومات التي حقّق، بسببها، مكاسب واضحة، خاصّة حينما قرَّر الأخوان أن ينقلا مصرفهما إلى (مُمباسا). هكذا، يصبح «خليفة» -بعد رحلة تجسِّد لنا رحلة صعود الأقلّية الهندية، عادةً، للإمساك بدفاتر تلك المنطقة من العالم- إحدى الشخصيات الأساسية في تلك المدينة. يتبنَّاه واحد من أبرز تجّارها، وإن حرص، دائماً، على أن يبقيه على مسافة مأمونة من أغلب أسرار تجارته. وبعد سنوات من العمل مع «عامر» (مات في أثنائها أبواه من المرض (الملاريا) والفاقة، زوّجه «عامر» من ابنة أخته «عائشة» التي كانت في

العشرين من عمرها، وكان عليه أن يجد لها زوجاً يسترها، بينما بلغ هو الحادية والثلاثين، وكان ذلك في عام (1907). وفي هذا الوقت، كانت قوّة الحماية العسكرية (-Schutz truppe Askari)، وهو الاسم الذي أطلقه الألمان على الجيش الذي كوَّنوه لتوطيد استعمارهم في شرق إفريقيا، مشغولةً في القضاء، بعنف، على تمرُّد الـ(Maji Maji) الذي انتشر في (تنجانيقا)؛ تحرق قرى كاملةً، وتُدمّر الحقول، وتجوّع السكّان حتى الموت، وتعلّق جثثهم على مشانق على طول الطريق بين الحقول المحروقة. فالرواية لا يغيب عنها العنف الاستعماري الذي تحرص على أن تجسّد حضوره، على الدوام، وأن تقدّم لنا أفعال هذا الجيش الاستعماري، قبل أن تأخذنا إليه من الداخل، وتعرض علينا بعض الذين تطوّعوا للالتحاق به من أبناء المنطقة.

وكان «خليفة» مشغولاً بالتأقلم مع حياته الجديدة مع زوجته، التي لم تنجح في إقناع خالها -الذي كثيراً ما كان يدعوه «خليفة» بالقرصان الجشع- بِرَدّ ملكية بيتهم إليها بعد موت أبيها، الذي يقول خالها أنه قد رهنه له، ولم يستعدْه منه، لأنه لم يسدِّد دينه ربّما؛ وإن سمح لها بأن تعيش فيه، حتى بعد زواجها من «خليفة»؛ الأمر الذي أجَّج التوتُّر المضمر بين «خليفه»، و«عامر»، الذي حرص الاثنان على ألّا يطفو على السطح أبداً، أو يؤثِّر في علاقتهما العملية، وهو الأمر نفسه الذي حرص «خليفة» على ألّا يؤثِّر في حياته الزوجية مع عائشة، برغم انبثاق بعض التوتُّر فيها بينهما، فقد كانت عائشة قويّة الشخصية، عنيدة، تتشبَّث برأيها في كلّ الأمور، ولا تأبه كثيراً بآراء زوجها المغايرة، فهي لم تستجب، أبداً، لرغبته في أن يأخذها لزيارة البعثة الطبِّية الألمانية، أو حتى إحضار الطبيب الهندي للكشف عليها في البيت، بعدما أجهضت ثلاث مرّات في سنوات زواجهما الثلاثة الأولى، واكتفت بالطبّ الشعبي الذي لم ينفعها بشيء، وأبقاهما بلا أبناء.

والواقع أن «خليفة» قد انشغل بضبط تجارة «عامر»، على الرغم من حرص «عامر» على استبعاده من جلّ صفقاته المهمّة، التي كانت تعتمد على الشفاهية، والثقة المتبادلة، بل عدم إطلاعه على كثير من وثائقها. حتى ابنه «ناصر» الذي كان في التاسعة من عمره، وقتها، لم يرسله لتعلُّم التجارة أو اللغة الجديدة، بل لتعلُّم القراءة والكتابة ومبادئ الحساب، والتدريب على مهنة ما (كالنجارة أو الحدادة أو البناء) في المدارس الجديدة التي أنشأها الألمان، وقتها، لتوفير الحرفيِّين القادرين على تسيير آلة مشروع التحديث الألماني. وقد شغف ناصر بالنجارة، فلما انتهى من المدرسة في الخامسة عشرة من عمره، طلب من أبيه أن يمنحه بعض المال ليفتح لنفسه ورشة، ويتاجر بالأخشاب. ووجد الأب أنها فرصة لتدريبه على التعامل في السوق، من ناحية، ولإبعاده عن المشاركة في أسرار تجارته إلى أن يحين الوقت الملائم، من ناحية أخرى. لكن هذا الوقت الملائم لم يحِن؛ إذ اختطفه الموت سريعاً، خلال خمسة أيّام، في أحد الأوبئة التي كانت تلمّ بالمنطقة بين الفينة والأخرى، دون أن يتيح له



الكشف عن أيٍّ من أسرار صفقاته، لا لخليفة، ولا حتى لابنه الذي كان مراهقاً في ذلك الوقت، ووجد نفسه، فجأةً، وريثاً لتجارة أبيه وممتلكاته وديونه معاً. وبالرغم من أن «خليفة» يعرفه منذ أن كان صبيّاً إلّا أنه كشف عن وراثته، عن أبيه، استغلاله وعناده معاً، وعن أنه هو الآخر قرصان جشع مثله، فلم يستجب لدعوة ابنة عمَّته «عائشة» للاعتراف بأن البيت بيتها لا بيت أبيه. وأخذ يسيطر، بعناده التدريجي، على أمور التجارة وورشة النجارة معاً، دون أن يلجأ للصدام مع «خليفة»، أو للتخلّي عن خدماته في الوقت نفسه.

ويضفر الكاتب مصائر عدد من الشخصيات المماثلة، ببراعة، منذ بداية الرواية، لأننا إذا كنّا قد عرفنا «خليفة» وقصَّته، في الفصل الأول من الرواية، فإن فصلها الثاني يقدّم لنا شخصية أساسية أخرى هي شخصية «إلياس» التي لا تقلّ عن شخصية «خليفة» إثارةً لمسألة الهويّة، لأنه يجسّد لنا عملية الشدّ والجذب بين الهويّة المحلّية وما يسعى الألمان إلى تنميته، بين أبناء المنطقة، من ثقافتهم ورؤاهم. إذ يفد «إلياس» إلى المدينة بخطاب توصية ألماني، لمالك مزرعة الجوت/ الليف الضخمة على أطراف المدينة، وهو ألماني، أيضاً، كي يمنحه وظيفة في مصنع الجوت الملحق بها،

ويطلب من مساعده «حبيب» أن يعاونه على الاستقرار فيها، فيوجّهه، بدوره، إلى ناظر المدرسة «المعلّم عبدالله» الذي يوفّر له غرفة للسكن عند «عمر حمداني»، ويصحبه في جولة، عرَّفَه فيها إلى كثير من شخصيّات المدينة، وانتهت في مجلس «خليفة» الذي كان «المعلّم عبدالله» ينهي الأصيل عنده. وسرعان ما أصبح «إلياس» من روّاد مجلس «خليفة» الدائمين، توطّدت الصداقة بينهما، وحكى له عن قصَّته، وكيف هرب من بيت أبويه، بعدما ضاق بشظف العيش فيه، وهامَ على وجهه في الطرقات، فاختطفته قوّة الحماية العسكرية من محطّة القطار في مدينة قريبة من قريته، وأخذته إلى الجبل، وتركته قرب إحدى مزارع البن التي يملكها أحد الألمان. وما إن علم مالكها بقصَّته حتى ثار، وأعلن أنهم -أي الألمان- لم يفدوا إلى هنا لخطف أبناء الناس، بل لتعليمهم وتحضيرهم، فأبقاه في المزرعة، وأرسله إلى مدرسة من مدارس الإرساليات الألمانية، حيث تعلَّم الكتابة والقراءة واللغة الألمانية والحساب، وكان صاحب المزرعة يعامله بطيبة، ويحرص على أن يواصل تعليمه، بينما يكسب قوته بالعمل في المزرعة، حتى أصبح مؤهَّلاً للعمل في المدينة، فأرسله إلى هذه المدينة بخطاب توصية إلى صاحب مصنع الجوت الذي عيَّنه فيه.

هكذا، انتهى «إلياس» إلى هذه المدينة الصغيرة على الساحل الشرقي لإفريقيا، وأصبح، لعام أو أكثر، من روّاد مقاهيها الدائمين، ومن المدافعين عن الوجه الطيِّب للألمان في مواجهة الكثيرين الذين لم يعرفوا منهم، طوال أكثر من ثلاثين عاماً، هذا غير القسوة والقتل والتنكيل. يقول له أحد روّاد المقهى: «اسمعني! لا يكفي أن يكون ثمّة ألماني عاملَك برحمة، لأن هذا لا يغيِّر حقيقة ما جرى هنا عبر السنوات. ففي السنوات الثلاثين التي استعمروا، طوالها، هذه البلاد، قتل الألمان الكثيرين حتى امتلأت الأرض بالجماجم وعظام البشر، وارتوت الحقول والطرقات بالدماء حَدّ التشبُّع، وأنا لا أبالغ حين أقول لك ذلك!» (ص 41). وتتيح لنا تلك النقاشات التي كانت تدور في المقهى، قدراً كبيراً ممّا يمكن دعوته بالخطاب الشعبي لتفاصيل التجربة الاستعمارية، خاصّة حينما كانت تتناهى، إلى روّاد المقهى، أو روّاد مجلس «خليفة»، أنباء الجولات القتالية بين الألمان والإنجليز الذين كانوا يريدون وراثة نصيبهم من شرق إفريقيا. واستعر هذا الخلاف عقب اندلاع الحرب العالمية الأولى، ورغبة «إلياس» في التطوُّع للانضمام إلى الـ«Schutztruppe»، أو الجيش الذي لا يُقهر، كما كان يقول عنه؛ ما أجَّج نيران الجدل بينه وبين «خليفة» الذي واجهه صارخاً: «هل أصبت بالجنون؟ ما دخلك أنت بهذا الأمر؟ إنه نزاع بين غازيَيْن عنيفَيْن وشرّيرَيْن: أحدهما بيننا، والآخر في الشمال. إنهما يتحاربان على مَنْ فيهما يحقّ له أن يبتلعنا، فما دخلك أنت بهذا؟ إنك ستنضمّ، بذلك، لجيش من المرتزقة، مشهور بالقسوة والوحشية والعنف. هل سمعت ما قاله كلّ من بالمقهى؟ سيلحق بك الضرر، وربّما أسوأ. هل تفكر بطريقة سويّة/عاقلة، يا صديقي؟» (ص42).

لكن قرار «إلياس» الجنوني -في نظر «خليفة»، ونظر كثير من رجال المدينة- لم يؤثّر فيه، فقط، كما سنعرف فيما بعد، بل وقع عبؤه الأكبر على شقيقته الصغيرة «عافية» التي كانت في العاشرة من عمرها تقريباً. ولأن «خليفة» كان يشعر بشيء من الندم لإهماله لوالديه؛ إذ لم يزرهما منذ غادرهما في القرية إلّا حينما ماتت أمّه، ووجد أن أباه يعاني من المرض والفقر، ومات هو الآخر في أثناء زيارته القصيرة، حَفَّز «إلياس» على الذهاب لقريته التي هجرها صبيّاً، واختطفه أحد عساكر «Schutztruppe» الألمان في محطّة قطار المدينة المجاورة، بحثاً عن مصير والديه. خاصّة وقد مضى على اختفائه عنهما أكثر من عشر سنوات، قضى معظمها في مزرعة البنّ الألمانية، وحينما فعل اكتشف هو الآخر أن والدته -التي كانت حبلى حينما ترك القرية صغيراً- قد أنجبت له أختاً سمَّياها «عافية» لعلّها تكون فأل صحّة على والدتها المريضة، فلا يختطفها الموت مبكِّراً كأختَيْها السابقتَيْن. ولكن الأمّ ماتت و«عافية» ماتزال طفلة، ولم يستطع الأب رعايتها لفقره ومرضه معاً، فتخلّى عنها لأسرة في قرية مجاورة. يذهب «إلياس» للبحث عن أخته تلك، ليجد أن تلك الأسرة قد استعبدتها منذ أخذتها من أبيها، الذي تُوفّي بعد ذلك بعامَيْن، فأخذها لتعيش معه في المدينة، ودفع للأسرة مبلغاً مقابل رعايتها إيّاها.

والواقع أن العام -أو أكثر قليلاً من عام- الذي عاشته «عافية» مع أخيها «إلياس» كان أسعد أعوام حياتها، كما تعترف بعدما تركها واختفى، إلى غير رجعة، من حياتها، لأننا سنعرف من قابل الأحداث، ما عانته منذ أن تركها، كي يشارك في حرب لا ناقة له فيها ولا جمل، ولأنه فتح عينيها على وضعها القديم في تلك الأسرة، التي كانت تظن أنها قريبة لها، حيث كانت تنادي ربّة الأسرة بالعمّة، وربَّها بالعمّ، رغم سوء معاملتهما لها. كما كشف لها أخوها، بغضب، كلَّما عرف بتفاصيل حياتها هناك، عن أن تلك الأسرة كانت تعاملها لا كخادمة، فحسب، تشتغل لدى كلّ أفراد الأسرة ليل نهار وبالمجّان، بل كعبدة، تتركها تنام على الأرض في الممرّ، بينما ينام كلّ أفرادها (بما في ذلك الابن «عيسى»، والابنة «زوادي» وهما في عمر مقارب لعمرها) على أسِرّة، وتحت «ناموسية» تقيهم من أثر البعوض، وما يجلبه من ملاريا شهيرة في تلك المنطقة من العالم. إن حياتها معه فتحت عينيها على كثير ممّا كان غائباً عنها؛ فما إن عاد أخوها بها إلى غرفته في المدينة، حتى هيَّأ لها سريراً بناموسية، لأوّل مرّة في حياتها، وأخذها إلى العيادة الألمانية لتطعيمها، وفحصها، فاكتشف إصابتها بالبلهارسيا، ثم عالجها. وأخذ يعتني بها، كما كانت تعتني هي بشؤون غرفته وطعامه، بل أصرّ على ضرورة أن يعلّمها القراءة والكتابة، وبدأ، على الفور، في شراء أدواتها، من لوح الإردواز الشهير حتى الأوراق التي جلبها إليها من العمل، لتمارس تدريباتها في الكتابة. ((1/2))

منصف الوهايبي:

السجال حول «قصيدة النثر» بدأ قبل ظهور «قصيدة التفعيلة»

يُعَدّ الشاعر والأكاديمي التونسي منصف الوهايبي (1949، القيروان) واحداً من شعراء الحداثة في تونس والعالم العربي. هو أستاذ بكلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، في سوسة. من أعماله الشعرية: «ألواح» - «من البحر تأتي الجبال» - «مخطوط تمبكتو» - «ميتافيزيقا وردة الرمل تونس» - «فهرست الحيوان» - «كتاب العصا» - «الصيد البحري»، بالإضافة إلى أعماله السردية...

في هذا الحوار، يتحدَّث منصف الوهايبي عن أعماله في الشعر، والسرد، والترجمة، في سياق خلفيَّاته الفكرية، وقناعاته الإبداعية.

أنت شاعر، وروائي، ومترجم. ما المجال الأقرب إليك؟

- كتبت سيناريوهَيْن لفيلمَيْن قصيرَيْن: الأوَّل «يا بلداً يشبهني»، وقد مثّلت فيه، أيضاً، والثاني «في انتظار أرويس/ ابن رشد»، كما نشرت ثلاث محاولات روائيّة هي: «عشيقة آدم»، وقد فازت بالكومار الذهبي (2012)، وأصدرها أستاذنا الراحل توفيق بكّار، في سلسلة «عيون المعاصرة». وقد كتبتها بين (2009) و(2010)، ووظّفت فيها التقنيات الفيسبوكيّة، والثانية هي «هل كان بورقيبة يخشى حقّاً معيوفة بنت الضاوي»، وقد حاولت فيها أن أرسم صورة الزعيم الحبيب بورقيبة، باني دولة الاستقلال، في المخيال الشعبي، لا من منظور تاريخي أو سياسي، والثالثة هي «ليلة الإفك»، وهي تعالج ما حدث في تونس من عام (2010) إلى (2014)، وجلّ شخصيّاتها بأسمائهم الحقيقيّة. ولديّ محاولة رابعة بعنوان «جمهوريّة جربة»، الجزيرة التونسيّة الشهيرة، تخيّلتها وقد انفصلت عن تونس؛ وساحت في البحر؛ وأخذت تقترب من مالطة، وأرجو أن أنهيها هذا العام. للحقّ، أنا لست روائيّاً، ولا أدّعي ذلك. إنّما أنا قارئ للرواية، ولا يكاد يفوتني منها شيء؛ عربيّاً وعالميّاً. لأقلّ إنّي قارئ يكتب الرواية، أو ما يفيض عن الشعر. ولكن بلغة الرواية. فأنا -على ما أظنّ- أعرف، بحكم قراءتي للروائيّين العالميّين الكبار، وعلى رأسهم جيمس جويس، كيف أكفّ عن كوني شاعراً؛ ما إن أشرع في كتابة هذا النوع من السرد الروائي، وأدرك كيف ينهض القول السردي برواية قصّة أو مغامرة تنتظمها حبكة، يقوم بها شخوص يتحرّكون في فضاء وزمان مخصوصَيْن. وهم يؤدّون القصّة في ضوء الممكنات السرديّة، وما يتعلّق منها بالتغييرات الزمنيّة، وإدارة فنّ الدخول إلى العالم المحكيّ، سواء أقيّدته وجهة نظر داخليّة أم لم تقيّده، وهذا لا يتسنّى في النصّ الشعري، إلاّ نادراً؛ بالرغم من أن لي قصائد مركّبة ذات منحى سرديّ؛ ولكن شتّان بين السرد الشعري المكثّف والسرد الروائي المفصّل.

فزت، في العام الماضي، بجائزة الشيخ زايد للآداب، عن ديوانك «بالكأس ما قبل الأخيرة»، وهي المرّة الأولى التي تمنح فيها هذه الجائزة للشعر .ماذا يعني ذلك لك، وللشعر؟

- هذا يعني لي الكثير؛ من ذلك إعادة الاعتبار إلى الشعر العربي في «جنس» منه، هو ما نصطلح عليه «قصيدة التفعيلة» (على قلق العبارة)، وهو لا يزال الأقدر، فنيّاً وإيقاعيّاً، على تمثّل مختلف تحوّلات القصيدة العربيّة الحديثة؛ فهذا الشكل يمكن، بحكم إيقاعه، وهو إيقاع العربيّة نفسها، ومن كنهها؛ أن يستوعب -إلى جانب شعريّته- شعريّةٍ قصيدة النثر، بل شعريّة «قصيدة البيت» أو ما يسمّى خطأً «القصيدة العموديّة». كما أنّ الجائزة هي تكريم للشعر العربي المغاربي «المهمّش»، عادةً، في دراسات المشارقة أو «المنسيّ»، لما ترسّخ في ذاكرتنا من شدّ وجذب بين «المركز» و«الهامش»؛ لاعتبارات تاريخيّة، بعضها قديم، وبعضها يرجع إلى القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين. في القرن الماضي، كان أبو القاسم الشابي الوحيد الذي حظي بحفاوة المشارقة، وخاصّةً في مصر، مع مجلّة «أبولو». وقد سعدت، شخصيّاً، عام (1996)، عندما شاركت في مهرجان القاهرة الشعري، وقرأت في الأمسيّة الأولى مع شعراء مشهورين، منهم أحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش، وسعدي يوسف، وسامي مهدي، وعبد اللطيف اللعبي... وكان لقصيدتي صدًى، فقد كتب عنّي الراحل الكبير فاروق شوشة مقالاً في «الأهرام»، عنوانه «الوهايبي شاعريّة ما بعد الشابي». ونبّه إلى أنّ هناك شعراً في المغرب العربي، يُعتَدّ به.



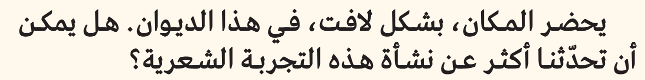












يحضر المكان، بشكل لافت، في هذا الديوان. هل يمكن أن تحدّثنا أكثر عن نشأة هذه التجربة الشعرية؟

- هـو مـن منشـورات «دار مسـكيلياني» للنشـر والتوزيـع، تونـس (2019)، بإدارة الأسـتاذ شـوقي العنيزي، الناشـر المثقّف حقّاً. و«الـكأس مـا قبـل الأخيـرة» عبارة اقتبسـتها من حـوار مع الفيلسـوف الفرنسـي جيـل دولـوز، ووظّفتهـا فـي سـياق الإحالـة علـى نـصّ محمـود درويـش «لا أريد لهـذي القصيـدة أن تنتهي»، ولعـلّ رمزيّتهـا تكمـن فـي أنّ تمـام الأشـياء أو كمالهـا هـو فـي نقصهـا، والنقـص هـو الأمـل فـي مـا يمكـن أن يأتـي.. يقـع هـذا الكتـاب الشـعري فـي أكثـر مـن (420) صفحـة؛ وهو يضـمّ قصائد كلّهـا موزونة (شـعر تفعيلة)، وهذه القصائـد جلّها قصائد مركّبة «طويلة» تسـتنطق المكان العربي في الجزيرة العربيّة، واليمن، وعالـم الفينيقيّيـن، مـن خـلال اسـتحضار المحنـة السـوريّة، والشـمال الإفريقي والغربي (شـبه الجزيـرة الأيبيريّـة، وعالـم الأندلـس والموريسـكيّين، وجنـوب البرتغـال، ولنبـدوزا وجنـوة فـي ايطاليـا، وسـيت، وباريـس فـي فرنسـا)؛ أي هـو «جغرافيـا» شـعريّة، حيـث المـكان يحضـر فـي علاقتـه الملتبسـة بالماضـي والحاضر معاً؛ أي «الحال» كما كان يسـمّيه نحاة العرب، وليس فـي سـياق الزمنيّـة الخطّيـة التـي لا تناسـب الزمنيّـة الشـعريّة، وهـي حضـور الحاضـر.

بعد الدعوات الصارخة بالحداثة والتجريب الشعري، منذ السياب ونازك والبياتي، مروراً بما يسمّى الشعر الستّيني وحتى الآن... كيف تنظر إلى حضور القصيدة العمودية في المشهد الشعري المعاصر؟

- الحـقّ أننـي أقـرأ هـذا السـجال فـي سـياق مختلـف: فـي ضوئـه، يمكـن أن نميّـز بيـن نظامَيْـن فـي الكتابـة، يكشـفان عـن خطّتَـيْ تلفّـظ مختلفتَيْـن الأول: هـو نظـام كتابـة متجـرّدة مـن كلّ جسـمانيّة سـواء أكانـت أيقونيّـة أم كانت قوليّة، كلـّما جرت المسـموعات مـن الأسـماع مجـرى المرئيّـات مـن البصـر، بعبارة حـازم القرطاجنّـي، وهـذا ليـس مخصوصـاً بالقديـم أي «قصيـدة البيـت» أو«القصيـدة العموديّـة»، وإنّمـا يشـمل، أيضـاً، القصيـدة المعاصـرة وهـو النظـام الثانـي فـي الكتابـة، التـي أسـتعير لهـا هـذه الكنايـة اللطيفـة «بـاب بدفّتَيْـن»، وقـد تلقّفتهـا مـن محمـود درويـش فـي لقـاء بالقاهـرة؛ وهـو يسـألني عـن شـاعر صديـق عـاد، بقـوّة، إلـى قصيـدة الشـطرَيْن: صـدر، وعجـز. وأنـا، أتبنّـى رأي هنـري ميشـونيك: إذا كان القصيـد الـذي يُكتـب ينظـر إلـى شـعر الماضـي، فهـو ليـس بالقصيـد، وإنّمـا هـو «تشـعير»؛ وعليه فالقصيـد «مغشـوش» ونسـج علـى منـوال، وليـس تجربـة.

هناك من يعتبر قصيدة النثر خواطر شخصية، لا غير. في رأيك، ماذا قدَّمت قصيدة النثر للشعر العربي؟

- لا أدري مـا إذا كان بعضنـا علـى درايـة بـأنّ السـجال حـول «قصيـدة النثـر» و«الشـعر المنثـور» بـدأ منـذ أوائـل القـرن الماضـي؛ أي قبـل ظهـور «قصيـدة التفعيلـة» بأكثـر مـن ثلاثـة أو أربعـة عقـود. كان ذلك مع أمين الريحاني عام (1905)، مترسّـماً والـت ويتمـان فـي «أوراق العشـب»، وهـو لا ينكـر هـذا التأثيـر، ويـرى أنّ ويتمـان خلّـص الشـعر مـن قيـود العـروض والأوزان. وكتـب التونسـي زيـن العابديـن السنوسـي، عـام (1928)، مقـالاً وسـمه بـ«الشـعر المنثـور»، نبَّـهَ فيـه إلـى أنّ هذا النمط «يشـارك الشـعر فـي خياله، وحذلقته (الحذق والمهارة) الرائعة الرقراقة، وإن كان لا يتقيّـد بـوزن، ولا يتسلسـل علـى نظـام مخصـوص». ويؤاخـذ بعـض كتّـاب المشـرق الذيـن يمزجـون مزجـاً غريبـاً بين «الشـعر المنثـور» والسـجع العربـي المعـروف وبيـن «الأبيـات الحـرّة»، وهـي غيـر النثـر الشـعري، إذ أنّهـا تمتـاز عليـه بالاتّـزان؛ وإن اشـترط فيهـا عـدم التقيّـد بـوزن معيَّـن.

تُتَّهَم قصيدة النثر بكونها انقطاعاً عن التراث، وخلعاً للجذور والهويّة.. كيف ترى ذلك؟

- أحـبّ أن أنظـر إلـى المسـألة بمنـأى عن هذه «التهـم»، وهذا النمـط مـن الشـعر يقـرأ فـي سـياق التحـوّل الـذي نعيشـه، فقـد أخـذت الصّـورة تتحـوّل من «مسـموع» إلـى «مكتوب»، ولم يعد العالـم هـو نفسـه؛ إذ لـم يعـد لـه الفضـاء نفسـه؛ بدأنـا نشـهد ولادة نـوع مـن الكتابـة تُعالـج فيهـا الإشـارة بمعـزل عـن وظيفتها الدّلاليّـة التّواضعيّـة أو المرجعيّة أو التّوصيليّة. فهي دليل لغويّ ينبـتّ عـن الصّـورة، بالمعنـى الـذي اسـتتبّ لهـا عنـد المتقبّليـن عامّـة، ويخـون رابطـة العقـد بيـن المنشـئ الكاتـب والسّـامع/ القـارئ. علـى أنّـه دليـل فاعـل فـي نسـيج النـصّ المكتـوب؛ الأمـر الـذي يجعلـه أشـبه بـ«البـاب الـدوّار» أو بـ«الإيديوغـرام» (رسـم الفكـرة)، فالرّمـز فيـه متحـرّك غيـر ثابـت، يصعـب أن نحدّه استئناسـاً بمدلوله كما هـو الشّـأن في الكلمة التي هي تمثّـل قبـل كلّ شـيء، وإنّمـا فـي ظهـوره المباشـر الـذي يَنشـدُ إحـداث أثـر مـا، يمكـن أن نسـمّيه «أثـر الرّمـز» كما هو الشّـأن في «الأيقونـة» التـي تتميّـز بطابعهـا الـذي يجعل منهـا دالّاً، حتّى إن كان موضوعـه غيـر موجـود؛ أي بالقـدرة علـى اسـتدعاء حقيقـة غيـر متوقّعـة. إنّ الكتابـة، مـن حيـث هـي تسـجيل للـكلام أو تقييد، «تصلّب» الكلمة، شـأنها شـأن كلّ كلمة خطّـيّة، وتخصّها بوضـع مسـتقلّ، وتقـيّـد الزّمـن فـي هـذا الـدّال «شـعر» الـذي ينـدّ عـن الحـدّ، ويسـتعصي عليـه. ويتوضّـح ذلـك فـي قصائـد غيـر قليلـة، مـن حيـث هـي عـدول، مـن جهـة، ومـن حيـث هـي



تعاقد، من جهة أخرى.

الكتابة لا تعني الخطّ ضرورة، فكلّما كانت مفاضلة بين الكلمات أو موازنة كانت هناك كتابةٌ، إذ يمكن أن تشطب الكلمة، ما إن تُدَوَّن، وتطرح، وتُستَبدل بأخرى. وهذا صنيع لا يتسنّى إلاّ في الكتابة؛ وليس له مقابل في الأداء الشّفهيّ إلاّ إذا دُوِّن. أمّا الكتابة «الخالصة» فهي صناعة. ولا يمكن لمن يكتب إلاّ أن يصنع ويصحّح ويزيل ويمحو... لكن ما يعنينا من قصيدة «الباب الدوّار» أنّ الشّاعر ليس مطلق الحرّيّة في انتقاء الكلمات، وتخيّرها، وتركيبها، كما يوهم بذلك إدلاله بقدرته، وفرط تدلّهه بنفسه؛ فهذا من مقتضيات الفخر أو «مركزيّة الذات» ونرجسيّتها، وولعها بنفسها، ليس إلاّ.

من هم أهمّ الشعراء؛ العرب والعالميين الذين تأثَّرت بهم؟

- أحبّ القصيدة الجاهليّة، وهي -في تقديري- تراث شعري إنساني عظيم، تتمثّل عالم الأشياء ومفردات البيئة والحياة، وليست نسجاً على منوال. وأحبّ القصيدة الأجنبيّة، وبخاصّة الإنجليزيّة كما هو الشأن عند ت.س. اليوت. باختصار، أنا أحبّ القصيدة لا الشعر. والشعر فنّ لا وجود له؛ إنّما الذي يوجد هو «القصيدة». الشعر مفهوم مجرّد، والقصيدة حدث... تماماً، مثلما لا يوجد مرض، بل مرضى.. ما يوجد هو الفرديّات لا الكلّيّات.

في ظلّ انحسار جمهور الشعر، وتكاثر الشعراء كمّاً لا كيفاً، على ماذا تراهن قصيدتك؟

- راهنت (وما أزال) على القارئ المثقّف أو الخبير بالشعر. وتقديري أنّ الشعر ليس فنّاً جماهيرياً حتى في غابر العصور عندنا؛ وإلاّ كيف نفسّر وفرة شروح الدواوين؟

ما هي طقوس الكتابة التي تتبعها في كتابة قصائدك؟

- أكتب فجراً. وأستعدّ للقصيدة جيّداً، حيث الكتابة عندي قراءة أو أنّ النصّ ينشأ «قرائيّاً»؛ أي وهو يقرأ خاماته وكل ما يتردّد فيه من أصداء ومن أصوات. الكتابة، كما أفهمها وأحاولها، استئناف لإنشائيّة الأثر.

كيف تتعامل مع النقد؟ وإلى أيّ مدى ترى أن الساحة النقدية مواكبة للإبداع الشعري، ومنصفة له؟

- أكثرنا لا يفرّق، عادةً، بين البحث والنقد، فالبحث الجامعي ليس نقداً، إذ هو يعدّ بمباشرة أستاذ مشرف، ويُعرَض على لجنة علميّة مخصوصة، وهناك النقد وهو قليل اليوم، ويكاد لا يواكب الإبداع الشعري، وأكثره انطباعيّ أو ارتساميّ أو مجرّد عرض للكتاب.

حصدت العديد من الجوائز الأدبية، فما تأثير الجوائز في إثراء تجربة الشاعر، وتطويرها؟

- هي -لاشكّ- اعتراف وحافز عند كلّ الذين يفوزون بها، أو هكذا يتهيّأ لي.

لكلّ شاعر حلمه، بالتأكيد.. فما حلم الشاعر منصف الوهايبي؟

- أن أتمكّن من إتمام أكثر من عمل إبداعي عالق، مثل محاولتي الروائية «جمهوريّة جربة» حيث تنساح هذه الجزيرة في البحر، وتقترب من مالطا، وهو عمل مضن، أوثّق له منذ بضع سنوات، وأكتبه بتأنٍّ كبير. أحلم، أيضاً، بمجلّة سنوية أو نصف سنويّة للشعر، في أكثر ما يمكن من بقاع العالم.

■ **حوار: السيد حسين**


صدر في
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية
كتاب الدوحة

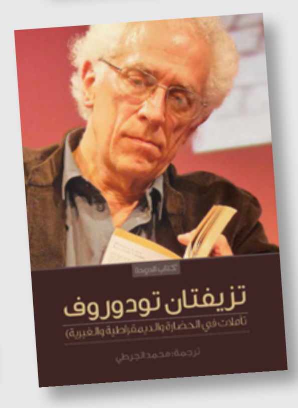

كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق


كتاب الدوحة
المُعتمدُ بنُ عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر


كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د. زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنيّة الغربيّة


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمّد


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد


ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية


كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

أسطورة التَّابوت الفارغ، وتعويذة البعث المُرتَجى

البلاغة العربيّة.. هل مِن جديد؟

كثُر من ينعون البلاغة، ويقيمون لها سرادقات العزاء. فلا يكاد ينقضي عام حتى نقرأ أو نسمع سرديّات «موت البلاغة»، و«اندثارها». تتكوَّن كتيبة نائحي البلاغة من خليط من المنذِرين، والوائدين. يخشى المنذرون على البلاغة من علامات قرب الأجل، وحتم المصير. أمّا الوائدون، فيحفِرون -لأسباب شتّى- قبرها، على أمل أن يواروها -حيّةً- في قبر التاريخ. فريق يبكي البلاغة بوصفها علماً؛ بأن ينفي عنها مبرِّر وجودها، وضرورتها، وفريق ينعى البلاغة بوصفها نصوصاً وكلاماً؛ متحسِّراً على انتهاء زمن الكلام البليغ.

بهذه الافتتاحية المُتذرِّعة بمُعطيات البلاغة السردية، التي لا مكان فيها للتكلّس العاطفي أو الاستطراد الشعوري، يستهلّ عماد عبد اللطيف كتابه «البلاغة العربيّة الجديدة.. مسارات ومُقاربات»، ويبدو عبد اللطيف معنيّاً، منذ عتبة كتابه، بتوريط المتلقّي في الفهم، من خلال استثمار قابليّة البنية التشفيرية والإيحائية لافتتاحيَّته، لتفجير طاقات المُراجعات في ذهنيّة المتلقّي، وهي خطوة ضرورية لتهيئة أفق المتلقّي للتعاطي، بانفتاح وحافزيّة، مع مفهوم البلاغة الجديدة كما يتغيّا العمل.

وإذا كان إدراك المُفارقة لا يتمّ إلّا بإدراك التعارضات، فإن القيمة الوظيفية لمفارقة الحديث عن التجديد (تجديد البلاغة)، عبر هذا المفتتح الجنائزي (عن موت البلاغة)، يحول الافتتاحية إلى تعويذة إقناعية تنفي أسطورة موت البلاغة، وتثبت أن تابوتها فارغ بلا جسد، وتقوّض حجج الداعين إلى موتها عبر مسار زمني طويل يبدأ بأفلاطون، ويمرّ بجين ستون، وبصمويل يسلنج، وبول ريكور، وتيري إيجلتون.



تخضع الحجج لعملية بَسْتَرة تحليلية، لا تكثّف حضورها أمام عين المتلقّي، فحسب، بل تيسِّر عملية تفنيدها، أيضاً، ليجد المتلقّي نفسه، في نهاية هذه الممارسة التفنيدية، مدفوعاً إلى الهتاف أن البلاغة حيّةٌ -وفقاً لتعبير الكاتب- تراها وأنت تسير في الطرقات، في شكل لافتات إعلانية ملتصقة بحائط قديم، أو رموز وأيقونات دعائية مشدودة بين عمودَيْ إنارة الطريق، أو أصوات وعظ تتدفَّق من مكبِّرات صوت مسجد صغير. فإن أدركك التعب ووقفتَ لتستريح، فستستمع إليها في شكل جدال بين بائع متجوّل ومشترٍ مساوم، أو حوار بين عابر طريق ومتسوِّل لحوح... فإن عُدتَ إلى بيتك فستجد البلاغة تنتظرك في شكل سرديّات أفراد الأسرة عن يومهم الطويل، أو تقنيات حجاج معقَّدة تستعملها أمّ تقنع طفلها بإنهاء طعامه، أو أنواع استمالة بارعة يستعملها الأبناء لحمل والديهم على تلبية ما يريدون. حتى في نومك، ستتوالى الصور على مخيِّلتك لتصنع توجُّهك نحو يومك التالي، ونحو الآخرين. باختصار، حيثما وجد بشر يتواصلون، يمكنك رؤية البلاغة حيّة بينهم؛ كلاماً، وعلماً.

البلاغة تتجدَّد. تلك حقيقة ساطعة. ربَّما

كان الفشل في إدراكها سبباً للحكم على البلاغة بالموت؛ فالجديد يُخفي القديم، ويوهم بأنه لم يعد حيّاً، لكن نظرةً ثاقبةً تكشف أن القديم حيٌّ في جديده، ولا ينفصلان. ينطلق الكتاب من هذه المسَلَّمة، بهدف استكشاف مسارات وآفاق ومقاربات متنوّعة لتجديد البلاغة، تُسهم في الوصول إلى بلاغة جديدة.

المألوفية المتوهَّمة وإعادة الإدهاش

دُمِغ مصطلح «البلاغة الجديدة»، في سياقنا العربي، بمألوفية تداولية عبّدت الطريق لإنشاء عراقيل استقبالية متوهَّمة بينه وبين المتلقّي، وقد يكون السبب وراء ذلك أمرَيْن؛ أوَّلهما السيولة التوظيفية التي حوَّلت المصطلح إلى مطية مجَّانية لقول كلّ شيء، وأي شيء عن البلاغة، وإن تجرّد من الجدة، وثانيهما تضيق أفق الممارسة الإجرائية لهذا الجهاز المفهومي، وحصره في دراسات الحجاج بتأثير عمل بيرلمان، الذي يعترف عبد اللطيف بالدور المحوري الذي أدّاه في إثراء أحد موضوعات البحث البلاغي، لكنه يلحّ في الآن ذاته- على أن البلاغة الجديدة لا تقتصر على دراسة الحجاج وحده، وهو أمر يبدو تأكيده بالغ الأهمِّيّة حتى يزول الوهم الذي يؤدّي إلى الخلط بين اسم كتاب بعينه، يهدف إلى تطوير موضوع بعينه من موضوعات البلاغة، وبين تغيُّرات جذرية شملت كلّ ما يمكن أن يكون بلاغياً، سواء أكان مادة بلاغية أم كان علماً يدرسها.

لقد أسهمت العقود الأخيرة في إنشاء بلاغات جديدة، تتَّسم بخصائص مختلفة. فقد أدَّت وسائل التواصل العمومية الافتراضية إلى ظهور بلاغات هجينة، تجمع علامات متنوِّعةً في حدث تواصلي واحد مثل اللون، والصورة، والحركة، والكلمة، والرمز، وتدشين صيغ جديدة للعلاقة بين أطراف الموقف البلاغي، يحظى الجمهور فيها بقدرات غير تقليدية، وابتكار أنواع بلاغية فرضتها تقنيات جديدة، مثل التغريدات، والمنشورات، والتعليقات، وشرائط الأخبار، وغيرها. ومن هذه الزاوية، إن البلاغة الجديدة تعبير يصف أنواعاً، وخطابات، وخصائص، وسياقات بلاغيةً معاصرةً متنوِّعة.

من ناحية أخرى، يُستعمَل تعبير البلاغة الجديدة وصفاً لمنجز معرفيّ هائل، يمتدّ عبر عقود طويلة، أسهم في إنجازه مئات الباحثين متنوِّعي المشارب والثقافات؛ إذ يوصف بالبلاغة الجديدة حشد كبير من التوجُّهات البلاغية، أصبح يُشكِّل حقولاً معرفية فرعيّة في إطار علم البلاغة؛ مثل البلاغة المقارنة، والبلاغة الرقمية، والبلاغة الإدراكية، وبلاغة المرئي، والبلاغة الفاحصة، والبلاغة عبر الثقافات، والبلاغة النقدية، وبلاغة الجمهور، وغيرها.

يتّكئ هذا الكتاب على أرضية الثراء الدلالي لتعبير البلاغة الجديدة، منطلقاً من هدف محدَّد هو تقديم إجابة تفصيلية عن سؤال: كيف يمكن الوصول إلى بلاغة عربيّة جديدة؟ يطوف الكتاب، عبر ثمانية عشر فصلاً، في أرجاء البلاغات القديمة، والحديثة، والمعاصرة بهدف استكشاف مسارات، وابتكار توجُّهات، واقتراح رؤًى وأفكار تُسهم في تجديد بلاغتنا العربيّة.

مسارات البلاغات المعاصرة

ينقسم الكتاب إلى أربعة أقسام ترتبط كلُّها بالسؤال المحوري: (كيف يمكن الوصول إلى بلاغة عربيّة جديدة؟). تتحرَّك الأقسام الأربعة، زمنيّاً، من الماضي إلى المستقبل على مستوى الموضوعات المدروسة. فالقسم الأوَّل يستكشف مقاربات غير تقليدية للنظر إلى بلاغات الماضي القديم والقريب؛ بهدف تأسيس مسارات جديدة للدرس البلاغي العربي. ويواصل القسم الثاني المهمّة نفسها مقدّماً فحصاً شاملاً للمقاربات والمنهجيات البلاغية الممتدّة عبر سبعة عقود منذ النصف الثاني للقرن العشرين؛ بهدف رسم خريطة نقدية لمسارات الدرس البلاغي الراهن، وتقديم مقترحات لتطويره، وتطوير تدريسه. أمّا القسم الثالث فقد خُصص لتقديم توجُّه بلاغي، لا يزيد عمره على عقد ونصف العقد من الزمان، يُمثِّل أحد مسارات التجديد البلاغي الممكنة.

هذه الحركة الأفقية من الماضي إلى المستقبل على مستوى الموضوعات والتوجُّهات البلاغية، تقابلها حالة امتزاج دائم بين الماضي والحاضر والمستقبل في كلّ صفحة من صفحات هذا الكتاب. فالكتاب يوفِّر خارطة طريق لاستكشاف ما يمكن للبلاغة العربيّة الجديدة أن تكونه. وحين يُعرِّج على بلاغات الماضي أو الحاضر، فإن الوصول إلى بلاغة المستقبل يظلّ هدفه الرئيس.

يُجيب القسم الأوَّل، «تجديد التراث البلاغي، وإرث البلاغة الجديدة»، عن سؤالين محدَّدين يتفرَّعان عن السؤال المحوري؛ هما: كيف يمكن للتراث البلاغي أن يكون رافداً من روافد تجديد البلاغة العربيّة؟ وما العمليات المعرفيّة التي يجب إجراؤها لتحقيق هذا الهدف؟ يحوي القسم الأوَّل ستّة فصول. هي «نقد تاريخ البلاغة: البلاغات الملوَّنة وتفنيد مركزية البلاغة الغربية»، و«نقد مركزية بلاغة أرسطو: أفلاطون عربيّاً»، و«نحو مقاربة نقدية للبلاغة: استثمار إرث العداء الأفلاطوني»، و«كيف نُجدِّد التراث البلاغي؟ مفهوم أركان البلاغة مثالاً»، و«بواكير البلاغة العربيّة الجديدة: إسهامات ما قبل منتصف القرن العشرين»، و«بلاغة (كانت) جديدة: كيف تنبتُ مشاريع تجديد البلاغة؟».

يتكوَّن القسم الثاني من أربعة فصول، تقدِّم إطلالة على البلاغات المعاصرة بهدف استثمارها في تأسيس بلاغة للمستقبل. يهدف الفصل السابع إلى الإجابة عن سؤالين هما: ما أهمّ البلاغات المعاصرة، عربيّاً وغربيّاً؟ وكيف نفيد منها، ونطورها؟، ويقدِّم الفصل الثامن «إطلالة خاصّة على البلاغة النقدية» معالجةً تفصيليةً لبلاغة غربية معاصرة، بوصفها أنموذجاً لمشاريع تجديد البلاغة الغربيّة في وقتنا الراهن، ويحمل الفصل التاسع عنوان «البلاغات العربيّة المعاصرة: إطلالة عامّة»، ويفحص أبرز مقاربات البلاغة العربيّة المعاصرة، ومساراتها، يهدف إلى رسم خريطة للاهتمامات البلاغية العربيّة الراهنة، وتحديد المشكلات التي تنطوي عليها، واقتراح سبل لتجاوز بعض منها.

يحمل الفصل العاشر عنوان «البلاغات العربيّة: إطلالة خاصّة على مشروع البلاغة العامّة»، ويقدِّم معالجةً تفصيلية لمشروع بلاغي عربي معاصر، بوصفه أنموذجاً لمشاريع تجديد البلاغة العربيّة في وقتنا الراهن، هو

مشروع البلاغة العامّة عند محمَّد العُمري. أمّا الفصل الحادي عشر المُعَنْون بـ«كيف نُدرِّس البلاغة الجديدة؟»، فيعالج واقع تدريس علم البلاغة في العالم العربي، قديماً وحديثاً، ويسعى إلى اقتراح مقاربة جديدة تسدّ الفجوة القائمة بين تطوُّر البحث البلاغي، من جهة، وجمود طرق تدريسها في المقابل.

بلاغة الجمهور: النظريّة والممارسة

بعد وقفة متأنِّية أمام مقاربتَي البلاغة النقدية، والبلاغة العامّة، ينتقل الكتاب إلى القسم الثالث المخصّص لارتياد أحد آفاق تجديد البلاغة العربيّة المعاصرة، وهو «بلاغة الجمهور»، الذي يحتلّ حوالي 40% من مساحة الكتاب ويتكوَّن هذا القسم من ثمانية فصول تجمع بين النظرية والتطبيق.

يعكس هذا التضخُّم الكمي القيمة المعرفية، والاعتبارية، والإنجازية لبلاغة الجمهور لدى مُؤسِّسها (عماد عبد اللطيف) بكلّ ما أثارته من جدالات حول أسسها المعرفية، وأجهزتها المفاهيمية، وأدواتها التطبيقية، وتداخلها مع حقول معرفية أخرى، وجدارتها بالانتماء المستقلّ إلى/عن البلاغة، ويبدو عبد اللطيف معنيّاً بالردّ على كلّ هذه الجدالات، وإعادة موضعة التحدِّيات في دائرة الممكن بتفكيك هياكلها التصوُّرية عبر ممارسات تنظيرية وتطبيقية تطال انتقادات مثل مدى رسوخ الأسس النظرية للمشروع، وحدود هوَّيته، وتشكُّلها حتى الآن، والتنازع المعرفي بينه وبين الدراسات الثقافية والإعلامية وعلم نفس الجماهير...وغير ذلك.

في الفصل الثاني عشر المعنون بـ «بلاغة المخاطَب: التأسيس»، يقدِّم عبد اللطيف جذور نشأة بلاغة الجمهور، محتفظاً بالتسمية الأولى لهذا التوجُّه المعرفي في نشرته الصادرة قبل عام (2005)، تحت عنوان «بلاغة المخاطَب»، فيعرض الفصل سياق نشأة بلاغة المخاطَب، وأهمِّيَّتها، ووظيفتها، وأسئلتها البحثية، وعلاقاتها المعرفية.

يحمل الفصل الثالث عشر عنوان «بلاغة الجمهور: الهويّة والإسهام»، ويرصد واقع دراسات بلاغة الجمهور بعد ما يزيد على عقد من تدشينها، وبعد أن انتقلتَ من دعوى فردية إلى مشروع يعمل فيه عدد من الباحثين العرب، من خلفيّات ثقافية ومعرفية متباينة. يناقش الفصل الهويّة المعرفيّة لبلاغة الجمهور، ويقدِّم مناقشة تفصيلية للنقد الذي وجِّه، أو يمكن أن يوجّه إليها، ويقدِّم مقترحات لسدّ بعض الفجوات التي تحتاج إلى تجسير.

يسعى الفصل الرابع عشر «منهجيات دراسة الجمهور: نقاط التلاقي والافتراق» إلى الإجابة عن أسئلة تتَّصل بحدود العلاقة بين بلاغة الجمهور والحقول المعرفية وثيقة الصلة بدراسة الجمهور في الخريطة المعرفية المعاصرة؛ بهدف تحديد ملامح التمايز والاستقلال، من ناحية، واستكشاف الروابط والعلاقات، من ناحية أخرى، فيستكشف الفصل مناطق التقاطع والتمايز بين بلاغة الجمهور وثلاث منهجيات هي: نظريات القراءة والتلقّي ونقد استجابة القارئ، ودراسات البلاغة الكلاسيكية والمعاصرة، ودراسات التواصل الجماهيري.

يستكشف الفصل الخامس عشر خصوصيّات بلاغة الجمهور، مركِّزاً على هويّة النقد الذي تمارسه، مقارنةً بحقول معرفية نقدية راسخة مثل التحليل الناقد للخطاب، والعلوم النقدية. يهدف الفصل إلى بلورة تصوُّر للنقد يربطه بفعل الاستجابة البليغة، تحديداً، ويعزِّز من إدراك النقد بوصفه فضيلة.

أمّا الفصل السادس عشر، فيُقدم مقترحاً لحقل بحثيّ فرعيّ يُعنى بدراسة بلاغة الجمهور في الأدب، ويُعنى بدراسة الاستجابات التي يُنتجها الجمهور المتخيَّل في الخطاب الأدبي السردي بأنواعه المختلفة مثل القصّة والرواية والمسرحية والملحمة والسيرة الشعبية، وغيرها.

يفحص الفصل السابع عشر «بلاغة جمهور الخطاب السياسي: حالة الربيع العربي» خصوصيّات بلاغة الربيع العربي، والتحدِّيات التي تواجهها بلاغة الجمهور في دراستها، ويواصل ترسيخ مشروعية بلاغة الجمهور، بوصفها توجُّهاً بلاغياً، من خلال تفنيد الانتقادات التي توجَّه إلى جدارة استجابات الجماهير العادية بالدراسة الأكاديمية.

تقدِّم الفصول الثلاثة التالية لما سبق، ممارسات تحليلية لبلاغة الجمهور. يتناول الفصل الثامن عشر «بلاغة جمهور كرة القدم: حالة أناشيد الملاعب» خطاباً شعبياً واسع الانتشار، هو أناشيد الملاعب، ويحلِّل نشيداً ذائع الصيت هو «في بلادي ظلموني»، مستكشفاً كيفية إنتاج الجماهير خطابها المقاوم للسلطة عبر استراتيجيات خطابية متنوّعة. ولأن هذا الفصل قُصد منه أن يكون مقدِّمة لدراسة بلاغة جمهور كرة القدم، افتُتح بمقدِّمة نظرية مطوَّلة تُعَدّ مدخلاً لتحليلها.

يدرس الفصل التاسع عشر «بلاغة جمهور (اليوتيوب): الحجاج والبذاءة» ظاهرة بارزة في التواصل الكتابي في الفضاءات الافتراضية الراهنة، هي ظاهرة البذاءة، فيُقدِّم مقاربةً بلاغيةً تداولية للُّغة البذيئة المتضمَّنة في استجابات الجمهور على اليوتيوب، بهدف دراسة العوامل المؤثِّرة في إنتاجها، والآثار التي تُحدثها. أمّا الفصل العشرون «بلاغة جمهور (الفيسبوك): من المقايضة إلى الاستجابة البليغة»، فيدرس أنشطة الأكاديميين على (الفيسبوك)، ويضع يده على تجلِّيات «مفارقة باحثي (الفيسبوك)»، التي تشير إلى احتمال وجود علاقة عكسية بين درجة انخراط الأفراد في وسائل التواصل الاجتماعي، وجودة البحوث العلمية التي يقدِّمونها، ثم يقدِّم مقترحاً لحلّ هذه المفارقة عن طريق مقاومة قانون تبادل الإعجاب، وإحلال مبدأ الاستجابة البليغة محلّه.

وفي النهاية، يبقى أن نؤكِّد أن التشابك القرائي مع كتاب «البلاغة العربيّة الجديدة..مسارات ومُقاربات» وما قد يولِّده من اختلافات وتعارضات مع بعض ما ورد فيه، لا يمكن أن يقلِّل من رصانة العمل، وأصالته، ولا يمكن أن يتجاهل الجهد الكبير الذي قد بُذِل لهيكلته على هذا النحو المُحكم، ولا يمكن أن يغضّ الطرف عمّا يعكسه من وعي عميق بأهمِّيّة تجديد البلاغة، واستشرافها لآفاق مستقبلية تخدم أهدافها النبيلة كما يراها مؤلِّفه، الذي يعبِّر عن رؤاه بطريقة ناعمة، وعبر لغة مُهادِنة تضمر تبديداً لشبه يقينيات، وتقوّض التمركز حول مواضعات، طالما اكتسبت رسوخها من سلطة الألفة والاعتياد. ■ **د. علاء عبدالمنعم إبراهيم**



أورهان باموق:

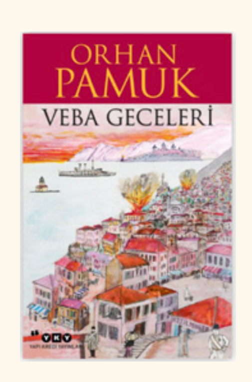
أركب سفينة جديدة، وتهبّ الرياح مرّة أخرى!

وُلِد «أورهان باموق» سنة (1952) بمدينة إسطنبول، وفيها درس المرحلة الثانوية، ثم الجامعية بكلِّيّة العمارة، في الجامعة التقنية بإسطنبول، ثم بكلِّيّة الصحافة. ومنذ سنة (1975)، تفرَّغ للكتابة، إلّا أن مسيرته الأَدبية ستنطلق برواية «جودت بيك وأبناؤه» (1982)، و«البيت الصامت»، ثم جاءت روايته «القلعة البيضاء» التي ترجمت إلى لغات متعدّدة بعد صدورها، لتكون البوّابةَ التي سيخرج، عبرها، باموق، نحو العالمية إلى أن تُوِّج بجائزة «نوبل» للآداب سنة (2006). وبصفته كاتباً ذا شعبية كبيرة، تحقِّق أعماله انتشاراً واسعاً عبر العالم.

في هذه الدردشة الخاصّة، والحصرية، يحكي «أورهان باموق» لمجلّة (الدوحة) عن روايته الجديدة «ليالي الطاعون» التي تزامن صدورها، بالصدفة، مع ظهور «فيروس كورونا - 19»، كما يتحدَّث عن طقوس الكتابة، وجوانب من علاقته بالقراءة والحياة اليوميّة.

كيف كان شعورك عندما تصادفت روايتك التي تحكي عن وباء الطاعون في أوائل القرن العشرين، مع اجتياح «فيروس كورونا - 19» العالم؟

- في البداية، شعرت بالقليل من الدهشة، وقلت لنفسي: ما هذا؟ ما الذي يحدث؟ هل ستصبح روايتي حقيقة؟ وكنت أعتقد، عندما بدأت بكتابة روايتي، أنها من نوع خاصّ وفريد، ولن يهتمّ بها الكثيرون، لكن الأمر كان مختلفاً، وعلى عكس ما تخيَّلت وتوقَّعت تماماً، ولا أنكر أنني شعرت بالغيرة من أن العالم توقَّع الأوبئة، وكشف أسرارها بالتزامن مع روايتي. كنت أتخيَّل أنني سأفاجئ العالم والقرّاء، ثم جاءت جائحة «كورونا - 19»، فغيَّرت كلّ توقعاتي.



بينما كنت تضع اللمسات الأخيرة على روايتك، انتشر «فيروس كورونا - 19». أين كنت؟ وكيف استقبلت الخبر؟

- لقد كنت خارج تركيا (تحديداً، في الولايات المتَّحدة الأمريكية)، أقوم بالتدريس في إحدى الجامعات، وعرفت أن هناك فيروس جديد يستمرّ بالانتشار والتنقُّل، وأن تركيا بدأت في تنفيذ الحَجْر الصحي، خاصّةً فيما يتعلَّق بالعائدين من الحجّ. ووجدت أن كلّ ما يحدث مشابه جدّاً لما كتبت في روايتي «ليالي الوباء»، لكن أحداث روايتي كانت قاسية قليلاً، ثم كتبت، بعد ذلك، مقالاً في جريدة «نيويورك تايمز»، وشرحت فيه كيف أعكف على كتابة روايتي منذ أربع سنوات، قبل ظهور «فيروس كورونا - 19»، ثم بعد ذلك تَمَّ طباعة روايتي في خمسين دولة، وكنت قد قمت بإنهائها خلال عام واحد، وأصبحت جاهزة للنشر.

هل تعتقد أن روايتك أحدثت فارقاً في الخيال الذي صنعته، والواقع الذي نعيشه؟

- نعم. لقد حدث فارق، بالفعل؛ فعندما كنت أكتب روايتي، اطَّلعت على كلّ الاحتياطات التي كان الأطبّاء يتَّخذونها زمن انتشار وباء الطاعون والكوليرا، كما درست التقارير العلمية التي كتبت، في ذلك الوقت، حول الهند والصين وبريطانيا. لكن الأمر الصعب تمثَّل، بالنسبة إليّ، في كيفية إقناع القرّاء بخطورة الوباء، وكيفية تجنُّبه. في هذه الأثناء، ظهر «فيروس كورونا-19»، فجأةً، وشيئاً فشيئاً استوعب الجميع ضرورة الخضوع للحَجْر الصحّي، وهنا انتقلت المسؤولية، التي كانت ملقاةً على عاتقي، وأنا اكتب الرواية، إلى الجمهور والناس، فأصبحت مهمَّتي أسهل ممّا كانت، بحكم المفاهيم والمصطلحات المرتبطة



بالوباء، والتي كانت تنتشر ليعرفها الجميع؛ وهذا جعل روايتي تصل إلى القرّاء بشكل أفضل وأسهل، وفي هذه الأثناء أُصبت بـ«فيروس كورونا - 19».

كيف واجهت إصابتك بـ«فيروس كورونا - 19»؟، وما علاقة ذلك برواياتك؟

- كنت أترك ما يرسل إليَّ خارج المنزل، بعض الوقت، وأغسل كلّ شيء، باستمرار. لقد كانت العزلة ضرورية لوقاية الناس من خطر العدوى. في هذا الوقت، فقط، شعرت أنني لم أشرح التجربة بالشكل المطلوب في روايتي. لقد كان الخوف، في الواقع، أكبر بكثير ممّا كتبته بين سطور روايتي، التي كتبتها في ثلاث سنوات ونصف السنة. أظنّ أنه كان لابدَّ من أن يشعر أبطال الرواية بما أشعر به اليوم، وأن الحَجْر الصحي، وكيفية التعامل مع الوباء، أمران في غاية الصعوبة.

كيف نشأت عندك فكرة كتابة رواية تتحدَّث عن وباء؟

- يُعَدّ الموت في الرواية، الموضوع الأكثر تأثيراً وجذباً للقرّاء وللكُتّاب معاً، وأستطيع أن أؤكّد أن كلّ الكُتّاب تجذبهم الكتابة عن الموت، وعن التحدِّيات والعقبات التي تمرّ بها الشخصيات في مشوار حياتها، وصولاً إلى لحظة الموت...؛ لذلك، عندما بدأت في التفكير بكتابة رواية عن الوباء، شعرت أنها ستكون أكثر حماسةً وتأثيراً من أيّة رواية أخرى تتناول العلاقات بين الشخوص في سياق مجتمعي وخطوط درامية.

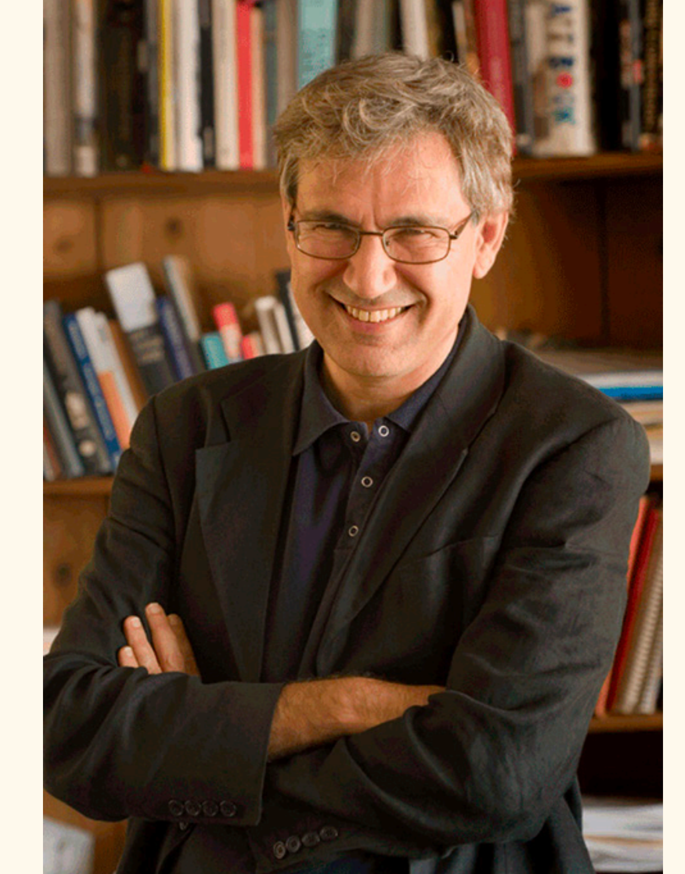
كان أوّل ما خطر في مخيِّلتي، هو نظرة الغرب إلى الشرق، التي تصوّرهم في إطار قدَري يحدِّد سلوكهم تجاه الأوبئة والأمراض.

هل تشرع في كتابة رواية جديدة، فور انتهائك من رواية سابقة؟

- بالطبع. يحدث ذلك بشكل تلقائي كما هو الحال في جميع الكتب والروايات التي كتبتها؛ فالشروع في كتابة أولى صفحات رواية جديدة، يُعَدّ سعادة كبيرة بالنسبة إليَّ. ودعني أخبرك سراً: عندما ابدأ بكتابة رواية، أكون متعاطفاً مع شخصية معيَّنة، أشعر بها وأعتاد على رؤيتها في مخيّلتي وفي منزلي، طوال الوقت، ولكن، بعد مرور الوقت، يحدث أن أبتعد عن تلك الشخصية، وأقع في قبضة شخصية أخرى، ويظلّ الحال هكذا حتى الانتهاء من كتابة الرواية. كما يمكن أن أقوم برسم إحدى الشخصيات على الصفحات، طوال اليوم، محاولاً إخراج صورة له على الورق؛ لذلك تجد أن بطل روايتي الجديدة يشبهني في الكثير من التفاصيل، إلى درجة أنني أشعر، أحياناً، كأنه أنا!، لكن هذا ليس الرأي الأخير، فلا أحد يعلم (حتى أنا) إلى أين سيصل شعوري به، في منتصف الرواية.

كيف يكون شعورك في نهاية الكتابة؟

- شعور معقَّد جدّاً: أتخيَّل نفسي على ظهر سفينة تقترب



من الميناء، بعد مغامرة إبحار طويلة وشاقّة. إنه شعور بالأمان، و-في الوقت نفسه- أعرف أنني سأبحر من جديد، وأركب سفينة جديدة، وستهبّ الرياح مرّة أخرى.

ما الأماكن التي تلهمك -بصفتك روائياً- أكثر من غيرها؟

- في الحقيقة، تلهمني العديد من الأشياء والأماكن، ولكن أكثر ما يلهمني هي الجزُر، وخاصّة الجزر اليونانية، وتلهمني جزيرة كريت، تحديداً، كما تلهمني المنازل الصوفية وزيّ الدراويش. في إسطنبول، المكان المفضَّل لي هو «برج الفتاة»، فعندما أذهب إلى هناك يأتيني الكثير من الإلهام، وأحبّ، أيضاً، مشاهدة الخيل كثيراً، إذ تمنحني الكثير من التأمُّل والإلهام.

هل كان من أحلامك أن تكون كاتباً مشهوراً؟

- نعم. كنت أحلم بالشهرة كثيراً، وحصلت على ما حلمت به وأكثر. كان لديَّ شعور بأنني سأكون مشهوراً، وعندما حدث ذلك لا أنكر أنه كان الشعور الأفضل على الإطلاق، لكنني لا أهتمّ بأن أثير إعجاب الأخرين؛ فهذا شيء غير ضروري، الأهمّ لي هو أن أكون معروفاً بين الناس، وفي المجتمع، وقد حدث ذلك.

كيف تنظر إلى رواياتك؟

- لن أقول إنني أعشقها، لكني، بالتأكيد، أحبُّها كلُّها؛ فقد عشت مع كلّ واحدة من تلك الروايات، الكثير من أيّام عمري، وتعبت من أجل كتابتها مثلما يتعب الآباء من أجل الأبناء. لقد عشت مع رواياتي أيّاماً صعبة، لا يمكن نسيانها، كما جعلتني أقرأ في موضوعات ومجالات لم أكن أظنّ أنني سأتطرَّق إليها يوماً. والآن، تعيش رواياتي بمفردها على الأرفف، ولا أريد أن أعيش معها مجدَّداً؛ فقد أخذت من عمري ما يكفي.

ما الذي تمثِّله القراءة بالنسبة إلى الروائي؟

- لا يمكنني اختصار فائدة القراءة في بضع كلمات، فهي تساعد في تغيير العالم من حولك، وإيجاد بدائل وحلول للمشكلات، ولطالما كانت القراءة، بالنسبة إليَّ، هي السعادة؛ تشغل وقتي وتمنحني الكثير من التفكير والآفاق الجديدة، بالإضافة إلى أنها تغذّي جنوني، وتجعلني أقضي وقتي مستمتعاً، وناسياً كلّ ما هو سيِّئ في العالم الحقيقي.

كما أن القراءة جعلت مني كاتباً، فهي مصدر الكتابة، وبدونها أستطيع الوصول إلى عمق وذكاء المؤلّفين الذين تأثّرت بهم، وإن كنت، أحياناً، أشعر بوجوب نسيان كلّ مصادر التأثير تلك، كي أكون على طبيعتي. من خلاصة تجربتي، أقول إن أفضل الكتب التي ستكتبها هي التي ستنسى فيها كلّ ما قرأته، وتضعه وراءك، تماماً.

هل صحيح أنك ماتزال تكتب رواياتك بالطريقة التقليدية، ولا تستخدم الكمبيوتر؟

- نعم. هذا صحيح. لازلت أكتب بخطّ اليد. إنها عادتي الخاصّة، والمحبَّبة إلى قلبي، فأنا عاشق للورقة، والقلم، ورائحة الحبر؛ يعطيني ذلك دفعة قويّة للكتابة، ويلهمني كثيراً.

هل هناك أجواء معيَّنة تحبّ أن تكتب فيها؟

- أغلق هاتفي، وأبتعد عنه تماماً، وتكون القهوة، والسجائر، والصمت شركائي في الكتابة. وعادتي، التي قد تكون غريبة، هي أن أسير حول مكتبي طوال اليوم، وأنا أفكِّر وأكتب.

هل نستطيع أن نقول إنك تعيش في عزلة عن العالم الخارجي؟

- نعم. أنا لست متحمِّساً للحياة في الخارج كثيراً، ومشاركاتي الاجتماعية قليلة للغاية. كلّ ما أحبّه في الخارج هو الركض، ولا أشعر بغرابة في ذلك. أحبّ حياتي كثيراً، وأنا راضٍ عمّا أعيشه.

يقال إن الكتابة عمليّة صعبة جدّاً، ولا يستطيع السعداء أن يكونوا كُتّاباً، فما رأيك؟

- هذا غير صحيح، على الإطلاق، فالأشخاص السعداء هم، فقط، من يستطيعون الكتابة، بل يكتبون بشكل أفضل، لأن الكتابة والمشاعر المركَّبة التي يمرّ بها الكاتب تكون مؤلمة للروح. ولكن نستطيع أن نقول إن الفنّ يُصنَع من الألم، وكلّما مررت بمعاناة، ظهر ذلك في كتاباتك. كما أن القرّاء يتوقَّعون منا نحن -الكُتّاب- أن نعاني الكثير من الآلام التي لا يتحمَّلوها هم، أو أن نزعم ذلك، كي نعوِّض النقص في أرواحهم. لست من هذا النوع من الكُتّاب، فأنا أحاول أن أعوض ما يحتاجون إليه بمهاراتي، وحِيَلي في الكتابة.

■ **أجرى اللقاء: سالي شبل**

باتريشيا هايسميث:

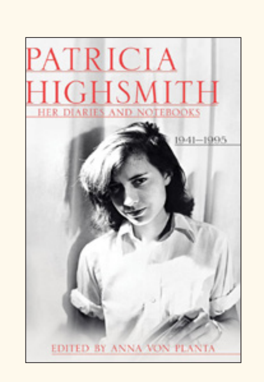
لا أختار مواضيعي بناءً على ذوق الجمهور

تتميَّز الذكرى المئوية لميلاد ملكة التشويق باتريشيا هايسميث (1995-1921) بصدور مذكِّراتها، ودفاترها المعنونة بـ: «الكتابات الحميمة»، الشفّافة والصريحة، والتي تشكّل نصف قرن، قصَّتَه الكاتبة بين الإبداع الأدبي والبحث عن السعادة.

في ما يأتي حوار مع رائدة الأدب البوليسي وروايات التشويق، أجراه معها، سابقاً، الصحافي جون-لوي كوفر، في قرية أوريجينو، بسويسرا.

في ظلّ أيّة ظروف بدأتم الكتابة؟

- في سنّ الخامسة عشرة، كتبت قصيدة طويلة، بلهجة رومانسية جدّاً، لكنها لم تلقَ أيّة ردّة فعل، ثم بدأت، في السادسة عشرة، في كتابة قصص قصيرة، بشيء من الخجل، في مجلّة المدرسة الإعدادية. كان الأمر يتعلَّق بنوع القصص نفسها التي أكتبها اليوم. وتروي إحداها قصّة رجل يقلّ فتاةً صغيرة على قارعة الطريق، بعد أن طلبتْ منه ذلك. لم يحدث أيّ شيء سيِّئ في النهاية، لكن الكتابة كانت، في الواقع، قائمة على «التشويق»، كما يقال. وقد أعدْتُ بعض هذه القصص القصيرة نفسها كما هو الحال في المجموعة القصصية «عاشق الحلزون - L'Amateur d'escargots»، وقصّة «دموع الحبّ - Les larmes d'amour»، التي تتناول المشاحنات الشرسة بين سيِّدتَيْن مُسِنَّتَيْن. كتبتُ هذه القصة عندما كنت في السابعة عشرة من عمري، وفي ذلك الوقت، كانت عائلتي تعيش في حيّ غراميرسي بارك، بنيويورك، وكانت تعيش هناك نساء مُسنّات جميلات وثريّات جدّاً، يعود إليهنّ الفضل في منحي فكرة الكتابة هذه. وفي سنّ التاسعة عشرة، كتبت قصّة «البطلة»، وتحكي قصّة مربِّية شابّة، تعمد، لكي تُظهر تفانيها من خلال تحمُّل مسؤوليَّتها في إنقاذ الأطفال الذين يوجدون تحت رعايتها، إلى إضرام النار في منزل مشغّليها. بيد أن مجلّة المدرسة الإعدادية رفضت نشر هذه القصّة، لأنها وجدتها عنيفة للغاية.



هل كان والداكِ ينظران إلى توجّهك الأدبي نظرة إيجابية؟

- ليس بشكل خاصّ. ولكن، بما أنهما كانا مستقلَّيْن جدّاً (كانت أمّي مصمِّمة أزياء)، فقد سمحا لي بأن أمارس هواياتي كيفما شئت.

هل تأثَّرْتم، على مستوى الكتابة، بكُتّاب كِبار؟، أو هل كان هناك عدد من الكُتاب الذين أثّروا فيكم، بطريقة أو بأخرى؟

- لم أَخلُف أيّ كاتب في أسلوب كتابته، ولم أتطبّعْ بأيّ أحد. في قراءاتي المبكّرة، أحببت كثيراً ديكنز، ودوستويفسكي، وكذلك هنري جيمس، لكني كنت أميل، بدرجة أكبر، إلى طريقتهم في التفكير أكثر ممّا أميل إلى أسلوبهم في الكتابة.

كيف تَمَّ تلقّي كتابكم الأوَّل «غرباء على القطار» ؟

- كنت محظوظة. بدايةً، لم تكن لديَّ أيّة مشكلة في العثور على ناشر، ثم، بعد أن عرضته مجلّة «النيويوركر» في إحدى صفحاتها، حصل ألفريد هيتشكوك، مباشرةً، على حقوقه، ليَصنع منه فيلمه عام (1951)، بعد عامَيْن من صدور الكتاب.

هل أنتم راضون عن تحويل مؤلَّفاتكم إلى أفلام سينيمائية؟

- حُوِّلتْ بعض مؤلَّفاتي إلى أفلام سينيمائية ممتازة؛ مثل الفيلمَيْن اللذين تولّى إخراجهما التلفزيون الألماني؛ على ضوء كتابيَّ: «صرخة البومة» و«المياه العميقة». وبالمقابل، هناك أفلام أخرى خيَّبت أملي، مثل تحويل رواية «المياه العميقة» نفسها إلى فيلم، على يد ميشيل ديفيل، وهو الفيلم الذي لم أفهم نهايته. وأنا، منذ ذلك الحين، أطلب الاطّلاع على ملخَّص الفيلم.

هل تعتقدون -بصفة عامّة- أن النقد الذي وُجّه لأعمالكم هو نقد منصف؟

- لقد تلقَّيتُ تلك المفاجأة السارّة جدّاً، في الطرد البريدي الذي تسلَّمتُه في يناير (1988)، المشتمل على صحيفة «النيويوركر»، والتي نقرأ فيها عرضاً تقديمياً لمجمل أعمالي، أنجزَهُ تيرونس رافرتي، وهو عرض يشغل ثلاث صفحات كاملة، وهذه هي المرّة الأولى التي يحدث فيها أمر كهذا، خلال أربعين عاماً. إذ عليَّ أن أعترف بأنني أعاني من ردّ فعل عنيف من هذا الهوس الملحوظ (بخاصّة في الولايات المتَّحدة) بتصنيف الأشياء، ووسمها. وبالنسبة إليَّ، لم أقرِّر، أبداً، كتابة قصص «إجرامية»، كما أنني لا أختار مواضيعي بناءً على ذوق الجمهور، ولم يكن لديّ، أبداً، أيّ اهتمام بالأدب البوليسي الذي تكتبه، مثلاً، أغاثا كريستي. إنني، ببساطة، أكتب ما أشعر به، وما يحدِّد حاجتي للتعبير عنه، وبالإضافة إلى ذلك، ستلاحظون أن كتباً مثل «مذكِّرات إديث»، و«بصمة الخطأ» أو «مخلوق من حلم» لا علاقة لها بهذا النوع البوليسي.

بخصوص روايتكم «مذكّرات إديث»، على وجه التحديد، ما نقطة البداية فيها؟ وهل كان لديكم فكرة واضحة عمّا كنتم تودّون قوله فيها، عندما بدأتم بكتابتها؟

- نعم. كنت أريد أن أعرف إلى أين سأتوجَّه، حتى لو ابتعدتُ، بالتأكيد، عن هذا التصميم الأوَّلي للكتابة، أو ذاك. أمّا فيما يخصّ رواية «مذكِّرات إديث»، فقد كانت هناك، أيضاً، حاجة إلى توثيق الأحداث السياسية في ذلك الوقت. أمّا بالنسبة إلى المواضيع التي كنت أنوي تناولها، فقد كانت هناك ثلاثة مواضيع: الصدمة التي مثلَتْها الحرب في فيتنام؛ وانحراف كليفي، ابن إديث، الذي يجسد أوَّلاً كلّ آمال هذه الأخيرة، لينتهي به المطاف إلى الانحراف مثل الكثير من المراهقين الذين ينغمسون في الكحول أو المخدِّرات أو المواقف المتطرِّفة؛ وأخيراً حالة إديث نفسها، المخدوعة والمستغلَّة، شأنها شأن الكثير من النساء، على الرغم من الخطب الجميلة حول الحرِّيّة، والتي كانت تُلقى في الأوساط الأكثر «تنويراً».

يبدو كأنكم تعيشون بعيداً عن كلّ شيء، ومع ذلك تتناولون، في مجموعتكم القصصية «حكايات من الكوارث الطبيعية وغير الطبيعية»، أكثر من أيّ وقت مضى، مواضيع راهنية للغاية؛ لذا تظلّون حريصين على متابعة ما يحدث في العالم عن كثب...



- صحيح أنني نادراً ما أتردَّد على الأماكن التي ينبغي للمرء أن يكون حاضراً فيها، بدءاً من الوسط الأدبي الذي لا أملك فيه سوى عدد قليل من الأصدقاء الناشرين. وفي الواقع، أفضِّل رفقة الرسّامين على مجالسة الكتاب، و-مع ذلك- أتابع الأخبار، من خلال الصحف والإذاعة، ولكن ليس لديَّ تلفزيون في المنزل، بسبب ضيق الوقت، وخوفاً من رؤية مشاهد القتل. وفي الوقت الراهن، أشعر بالاشمئزاز ممّا يحدث في العالم.. أمّا بالنسبة إلى مجموعتي القصصية «حكايات من الكوارث الطبيعية وغير الطبيعية»، فمن الواضح أن بعضها قد تطلّب، أيضاً، توثيقاً دقيقاً؛ لذلك أعددت ملفّات تضمَّنتْ قصاصات صحافية، أفدتُ من استخدامها بشكل جيّد. ومن الأمثلة على ذلك قصّة الفضيحة المرتبطة بالتخلُّص من النفايات النووية، أو القصّة التي تتحدَّث عن سوء التدبير الإداري في بعض البلدان الأفريقية.

ما الأشياء التي تودّون تقديمها لقارئكم؟

- آمل أن أمنحه بعض المتعة، و-ربَّما- طريقة جديدة لرؤية الأشياء. من يدري؟ وربَّما أمنحه الدعم والسعادة هنا وهناك، وهي أشياء لا يُستهان بها، على ما أعتقد، بالمقارنة مع الحياة المرهِقة، للغاية، في بعض الأحيان.

من جانبكم، ما الذي تتوقَّعونه من القارئ؟

- لا أعتقد أنني أملك الحقّ في مطالبته بأيّ شيء. وإذا لم أكن قادرة على إثارة اهتمامه، فهذا خطئي. وآمل، مع ذلك، ألّا يقفز قرّائي على فقرة من فقرات مؤلّفاتي...

هل تعتقدون أن بإمكان الأدب أن يكون ملتزماً؟

- يجب أن يكون ملتزماً، لكنني أصرّ على نسبية الالتزام في الأدب. ربَّما نجح ألبير كامو في القيام بذلك، لكن، بالنسبة إلي، لا يهمُّني الأمر في الواقع، أنا أشكّ في ذلك. لنقل إن هذا يمكن أن يتحقَّق، على نحو فعّال، من خلال السخرية...

ما الصفات البشرية المفضَّلة لديكم؟

- الصبر، والصدق.

من يقرأ العديد من قصصكم، قد يتصوَّر أنكم شخصية قاسية ومتشائمة. ماذا يعني ذلك؟

- لا أعتقد أنني قاسية. أحاول ألّا أكون عاطفية جدّاً. أعتقد أنني موزَّعة بين التشاؤم وبعض الأمل. ولكن الأهمّ هو معرفة أيُّهما يسيطر على الآخر...

إذا عُرضَ عليكم إعادة تجسيد شكل حيواني، فأيّ شكل ستقومون باختياره ؟

- أودّ أن أكون فِيلاً، في بيئته الطبيعية، أو سمكة صغيرة في الشعاب المرجانية. لكنني أفضِّل، على العموم، فكرة إعادة تجسيد الفيل بسبب ذكائه وحياته المديدة...

■ **حوار: جون-لوي كوفر □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:
https://www.revuelepassemuraille.ch/patricia-highsmith-en-eaux-profondes/

باتريك موديانو:

يمكن حذف عناوين رواياتي للحصول على كتاب واحد

أصدر باتريك موديانو، الكاتب الذي تحصَّلَ على جائزة «نوبل» للآداب، لعام (2014)، روايته الثلاثين الموسومة بـ «شيفروز - Chevreuse». ونجد فيها الظلال المتداخلة والملتبسة نفسها، والأماكن نفسها، والشابّ نفسه الذي يتطلَّع ليصير كاتباً، وهي العناصر نفسها التي نجدها في العديد من رواياته الأخرى. موديانو، المتحفِّظ الذي نادراً ما يتحدَّث إلى وسائل الإعلام، كان لطيفاً بما فيه الكفاية لإجراء هذه المقابلة معنا.

يستقبل باتريك موديانو زوّاره في بيته الذي هو شقّة مشرقة، ذات سقف عالٍ، بالقرب من حديقة لوكسمبورغ. وقد كانتْ الموظفة المسؤولة عن لقاءاته مع الصحافة قد حذَّرتنا قائلة: «سأكون حاضرة معكم في البداية، لأنه يفضِّل ذلك». اللقاءات الصحافية ليست بالممارسة الأثيرة لدى كاتبنا، لذلك هو لا يقبل عليها إلّا متردِّداً. ووجود شخص من معارفه يمنحه شيئاً من الطمأنينة. ثم إن الموظَّفة، في الحقيقة، انسحبت فور جلوسنا.

ها نحن، إذن، في مكتب موديانو: جدران مكسوّة بالكتب، وطاولة للكتابة، وأريكة حمراء واسعة؛ للحديث عن روايته الجديدة «شيفروز»، التي نلتقي فيها ببعض الشخصيات التي سبق أن صادفناها في بعض رواياته الأخرى، وبشوارع مألوفة، وبالمنزل الكائن في إحدى ضواحي باريس، المنزل نفسه الذي سبق للكاتب أن عاش فيه لبضع سنوات، عندما كان طفلاً، مع بالغين، تركه والداه عندهم.

عالم أصبح، الآن، معروفاً لدى قرّائه المخلصين. يقول موديانو: «أدركت أنني أكتب الكتاب نفسه في كلّ مرّة، تقريباً». «كل رواية من رواياتي تحمل عنواناً مختلفاً، ولكن يمكنك إزالة العناوين لتحصل في النهاية، على كتاب واحد. الأمر يشبه، نوعاً ما، موسيقى تتكرَّر فيها بعض الجمل لتشكِّل كلّاً متكاملاً».



«الماضي كتلة من النسيان تنفلت منها بعض الشظايا»

في رواية «شيفروز»، تتذكَّر الشخصية الرئيسية جان بوسمان، وبعض الأشخاص غير المألوفين، ومجموعة ملغزة من الأسماء (الموديانية) جدّاً (ميشيل دو غاما، مارتين هايوارد، روز ماري كراويل، رينيه ماركو هيريفورد، وغيرهم)، والتي كان يخالطها عندما كان شابّاً في الستِّينات. ما حقيقة هؤلاء الناس؟ لماذا يعطونه انطباعاً بأنهم يعرفون أشياء من ماضيه؟ لماذا يجرّونه، دون أن يدري، إلى الأماكن التي عاش طفولته فيها؟

يوجد لدى موديانو سمت زمني دُفِنت الذاكرة بين ثناياه: «لطالما اعتقدت أن الماضي، أو الزمن الذي يتوارى، هو كتلة من النسيان، تظهر، بين طيّاتها، بعض الشظايا الصغيرة. ما يهيمن على الذاكرة هو سحابة من النسيان. ومن الواضح أنه، من وقت إلى آخر، تظهر شظايا صغيرة، شظايا تطفو على السطح، على أن المادّة الرئيسية تظلّ هي النسيان، دائماً».

يمكن أن تأتي شظايا الذاكرة هذه في شكل أشياء (ساعة، مذكِّرة، بوصلة) أو نبرة اسم معيَّن، أو أماكن محدَّدة. ورغم أن الراوي يقف على حافّة الواقع والحلم، كمن «يسير في نومه»، كما جاء على لسان موديانو في الرواية، إلا أن تحرِّيه للدقّة لا ينقص، مع ذلك: «الأماكن



التي أستحضرها، عرفتها كلّها: وادي شيفروز، وهي قرية ليست بعيدة عن باريس، وشقّة كائنة بحيّ بورت دوتويل. ولكن مع مرور السنين، يتحوَّل كلّ ذلك إلى ما يشبه بلداً شاهدته في الأحلام. لطالما اعتقدت أن المرء إذا أراد أن ينقل إلى قرّائه الإحساس بأجواء روائية معيَّنة، تكاد تكون خيالية، لا بدَّ له من الارتكاز على تفاصيل دقيقة جدّاً. كما هو الحال في بعض اللوحات السريالية. نحن نأخذ شارعاً قد يبدو عاديّاً، ومن خلال الإمعان في النظر إليه، يصبح سريالياً، تقريباً».

«أردت أن أترجم ما يعتمل داخل شخص يقوم بالكتابة»

عادةً، تظهر الشخصيات والوضعيات، لدى موديانو، بمظهر مألوف في البداية، ولكنها سرعان ما تصير محاطة بالغموض، بل تتَّخذ صبغة مقلقة. في كثير من الأحيان، هذا الضيق العائم، وهذا الخوف، يعودان بنا إلى سنوات الطفولة: «أردت أن أترجم ما يحدث في نفس شخص يكتب، ويستلهم من شخصيات، ربَّما، خالطها في الماضي، وكلّ الناس الذين تسبَّبوا له في الشعور بالقلق أو الخوف في طفولته، فالكاتب يُحيِّدهم عندما يستخدمهم كشخصيات في رواية، حيث يتحوَّلون إلى مجرَّد أشباح، كما لو أنهم انتقلوا إلى عالم موازٍ».

ولكن، هناك، أيضاً، موديانو مبتهج، يستمتع بالكتابة، وبدأ، منذ بضع سنوات، يسكب في رواياته جرعة سخرية من الذات. فرواية «شيفروز» تأخذ، في بعض الأحيان، طابع روايات الجريمة بحثاً عن ذاكرة من الطفولة تَمَّ نسيانها، إلى درجة أن الكاتب يسترسل في ارتجال سلسلة من العناوين المحتملة للرواية التي يحملها القارئ بين يديه: «مواعيد سان لازار»، «أسرار فندق شاتام»، «الحياة السرِّيّة لروبِني-ماركو هيريفورد»... «أحياناً، تسخر من نفسك قليلاً، مثل شخص لديه وجهة نظر ساخرة حول فعل الكتابة».

هل كان سينزلق إلى مصير سيِّئ لو لم يصبح كاتباً؟ يفكِّر، للحظة، قبل أن يجيب: «بما أنني لم أكن أتابع دراسات محدَّدة جدّاً، ولم يكن لديَّ بيئة عائلية محدَّدة، فقد كنت في حالة من عدم اليقين. شعرت بأنني لا بدّ من أن أبدأ شيئاً، وإلا ظلَّت تتقاذفني الأمواج. ولكن، في الوقت نفسه، كان أمراً ساذجاً جدّاً، لأننا نكتب، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحدّ. إذ من الضروري أن يجد الكتاب الرضا لدى القرّاء، ويجد طريقه للنشر. إنها لعبة حظّ».

في رواية «شيفروز»، كما هو الحال في رواية



«حبر ودود»، يُدخِل موديانو القارئ إلى ورشة الكتابة الخاصّة به. ويضع بين صفحاتها -وهذا ليس بالأمر المفاجئ- مديحاً للصمت: «لقد كنت دائما منجذباً إلى حذف أشياء عديدة من كتاباتي، لأترك، بعد ذلك نوعاً من ثقوب الصمت. قد يكون لدى بعض الكتاب أسلوب مزخرف. أمّا أنا فميولي الطبيعي ينحو نحو إزالة الكثير من الأشياء، باعتماد تقنية الحذف. في الأدب، يجب على الكاتب أن يترك فجوات من الصمت؛ فعندما تكون هناك الكثير من الأشياء، قد يشعر القارئ بالاختناق. لا بدَّ من ترك مساحة أمامه؛ لأنه هو من يكمل الكتاب، في الواقع».

حول هؤلاء الذين يسعون إلى ردّ الاعتبار للمارشال بيتان - Pétain، يقول: «إنهم لا يعرفون عن أيّ شيء هم يتحدَّثون»

الوقت يتقدَّم، وقد تحدَّث إلينا لمدّة أربعين دقيقة، وبدأنا نخشى أن نشقّ عليه؛ لذا خطر لنا أن نطرح عليه سؤالاً حول القضايا الراهنة، ننهي به المقابلة: كيف يمكن لمؤلِّف رواية «دورا برودر»، الذي كافأته لجنة تحكيم جائزة «نوبل» عن امتلاكه «لفنّ الذاكرة الذي مكَّنَه من تناول أكثر مصائر الإنسان مراوغةً، وكشف النقاب عن عالم الاحتلال»، أن يتفاعل مع محاولات إعادة الاعتبار لنظام فيشي - Vichy، ولو جزئياً، على الأقلّ؟، ففي رواية «دورا برودر»، أدرج مقتطفات من رسائل بعث بها، إلى السلطات، بعض أقاربه يعبِّرون فيها عن قلقهم بعدما عاينوا أشخاصاً يُعتَقلون لأنهم يهود. «كانت رسائل مفجعة»، يعلِّق موديانو، برصانة. «بُعثت هذه الرسائل إلى مقاطعة الشرطة، وإلى المارشال بيتان نفسه، ولم يتلقَّ أصحابها أيّ ردّ. لقد أدرجت بعضاً منها، ولكن إذا ضممنا الرسائل كلّها، بعضها إلى بعض، فسنرى...». يصمت، ثم يقول: «إنهم لا يعرفون عن أيّ شيء هم يتحدَّثون. لا بدَّ أنهم لا يعرفون جيّداً تاريخ سنوات الاحتلال، أو أنهم سياسيون، يفعلون ذلك بخلفيّات سياسية، ولكن يكفي أن نقرأ الوثائق، لأن الأرشيف مفتوح الآن. سيرون ما كان عليه الأمر حقّاً، فلم يعد هناك أيّ غموض في هذا الشأن».

قبل إغلاق الميكروفون، أشرنا إليه بملاحظتنا غياب أيّة معطيات حول سيرته على ظهر الغلاف، فلا تاريخ ميلاد، ولا إشارة إلى نيله جائزة «نوبل»؛ كما لو كان يميل، مثل بعض شخصياته، إلى الانمحاء والاختفاء، وكما لو أن كلّ جوائزه، وأوسمته، تشكِّل عبئاً ثقيلاً جدّاً بالنسبة إليه. يضحك. يوافقني الرأي: «هذا صحيح!»، ثم يردّ مبتهجاً: «صحيح ما تقوله! كلَّما كبرت في السنّ، يصبح هذا الأمر أثقل وأثقل. هذا (يشير إلى حذف عناصر السيرة الذاتية) يزوِّد المرء بقليل من الشجاعة، لكي يستمرّ، بشيء من الخفّة».

في حقيقة الأمر، باتريك موديانو ليس هو ذلك الكاتب البالغ من العمر ستَّة وسبعين عاماً، والذي يمتلئ سجلُّه بجوائز تقديرية لا حصر لها، بل هو هذا الشابّ الوسيم في العشرينات من عمره، الذي يهيم في شوارع باريس. وسيبقى كذلك...

■ **حوار: إيلانا ماريوسف □ ترجمة: مونية فارس**

العنوان الأصلي، والمصدر:
Mes romans changent de titres, mais on pourrait les supprimer et cela ferait un seul livre.
https://www.franceinter.fr/livres/patrick-modiano-mes-romans-changent-de-titre-mais-on-pourrait-les-supprimer-et-cela-ferait-un-seul-livre.

أنطوان كامبانيون

ما يستطيعه الأدب

نسرع الخطو إلى (الكوليج دو فرانس)، للإنصات إلى دروس «أنطوان كامبانيون» طيلة خمس عشرة سنة، بعد انتخابه عام (2006)، لكرسي «الأدب الفرنسي الحديث والمعاصر: التاريخ، النقد، النظرية»، وصولاً إلى درسه الختامي في 12 يناير/كانون الأول (2021). كانت القاعة دائماً مزدحمة. ونجد في برنامجه: مونتاني، وستاندال، وبودلير، وبروست... من منظور الأخلاق والذاكرة، والحرب... هي دروس تأسر المستمع ومستخدمي الإنترنت، وهم بالآلاف، ويُعَدّ مدرّساً ناجحاً، فهو، أيضاً، أستاذ بجامعة كولومبيا، في نيويورك، ومحاضر في الجهات الأربع للكوكب. «أنطوان كامبانيون»، هو، أيضاً، مؤلِّف لأكثر من عشرين كتاباً، من بينها «صيف مع مونتاني» الصادر سنة (2013)، الذي بيعت منه (140000) نسخة.

مايزال «أنطوان كامبانيون» من الأعمدة الكبرى للمعرفة. وضع رِجْلاً في الآداب، وأخرى في العلوم، من خلال تكوينه الأوّلي في التكنولوجيا متعدّدة التخصُّصات، وفي هندسة الجسور والطرق، وكذلك بتفتُّنه بالأستيطيقا الرياضية التي أثرت في الأدبي الذي صاره. اختار السرد قبل أن يكرِّس نفسه للنقد، دون أن يتخلّى عن المحكي الأدبي الشخصي. فـ«رولان بارت»، الذي كان «كامبانيون» أحد آخر مريديه، قد درَّبه على هذه المقاربة المزدوجة. وهذه التعدّدية في وجهات النظر، التي نحسّها دائماً عنده، هي التي تسمح له بالاقتراب من الحروف، والإقلاع من النصّ، لقول ما يستطيعه الأدب بشكل عامّ، بالنسبة إلى كلّ واحد منّا، بشكل جيِّد، وهذا هو موضوع درسه الافتتاحي في (الكوليج دو فرانس): «الأدب، لماذا»؟.

من بين الأوجه المتعدِّدة في مساركم، ما الوجه الذي تعتبرونه الأحسن، في نظركم؟

- بكلّ تأكيد، الأستاذ. لقد درَّست قرابة أربعين سنة، وبالمتعة ذاتها. لم أكن أعرف أنني خُلقت لما ذهبت إليه، وأنا في الخامسة والعشرين، مباشرةً، في الجامعة، لأنني لم أتبع المنهج الدراسي لأكون مدرِّساً في الإعدادي. لم أسأم أبداً، حتى ولو كان عبء الدروس -ربّما- ثقيلاً، حين يكون عدد الطلبة كثيراً؛ لأنه نشاط يدفع، دائماً، إلى تجديد ما نعرفه عن الفكر. هذا الالتزام حدَّد كلّ ما تبقى: فالكتابة الأدبية لا تنفصل عن الكتابة العالمة، رغم أن المهنة جعلتني أتحوَّل إلى هذه الأخيرة، من خلال المنشورات المتنوّعة، من مقالات وأبحاث. لقد دفعني ذلك إلى التخلِّي عن التخصُّص الذي اتَّبعه بعض الباحثين بالاشتغال في مجال معرفي ضيِّق. بالنسبة إليّ، اخترت اكتشاف مؤلّفين وأجناس أدبية مختلفة، تستجيب لاختياري. وقد بدا لي أساسياً الاعتمادُ على التاريخ، والنقد، بقدر الاعتماد على النظرية (هي النقطة التي اعتمدتها للتأهيل لكرسيِّي في (الكوليج دو فرانس)، وتجاوز الجدالات القديمة التي عارضت هذه المقاربات. وهذا الطابع التكاملي يوجد في الاختصاصات الكبرى (الآداب، والعلوم الإنسانية، والعلوم الحقّة) التي نجحت كلّها في مَدّ الجسور فيما بينها. إذن، أنا أحضر في هذه الكوكبة من المعارف، ومن الأدوات النقدية، أكثر من حضوري في مجال محدَّد.

هل سمح لكم التدريس بإيصال كلّ ما منحه لكم الأدب، على المستوى الشخصي؟

ربَّما، أنقذت نفسي بالقراءة، بعدما فقدت أمّي وأنا ما زلت شاباً، والأصدقاء الذين أبقيتهم من تلك المرحلة أسهموا في توعيتي، فحين يرونني أقرأ، أنا، بالنسبة إليهم، أفكّر، وهذا -بالتأكيد- ما ساعدني على الحفاظ على مسافة

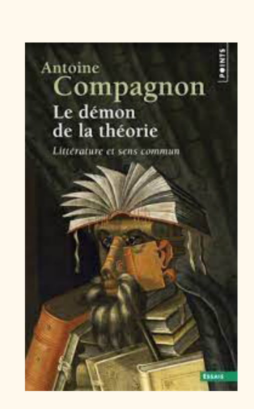
سليمة مع اليومي الانضباطي، لكنه جعلني، أيضاً، أقبل العزلة بخروجي من مؤسَّسة قطيعية، لكي أتواجه مع ذاتي. إذن، أن أدرِّس الأدب يمكن أن يكون -فعلاً- طريقة لتنبيه الآخرين لسُلَط الأدب التي بَنَتْني.

ما طبيعة سُلَط الأدب؟

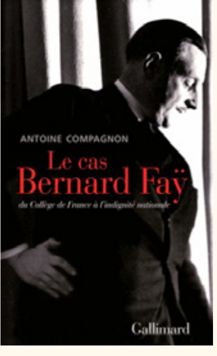
- هذه السُّلَط متنوّعة جدّاً. فـ«أرسطو» قد ردَّ الاعتبار للشعر في إطار الحياة الجميلة، بينما «فرانسيس بايكون» استطاع أن يقول إن «القراءة تجعل الإنسان كاملاً»، لكنها، أيضاً، وببساطة، تجعله أحسن؛ و«لافونتين» أكَّد على القيم التي تركِّز على القدوة في الحكايات الخرافية، من أجل التنبيه إلى المعنى الأخلاقي. أمّا مونتيني، وبروست، وبرغسون، فقد طرحوا، بدلاً من ذلك، معرفة العالم والغير، وبالخصوص معرفة الذات، التي يحقّقها الأدب للقارئ. لقد تمكَّنا، في لحظة ما،من مقابلة مجّانية الأدب، باعتباره فنّاً لا جدوى منه، أمام مهمَّته الاجتماعية، و مهمَّته السياسية، وهو قوّة تحريرية احتجاجية، وأداة للعقل النقدي. لكن، بما أنها مجّانية، يمكنه أن يقوم مقام الرابط الاجتماعي، ويضع مسافة أمام حداثة نفعيّة. كلّ أوجه سُلَط الأدب هذه، ليست متعارضة، وأنا مقتنع بأن غاياته ستبدو منطقية بالتعاقب، بحسب لحظات الحياة.

فلاسفة أمثال «مارتا نوسبوم» أو «جاك بوفيريس» يلحّون على الفضائل الأخلاقية للأدب، الذي -بتدريبنا على معرفة الآخر والتعاطف معه- سيجعلنا أحسن، لكن القرّاء الضعاف، هل سيكونون أقلّ الناس روعة؟

- لا أدَّعي أن للأدب وحده خاصِّية إيقاظ الوعي الأخلاقي، لضبط أفعالنا، وجعلنا كائنات جيّدة. القرّاء الضعاف ليسوا -بالضرورة- أقلّ الناس روعةً، بطبيعة الحال. هناك أشكال فنِّيّة؛ من إنتاجات سينيمائية، وخطابات، وتوجيهات، وغيرها، تسهم، أيضاً، في التربية الإنسانية. لكن الأدب لديه ذلك بشكل لا يمكن استبداله، حيث يسهم في الإيتيقا التطبيقية من خلال التجربة المحدثة عند القارئ، الذي يلج عالماً جديداً، وغريباً في اتِّجاه اكتشاف الآخر. الأدب يجعلنا، أساساً، أكثر شساعةً. أتفهَّم، على أيّ حال، أولئك الذين لا يقرؤون، إنهم خائفون، على ما أظنّ. مقلق أن تفتح كتاباً، وتغطس هكذا في المجهول، وتعيش، شيئاً ما، حياة الغير، وتخرج -بالتأكيد- في شكل آخر. أنا نفسي، غالباً ما أتردَّد! الأميركيون لا يخطئون في ذلك بمضاعفة (les tigger warnings)،









هذه التحذيرات التي ينبغي على كلّ أستاذ أن يقدّمها، للتنبيه إلى الخطر الذي يمكن أن تحدثه بعض الكتب، مثل صفحات حول الانتحار في رواية «مادام بوفاري»، مثلاً. لكن، في الحدّ الأقصى، كلّ قراءة يمكنها أن تزعج، وينبغي عليها أن تفعل ذلك؛ وإلّا ماجدوى القراءة؟ من هنا، أخطأ البيداغوجيون الأميركيون حين أرادوا تنقيح التعليم من كلّ خطر. والشيء الأكثر قلقاً، في الأدب، أنه لا يقترح حلولاً، ولايقدِّم معاني نهائية، ولا طريقة لاستعمال الحياة، لكنه، بتأثيره فينا، يقوم ببنائنا، حتى نعيش، ونقوم باختيارات بكامل الحرِّيّة.

تقدِّمون الأدب باعتباره «ترياقاً للفلسفة، مضاداً للنظام أو ضدّ الفلسفة». لمَ التعارض؟

- لأن النصوص الأدبية هي، دائماً، مفتوحة. لا تقترح نظاماً (systeme) مفكِّراً فيه من أجل تقديم حقيقة عامّة لحياة فرديّة، وهذا لا يمنع الأدب من أن يكون مخترقاً بالخطاب الفلسفي (مع تغذيته) أو مخترقاً، أيضاً، بخطاب العلوم الاجتماعية، إلّا أن طريقته معكوسة، حيث يحلّ محلّ المشخص المجرَّد. وللقارئ أن يقدِّم فرضيّات، وأن يكون سيِّد المعاني، إذا استطاع ذلك، مثلما تجعله القراءة سيِّد الزمن، وهذا تفوُّق آخر على الصورة، وعلى الأفلام. بالمناسبة، هي تجمِّد المتخيّل في زمن محدَّد، فمفتاح «stope» لأجهزة الفيديو الأولى، هو -بطبيعة الحال- أحسن اختراع سينمائي، لأنه يعطي للمتفرّج السلطة لإيقاف الزمن. ولكن لاشيء يضاهي تمدّد القراءة التي تضمن نضج المعنى، والإدماج، والتحوُّل الداخلي، بعيداً عن المستوى الحرفيّ للنصّ.

فيمَ يصبح الأدب، أيضاً، ضدّ الحداثة، كما تقدّمون ذلك في بحثكم حول المضادّين للحداثة؟

- لقد درست، أوّلاً، هذا المفهوم من خلال بعض مؤلِّفي القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين؛ أمثال: جوزيف دو ميستر، وشاتوبريان، وبودلير، وفلوبير، وبوغاي، وبروست، وبندا، وغراك... وكلّهم كانوا يشعرون بخيبة أمل نحو الحداثة، ورغم ذلك، هم حداثيّون بالرغم منهم، «متأخِّرو الطلائعيّين»، كما يحدِّد «رولان بارت» نفسه. خصوصاً أنهم لم يكونوا مغفَّلين، مثل «بودلير» الذي ابتدع مفهوم الحداثة، مقاوماً إيّاه، ومجدِّداً، في الآن ذاته، الشكل الأدبي، من خلال قصيدة النثر، مع تمكُّنه من الشكل الإسكندري التقليدي، وفنّ السوناتة. لم يكونوا، إذن، تقليديِّين بالمعنى الرجعي



للكلمة، بل كانوا حداثيّين حقيقيّين في أشكالهم التعبيرية، يحاربون الفكر الواحد لزمنهم. وإذا كانوا، في الماضي، قد عارضوا، وعلى نطاق واسع الأنوار، هاته الأفكار التي كانت موضوع سخرية من معاصريها، كمرجعية وحيدة للتقدُّم، فبإمكانهم، اليوم، الادعاء بالانتماء إليها، وإلى الإنسانية المدنية، وإلى المعاصرة الديموقراطية، ضدّ الدوكسا الأصولية الصاعدة. نجد، دائماً، عند المضادّين للحداثة، الشكّ، والتناقض، والحنين... لكن، أليس هذا ما تدفعنا إليه كلّ قراءة مهمّة؛ وذلك بزحزحتنا، وتركنا متعطّشين؟ ضدّ غزو الصورة، والحياة الرقمية، وزمنيَّتها الأكثر ضيقاً دائماً، والتي أصبحت لا مناص منها، إلّا أنه يمكن تأمُّلها بشيء من السخرية، بالرجوع إلى النصّ؛ وبذلك يمكن للأدب أن يمتلك شيئاً، في هيكله، ضدّ حداثيّ، فهو يقوّي المقاومة، والتعارض، وعلى القارئ أن يكون هو، أيضاً، كائناً مضادّاً للحداثيّ.

لقد أشرتم، فيما مضى، إلى أن الفضاء الأدبي ينزع إلى التقيُّد. ما الذي يمكنه فعله من أجل حمايته؟ والرواية، هل مازال عندها مستقبل؟

- أن تكتب، و -ربّما- أن تقرأ هما، وقبل كلّ شيء، فعلان من أفعال مقاومة اللا تفكير، وغياب الحكم، والحداثة العمياء. إذن، أن نقرأ هو أحسن ما يمكن فعله لضمان مكانة الأدب في حياتنا، وفي المجتمع. لا أعتقد بموت الأدب المصرَّح به عند كلّ دخول أدبي، والشيء نفسه بالنسبة إلى اختفاء المكتوب، أو إلى أفول الرواية. نعم. أكيد أنه سيبقى لنا القليل من روائع الأعمال في مرحلتنا المعاصرة، وهذا ما يقع في كلّ عصر. كثير من الأعمال طواها النسيان قبلنا! الأعمال العظيمة ستُقرَأ دائماً، ولدينا حصَّتنا في المؤلّفين النبغاء، أفكّر، خصوصاً، في «باتريك موديانو» الحائز على جائزة «نوبل» للآداب المستحقّة سنة (2014). وأسجِّل -رغم كلّ شيء- مسألة تتمثَّل في عدم تجديد الشكل الأدبي، في حين أن الأدب المعاصر قد بُنِي على الابتكار الشكلي، حتى الرواية الجديدة، وإلى التجرُّد الأقصى، أبعد ممّا نرى أننا غير قادرين على الذهاب إليه. لم يعد الأدب يؤمن بتقدُّمه. هل نتأسَّف على ذلك، نتحرَّك لفعل شيء ما؟ لا أدري! ربّما لن يكون هذا سوى مرحلة عبور، وما أقوم به لا يتجاوز إثبات حالة. على أيّة حال، أرى -باطمئنان- أن المكتوب سيكون حاضراً كذلك، اليوم، وقد تَمَّ الإعلان عن ضياعه مع الرقمي وغزو الصورة، لكننا سنتبادل، دائماً، المزيد من الرسائل بالبريد الإلكتروني. سنقرأ، إذن، الكثير والكثير!.

■ **حوار: صوفي فيغيي-فانسون □ ترجمة: إبراهيم أولحيان**

المصدر:

Sciences Humaines : juin/juillet 2021, p 14/19


ملف
ترجمات

ألبير كامو
الظلّ والضياء

تمثِّل هذه المقالات المنشورة تحت عنوان «L’envers et l’endroit»، والتي تتفرد مجلّة (الدوحة) في إعادة إحيائها، بترجمة جديدة ضمن ملفِّها الخاصّ، محاولةَ ألبير كامو الأولى في صياغة رؤية فكرية تجاه العالم، والذات، والفنّ، والحياة. وهي محاولة -وإن كانت «تفتقد إلى المهارة» كما وصفها كامو- اعتُبرت، من قِبَل الكثيرين، إعلاناً عن ميلاد مبدع كبير.

نُشِر الكتيِّب أوَّل مرّة في مدينة الجزائر، سنة (1937)، ثم في طبعة ثانية، مع تقديم مطوَّل قيَّم فيه الكاتب كلّ مسيرته الأدبية، سنة (1958). ولم تلقَ الطبعة المحدودة النسخ، في البداية، أيَّ إقبال، وكادت تسقط في النسيان، قبل أن يقرِّر كامو إعادة نشرها بعد طول إلحاح من أصدقائه، وطول عناد منه، كما يقول في مقدِّمته.

□ ترجمة: محمد جاتم

لماذا «الظلّ والضياء»، وليس «القفا والوجه»؟

فيما يلي ترجمة لكتاب «L'envers et l'endroit»[1]، وقد دأب القارئ والمترجم العربي، في تعامله مع هذا الكتاب، على ترجمة العنوان بـ«القفا والوجه»[2]. هذه الترجمة -وإن كانت تبدو دقيقة، من جهة معنى العنوان، مجرَّداً- لا تفي، مع ذلك، بالغرض، من جهة مضمون الكتاب.

فقد استقرَّ التداول العربي لهاتَيْن المفردتَيْن (القفا-الوجه) كتعبير عن تلك الحالة التي يتعيَّن فيها اختيار جهة واحدة من العملة، فقط، وتوقُّع وانتظار ما سيحقِّقه هذا الاختيار الوحيد من مكاسب، مع رفض ما قد ينتج عن الاحتمال الآخر من نتائج.

لكن الأمر، هنا، لا يتعلَّق بالاختيار بل بكلّ تجربة إنسانية ترفض الفصل بين ما تعيشه من متاعب، وما تحصِّله من متعة. يلخِّص كامو موقفه بقوله: «...عند هذه النقطة القصوى من الوعي الأقصى، أخذ كلّ شيء يلتئم، وحياتي تظهر لي ككتلة عليَّ رفضها كاملةً أو تقبُّلها كاملةً». ويضيف، كلَّما تعلَّق الأمر بما قد نسمِّيه نحن، وضعيَّتَيْن متناقضتَيْن أو وجهتَيْن متضاربتَيْن: «كنت في حاجة للتسامي، وجدته في اصطدام عميق يأسي باللامبالاة الصامتة لواحدٍ من أجمل المناظر الطبَيعية في العالم»، ثم يحسم في موضع آخر: «الخطأ هو الاعتقاد بوجوب الاختيار».

لذلك، ارتأيت ترجمة العنوان بـ«الظلّ والضياء»، باعتبارهما -بحسب الكاتب- نهجاً لاصدفة أو هروباً. «الظلّ»، هنا، ليس اختياراً سيّئاً في ذاته، لكنه يظلّ اختيار أولئك الذين لا يتوقون إلى الشمس، خصوصاً، وإلى الحياة، عموماً؛ ويفضِّلون التواري في الخلف «الظلّ». أمّا «الضياء»، فهو سبيل من يتطلّعون إلى النور والقمم، كلَّما أتيحت لهم فرصة الاختيار.

قبل نشر هذا الكتاب، كتب كامو لأقرب أصدقائه رسالةً مؤثِّرة، قال فيها: «أنا أفتقر للصنعة. بدا لي أنني طالما كنت مدركاً لهذا النقص، يمكنني تحمُّل قول كلّ شيء، بكلّ شغفي؛ أي الذهاب إلى أبعد مدى. لقد اشتغلت كثيراً على هذه الأشياء. فيما بعد، سأكتب كتاباً، وسيكون تحفة فنّيّة. أقصد، طبعاً، خلقاً جديداً. لكنني سأقول فيه نفس الشيء وأظن ان كلّ تقدمي سيكون في الشكل الذي أريده اكثر انفتاحاً».

لم يكتفِ كامو بالموافقة على إصدار طبعة جديدة من كتاب البدايات هذا، لكنه قدَّم له، بعدما أصبح مرموقاً ومتربِّعاً على قمّة الأدب العالمي، بصفته أصغر أديب يحصل على جائزة «نوبل» للآداب، بكلّ ما يلزم من تقدير وتبجيل. قَدَّم له، باعتباره ذلك النبع الذي لم يتوقَّف عن ريّ مسيرته الفنّيّة، ومصدر إلهام لكلّ ما كتبه بعد ذلك، أو كما يقول: «أمّا أنا، فأعرف أن منبعي يوجد في «الظلّ والضياء»».

ويبدو، من خلال الاطّلاع على أعمال كامو الموالية، صِدق ما قاله؛ إذ من الواضح أنه، في مشاريعه، كان يسترجع أفكاراً أو فقرات من كتابات الشباب تلك، فيدرجها في عمل جديد. يقول في التقديم: «...أردت، فقط، أن أشير إلى أنني -وإن كنت قد قطعت مسافات طويلة منذ هذا الكتاب- لم أتقدَّم بما فيه الكفاية. غالباً ما كنت أتقهقر كلَّما اعتقدت أنني في تقدُّم، ومع ذلك، كانت أخطائي وسذاجتي وأمانتي، دائماً، تعيدني إلى ذلك المسار الذي دشَّنته مع الظلّ والضياء، والذي يمكن تتبُّعه في كلّ ما نشرت فيما بعد، ومازلت أتنعَّم به، أحياناً، في بعض صباحات مدينة الجزائر».

فأفكار من قَبيل العزلة، والسخرية، والانتحار، والاعدام، والأصول المتوسِّطية، والبؤس، والفرح، والحزن، والفراغ، والتمرُّد...، وصور الشمس، والبحر (الأبيض المتوسِّط)، والمناظر الطبيعية الخلّابة، والسماء، والأشجار، والفقر، والمقابر... تظهر، إذا ما أخذت منعزلة في هذا الكتاب، بكلّ ما كانت تحمله من معانٍ في سنّ شباب الكاتب. أمّا إذا نُظر إليها في سياق أعماله الأدبية الكاملة، فهي تبدو مثل توطئة لا أكثر لما جاء، لاحقاً، في هذه الأعمال.

بعد عشرين سنة، كتب كامو في تقديمه لنصوص الشباب: «... ثم يأتي، دائماً، وقت في حياة الفنّان يتوجَّب عليه فيه تقييم ذاته، والتقرُّب أكثر من مركزها؛ لكي يحاول، فيما بعد، التشبُّث به... فإذا لم أتوفَّق، رغم كلّ هذه الجهود، في بناء لغة خاصّة، وبعث الحياة في الأساطير؛ أي في إعادة كتابة «الظلّ والضياء»، فلن أكون قد وُفِّقت في أيّ شيء».

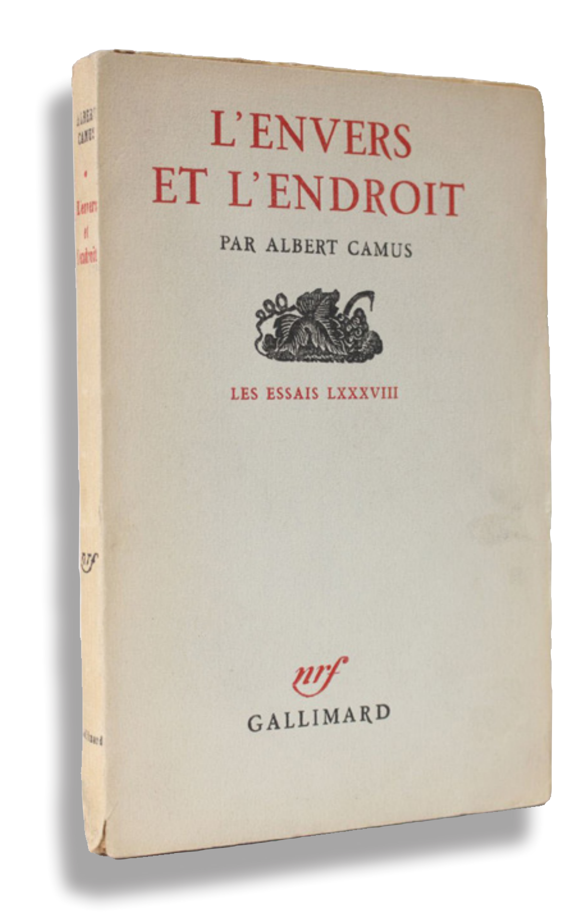
محتوى هذا الكتاب، يلخِّصه كامو في إحدى حواراته الصحافية: «نعم للسعادة، لكن دون أيِّ استثناء... إذا كنّا نبحث عن السعادة، فقط، فسينتهي بنا الأمر إلى الاستسهال. إذا لم نزرع غير التعاسة، فسينتهي بنا الأمر إلى الرضا عن النفس. في كلتا الحالتَيْن، نفقد قيمتنا. كان الإغريق يعلمون أن هناك قسماً مظلَّلاً، وقسماً مضيئاً... ووظيفة أولئك الذين لا يريدون اليأس هو أن يُذَكِّروا بالنور؛ أي عنفوان الحياة».

■ **محمد جاتم**

الهوامش

1 - نشر الكتاب، أوَّل مرّة، في مدينة الجزائر، سنة (1937)، ثم في طبعة ثانية، مع تقديم مطوَّل، قيَّم فيه الكاتب كلّ مسيرته الأدبية، سنة (1958). هذه الطبعة الأخيرة هي المعتمدة في هذه الترجمة. (المترجم)

2 - ورد هذا العنوان في مجموعة من المقالات على النت، وفي ترجمة نجوى بركات لدفاتر ألبير كامو.



مقدّمة ألبير كامو

النصوص المتضمّنة في هذا الكتاب، كُتبت بين سنتَيْ (1935) و(1936)، كنت، حينها، في الثانية والعشرين من عمري. ثم نُشِرت، سنةً بعد ذلك، في الجزائر، في عدد محدود من النسخ. هذه الطبعة لم تعد متوفِّرة، ولطالما رفضت نشر طبعة جديدة.

لم تكن لهذا الرفض أسباب خفيّة، فأنا لم أتراجع عن أيّ شيء ممّا عبَّرت عنه في هذه النصوص، لكن شكلها بدا لي، دائماً، غير موفَّق. الأحكام التي تكوَّنت لديَّ، حينها، رغماً عني، عن الفنّ (وسأشرح ذلك فيما بعد)، منعتني طويلاً من تصوُّر إعادة النشر هذه. غرور، ربما، هذا الذي يجعلني أفترض أن كتاباتي الأخرى كانت موفقة. هل من الضروري أن أوضّح أن المسألة ليست كذلك؟ إنما أنا أكثر حساسية بخصوص هفوات «الظلّ والضياء»، مقارنةً بغيره من أعمالي الأخرى، والتي لا تخفى عني. كيف يمكنني تفسير ذلك إن لم يكن بالاعتراف بأن الأولى تعني وتفضح، بعض الشيء، الموضوعَ الأهمّ عندي؟ بما أن القيمة الأدبية لهذا العمل صارت محسومة، يمكنني الاعتراف، الآن، بأن قيمة الشهادة التي يحملها هذا الكتيّب مهمّة بالنسبة إليَّ. بالنسبة إليَّ؛ لكوني الوحيد المسؤول عمّا يتضمَّنه، ولأنني الملزم، أمامه، بنوعٍ من الوفاء، أنا وحدي أقدِّر عمقه وصعوبته. بودّي أن أوضِّح السبب. يدّعي بريس باران[1]، دائماً، أن هذا الكتاب هو أحسن ما كتبت. باران مخطئ، لا أقولها -وأنا أعلم مدى صدقه- بسبب ردّ الفعل المتسرِّع الصادر عن كلّ فنّان في مواجهة تطاول أولئك الذين يفضّلون ما كان على ما هو كائن، بل هو مخطئ لأننا، في سنّ الثانية والعشرين، ماعدا حالة الموهبة الخارقة، لا نكاد نعرف الكتابة. لكني أتفهَّم ما أراد العدوّ العارف للفنّ، وفيلسوف التعاطف، باران، قوله. كان يقصد -وهو محقّ- أن في هذه الصفحات، المفتقدة للمهارة، من الحبّ الصادق، أكثر ممّا في كلّ الأعمال التي تلتها.

كلّ فنّان يحتفظ، في جوهره، بنبع فريد يغذّي، طيلة حياته، ماهيّته، وما يصدر عنه. حين يجفّ هذا النبع تتصلَّب العبقرية، تدريجيّاً، وتتشقّق. إنها البقاع القاحلة من الفنّ، التي توقَّف ذلك المجرى الخفيّ عن ريّها. حين يصير الشَّعر نادراً، عاصياً، ويغطِّيه الشيب، يصير الفنّان ناضجاً من أجل الصمت أو المجالس الأدبية، وهما سيّان. أمّا أنا، فأعرف أن منبعي يوجد في «الظلِّ والضياء»، في عالم الحاجة والنور الذي عشت فيه طويلاً، والذي تحميني ذكراه من الخطرَيْن المتعارضَيْن المحدقَيْن بالفنّان[2]: النفور، والإشباع. بدايةً، الفقر لم يكن، أبداً، محنة في حياتي؛ فالنور كان يشملها بنعمه. تمرُّدي، نفسه، كان متبصِّراً بفضله. كان، في معظمه (يمكنني التصريح بذلك دون خداع)، تمرُّداً من أجل الجميع، ومن أجل أن تقوم حياة الجميع في النور. ربَّما، لم يكن قلبي مهيَّئاً، بشكلٍ تلقائي، لهذا النوع من الحبّ. لكن الظروف أهَّلتني لذلك. لتصحيح لامبالاة طبيعية، وجدتني على مسافة متساوية بين الفاقة والشمس. الحاجة منعتني من الاعتقاد الخاطئ أن كلّ شيء في التاريخ، يسير على ما يرام تحت الشمس. فيما علَّمتني الشمس أن التاريخ ليس كلّ شيء. أن أغيّر حياتي، نعم، لا العالم الذي جعلت منه عقيدتي. هكذا، بدون شكّ، افتتحت هذا المسار المتعب الذي أنا عليه اليوم، حيث انطلقت، ببراءة، على خطّ توازن، أتقدَّم فيه بصعوبة، دون التأكُّد من بلوغ الهدف؛ بعبارة أخرى، أصبحت فنّاناً، إذا كان صحيحاً أنّ «لا فنّ بدون رفض، وبدون موافقة».

في جميع الحالات، إن الدفء الذي ساد طفولتي منعني من كلّ إحساس بالاستياء. عِشت في ضيق، لكن في نوع من المتعة، أيضاً. كان لديَّ إحساس بقوى لامتناهية؛ توجب عليَّ، فقط، أن أحسن توظيفها. لم يكن الفقر هو العائق أمام هذه القوى. ففي إفريقيا، البحر والشمس مجّانيّان. إنما كان العائق في الأحكام الجاهزة أو في الغباوة؛ إذ كانت أمامي كلّ شروط تطوُّر طبيعتي القشتالية التي تسبَّبت لي بالكثير من الضرر، والتي سخر منها، عن صواب، أستاذي وصديقي جان كرونييه[3]، وحاولت تقويمها بلا جدوى، حتى اللحظة التي أدركت فيها أن الطباع، أيضاً، حتمية. كان من الأفضل، إذن، تقبُّل الكبرياء الشخصي، واستغلاله بدلاً من اتِّخاذ مبادئ أقوى من شخصية المرء، كما يقول شامفورت[4]. لكن، وبعد مساءلة ذاتي، يمكنني أن أؤكِّد أنه من بين عيوبي الكثيرة، لا يوجد العيب الأكثر انتشاراً بيننا؛ أعني الرغبة، السرطان الحقيقي الذي ينخر المجتمعات والمذاهب.

الفضل في هذه الحصانة الممتعة، لا يرجع إليَّ. أنا مدين في ذلك، أوّلاً، لمحيطي الذي كان يفتقد كلّ شيء، تقريباً، دون أن يشتهي أيّ شيء، تقريباً. هذه الأسرة التي لم تكن تعرف حتى القراءة، أعطتني من خلال صمتها، وتحفُّظها، وكبريائها الطبيعي الهادئ، أسمى الدروس التي حصلتُ عليها،

والتي يستمرّ مفعولها إلى اليوم. إلى جانب كلّ هذا، كنت منشغلاً، بالاستمتاع بهذه الأشياء، عن الحلم بشيء آخر.

مازلت إلى اليوم، عندما أرى حياة عائلة ثريّة، في باريس، أشعر بالشفقة حيال العزلة التي توحي لي بها هذه الحياة. هناك الكثير من الحيف في هذا العالم، لكنّ هناك نوعاً منه لا يُطرق أبداً، وهو المرتبط بالمناخ. وقد، كنت، دون علمي، ولمدّة طويلة، أحد المستمتعين به. تصلني، حيث أنا، مؤاخذات الخيّرين الشرسين. فأنا أبدو كأنني أريد تصوير العمّال الفقراء كأغنياء، والبورجوازيّين كفقراء، من أجل الحفاظ، لمدّة أطول، على العبودية السعيدة للبعض، وعلى السيطرة للبعض الآخر. لا، ليس هذا قصدي. على العكس من ذلك، عندما يقترن الفقر بحياة بلا أفق ولا أمل، والتي اكتشفتها في الضواحي الرهيبة لمدننا، عند بلوغي سنّ النضج، فإن هذا الإجحاف، الأكثر إثارةً للاشمئزاز، يصبح مستنفذاً. ينبغي القيام بأيّ شيء حتى يمكن لهؤلاء الإفلات من الإذلال المزدوج للبؤس والقبح معاً. ومع أنني وُلدت فقيراً في حيّ عمّالي، لم أعرف معنى البؤس قبل التعرُّف إلى ضواحينا الباردة.

البؤس العربي الشديد نفسه، لا يمكن مقارنته بهذا الوضع، مع مراعاة اختلاف الأجواء. لكن، بمجرد التعرُّف على الضواحي الصناعية، أظنّ أن الإنسان يشعر بأنه مدنّس إلى الأبد، وأنه مسؤول عن وجودها.

ألتقي، في بعض المناسبات، أصحاب ثروات لا يمكنني حتى تخيُّلها. لكن الأمر يتطلّب مني جهداً كبيراً لفهم كيف يمكن للمرء أن يحسد هؤلاء الأثرياء. منذ زمن بعيد، عشت ثمانية أيّام مغموراً بنعَم هذا العالم؛ نمنا على شاطئ تحت أديم السماء، كنت أتغذّى على الفواكه، وأقضي نصف يومي في مياه خالية من البشر. تعلّمت، في ذلك الوقت، حقيقة جعلتني أتلقّى، دائماً، مظاهر الرفاهية أو الاستقرار، باستهزاء، ونفاد صبر، وأحياناً بغضب. على الرغم من أنني أعيش، الآن، بلا قلق على المستقبل، أي في حظوة، لكنني لا أعرف كيف أتملَّك. ما أملكه، والذي يقدَّم لي، دائماً، دون سعي مني، لا أحتفظ منه بأيّ شيء. وهذا فيما يبدو ليس بسبب البذخ بقدر ما هو ناتج عن شكلٍ آخر من البخل؛ أنا بخيل بهذه الحرّيّة التي تندثر عندما تبدأ المبالغة في التملُّك. أعظم الكماليات لم تتوقّف، بالنسبة إليَّ، عن التوافق مع نوع معيَّن من العوز. أحبّ المنازل العربية[5]، والإسبانية الخالية من أيّ اثاث. فالمكان الذي أفضِّل العيش، والعمل فيه، حيث لا أكترث للموت (وهذا شيء نادر) هو غرفة الفندق. لم أتمكَّن، أبداً، من الاستسلام لما يسمّى الحياة البيتية، التي غالباً ما تناقض الحياة الداخلية للشخص؛ السعادة المسمّاة (بورجوازية) تضجرني، وترعبني. هذا العجز عن التكيُّف لا يشكِّل أيّ مدعاة للفخر، فقد ساهم بقسط وافر في تغذية نقائصي. أنا لا أشتهي أيّ شيء، علماً أن هذا الاشتهاء من حقّي، لكني لا أحفل كثيراً برغبات الآخرين، وهو ما يفقدني بعض الخيال؛ أي اللطف. صحيح أني اتَّخذت حكمة لاستخدامي الشخصي: «ينبغي إعمال المبادئ في القضايا الكبرى، أمّا بالنسبة إلى الصغرى فالرفق يكفي». مع الأسف، نتَّخذ لنا حِكماً لسدّ الثقوب التي تعتري طبيعتنا الشخصية. الرفق الذي أتحدَّث عنه يسمّى اللامبالاة، وآثاره، فيما يبدو، ليست أقلّ روعة.



أريد التأكيد، فقط، على أن الفقر لا يفترض الرغبة، بالضرورة؛ ففي وقت لاحق، حين سلبني مرض خطير، مؤقّتاً، قوّةَ الحياة التي كانت تحوّل كلّ شيء بداخلي، وعلى الرغم من الأعطاب الخفيّة والوهن الذي كنت أشعر به، عرفت الخوف والفتور، لكني لم أشعر، قطّ، بالمرارة. هذه العلّة أضافت، بلا شكّ، عقبات أخرى أشدّ خطورة، إلى تلك التي كانت متأصّلة فيَّ، لكنها، في النهاية، زكّت الترفُّع، تلك المسافة الضئيلة عن الامتيازات الإنسانية التي وقَتْني من الغيظ. هذا الامتياز، عرفت، منذ مجيئي إلى باريس، أنه غير متاح للجميع. ومع ذلك استمتعت به بلا حدود، ولا ندم، وقد أضاء كلّ حياتي، حتى الآن، على الأقلّ. بصفتي فنّاناً، مثلاً، بدأت أعيش في افتتان؛ أي -بمعنى من المعاني- الجنة فوق الأرض. الكلّ يعلم أن العادة في فرنسا، اليوم، تقتضي من كلّ من أراد أن يدشّن مسيرة أدبية أو أن ينهيها، اتِّخاذ فنّان موضوعاً للسخرية. من جهتي، لم تكن رغباتي الإنسانية، أبداً، «ضدّ ذلك».

الأشخاص الذين أحببتهم كانوا، دائماً، أفضل مني، وأسمى. الفقر -كما عرفته- لم يعلّمني الكراهية، بل علّمني نوعاً من الإخلاص، ومن المثابرة الصامتة. وإذا حدث أن نسيت ذلك، فأنا وحدي، مع نقائصي الكثيرة نتحمَّل المسؤولية لا العالم الذي ولدت فيه.

ولعلّها، أيضاً، ذكريات تلك السنوات هي التي منعتني من أن أكون مكتفياً، أبداً، بممارسة مهنتي. هنا، أودّ التحدُّث، بأكبر قدر من البساطة، عمّا يسكت عنه الكُتّاب عموماً؛ فأنا لا أثير، أبداً، الرضا الذي يبدو أن الكاتب يشعر به أمام الورقة أو الكتاب الناجحَيْن. لا أعلم ما إذا كان الكثيرون يعرفون هذا الإحساس. بالنسبة إليَّ، لا أظنّ أنه سبق لي أن شعرت بأيّ نشوة من قراءة صفحة منتهية. بل سأعترف، بكلّ جدِّيّة، بأن النجاح الذي لاقته بعض كتبي، لطالما فاجأني. طبعاً، نعتاد على ذلك، فيما بعد، وبطريقة سيِّئة للغاية. مع ذلك، لازلت أشعر، إلى حدود اليوم، بأني مجرَّد متدرِّب

لدى كُتّاب، أضعهم في المكانة الحقيقية التي يستحقّونها، وعلى رأسهم الكاتب الذي أهديته هذه المقالات منذ عشرين سنة. للكاتب، طبعاً، أفراحه التي يعيش من أجلها، والتي تكفي لتغمره سعادةً. أمّا بالنسبة إليَّ، فهذه السعادة أجدها حين أضع التصوُّر الأوَّلي؛ أي اللحظة التي ينكشف فيها أمامي الموضوع، عندما تتشكَّل مفاصل العمل أمام حسّ يصير، فجأةً، متبصرّاً، في تلك اللحظات الجميلة التي يندمج فيها الخيال، تماماً، مع الذكاء. هذه اللحظات تمرّ كما وُلِدَت، ويبقى التنفيذ؛ أي العذابات الطويلة.

على مستوًى آخر، تعتري الفنّان بعض مباهج الغرور. فمهنة الكاتب، لاسيّما في المجتمع الفرنسي، هي، إلى حَدّ كبير، مهنة الغرور. أصرّح بهذا بلا ازدراء، مع بعض الأسف قليلاً. في هذه النقطة، أتشابه مع الآخرين؛ فمن يمكنه ادّعاء خلوَّه من هذه العاهة المثيرة للاستهزاء؟ في نهاية المطاف، في مجتمع محكوم عليه بالحسد وبالسخافة، يأتي يوم يدفع فيه هؤلاء الكُتّاب، بعد أن يكونوا قد صاروا موضوعاً للسخرية، ثمن هذه الأفراح البائسة. لكن، وبصراحة، خلال عشرين سنة من الحياة الأدبية، لم تجلب لي مهنتي إلّا القليل من الأفراح المماثلة، والتي كانت تتناقص مع مرور الزمن.

أليست آثار الحقائق الواردة في «الظلّ والضياء» هي التي منعتني من الاستكانة في الممارسة العلنيّة لمهنتي، والتي دفعتني إلى كثير من حالات الرفض، ولم تسعفني، دائماً، في اكتساب الأصدقاء؟ عندما نتجاهل المجاملة أو التكريم، نعطي لصاحبها انطباعاً بازدرائه، في حين أننا، فقط، نشكّ في ذواتنا. بالمقابل، لو كنت أظهرت ذلك المزيج من الحدّة والمحاباة اللذين يطبعان المسيرة الأدبية، ولو أني بالغت، حينها، في التباهي، لكنت تلقَّيت المزيد من الودّ، لأنني،



في النهاية، سأكون قد قبلت المشاركة في اللعبة. لكن، ما العمل؟ هذه اللعبة لا تثيرني! طموح ريبومبري[6]، أو جوليان سوريل[7]، غالباً ما يحيِّرني بسبب سذاجته وتواضعه. في حين أن طموح نيتشه، أو تولستوي، أو ميلفيل[8]، هو ما يشغل بالي، بسبب إخفاقاتهم، دون غيره.

لا أشعر، في أعماق قلبي، بالتواضع إلّا أمام أشكال الحياة الأكثر بؤساً، أو أمام المغامرات الكبرى للعقل البشري. بين الاثنين يكمن، اليوم، مجتمع مثير للضحك.

أحياناً، خلال افتتاح العروض المسرحية، وهي المكان الوحيد الذي ألتقي فيه بما يسمّى، بوقاحة، علية المجتمع الباريسي، أشعر وكأن القاعة ستختفي، وأن هذا العالم، في الحالة التي يبدو عليها، غير موجود. الآخرون، تلك الشخصيات العظيمة التي تصرخ فوق الخشبة، هم من يبدون حقيقيِّين. ولمواجهة الموقف، لابدَّ، إذن، من تذكُّر أن كلّ واحد من هذا النوع من الجمهور له، أيضاً، موعد مع ذاته؛ أنه يعرف ذلك، وأنه، بلا شكّ، سيتوجَّه إلى موعده بعد قليل. بعدها، على الفور، سيصير أكثر ألفةً. فالوحدة توحِّد أولئك الذين يشتِّتهم المجتمع. مع أخذ هذا بعين الاعتبار، كيف يمكن تملُّق هذا العالم، السعي وراء الامتيازات السخيفة التي يمنحها، والقبول بتهنئة كلّ الكُتّاب على كلّ كتبهم، والشكر العلني للناقد المحابي؟ لماذا محاولة إغراء الخصم؟ وعلى أيّ وجه، بالخصوص، ينبغي استقبال هذه المجاملات، وهذا الإعجاب اللذين يستهلكهما المجتمع الفرنسي - بمشاركة الكاتب، أيضاً، لأنه طرف- كما يُستهلَك شراب بيرنو، والمجلّات العاطفية؟ لا أستطيع القيام بأيّ شيء من كلّ ذلك، وهذه حقيقة. ربَّما يكون في هذا الكثير من الكبرياء السلبي الذي أعرف مداه وقوَّته في نفسي، لكن لو كان هذا وحده؛ أي لو تعلَّق الأمر بغروري، فقط، لكنت -على العكس من ذلك- أظهرت الاستمتاع بالمجاملات عوض أن أجد فيها انزعاجاً متواصلاً. لا، الغرور الذي أشترك فيه مع العاملين في مهنتي، أشعر أنه يتفاعل، بشكل خاصّ، مع انتقادات معيَّنة تحتوي على قدر كبير من الحقيقة. أمام المجاملة، ليس الكبرياء هو ما يمنحني ذلك المظهر الشحيح والجاحد الذي أعرفه جيّداً، ولكنه -علاوةً على اللامبالاة المترسِّخة فيَّ كعجز خِلْقي- إحساس خاصّ ينتابني: «ليس هذا ما أريده...» لا، ليس هذا. لذلك فإن السمعة، كما يقال، يصعب، في بعض الأحيان، تقبُّلها إلى درجة أننا نجد نوعاً من الفرح المتصنَّع في القيام بما قد يؤدِّي إلى فقدانها.

في المقابل، من خلال إعادة قراءة «الظلّ والضياء»، بعد كلّ هذه السنوات، أعلم، بشكل غريزي، أمام بعض الصفحات، ورغم نقص المهارة، حينها، أن هذا هو ما كنت أريده. تلك المرأة العجوز، والفقر، والضوء على أشجار الزيتون في إيطاليا، الحبّ المتوحِّد والمعمور، كلّ هذا يشهد، في نظري، على الحقيقة.

تقدَّمت كثيراً في العمر، منذ الوقت الذي كتبت فيه هذه الصفحات، وعرفت الكثير من الأشياء، تعرَّفت إلى ماهيتي، وعرفت حدودي، وتقريباً كلّ نقاط ضعفي، لكني عرفت القليل عن الناس لأن فضولي انصبَّ على مصائرهم أكثر منه على انفعالاتهم، كما أن المصائر كثيراً ما تتكرَّر. عرفت، على كلّ حال، أنهم موجودون، وأن الأنانية -إذا لم يكن بالإمكان



التخلُّص منها- عليها أن تحاول أن تكون متبصِّرة. أن يستمتع المرء بذاته، أمر مستحيل؛ أعلم هذا، رغم المواهب الكثيرة المتوفِّرة لديَّ للقيام بهذا التمرين. إذا كانت الخلوة ممكنة (وهو ما أجهله) فسيكون لنا الحقّ في أن نحلم بها كفردوس. أنا، أيضاً، أحلم بها، أحياناً، لكن ملاكَيْن وديعَيْن منعاني، دائماً، من الدخول؛ أحدهما يُظهر وجه الصديق، فيما الآخر على هيئة العدوّ. نعم. أعرف كلّ هذا، كما تعلَّمت ما يكفي، أو يكاد، ما يكلِّفه الحبّ. لكن، بخصوص الحياة نفسها، لم أتعلَّم أكثر ممّا قيل، بتعثُّر، في «الظلّ والضياء».

كتبت بغير قليل من التشديد، في تلك الصفحات، أن «لا حبّ للحياة دون يأس من الحياة». لم أكن أعرف في ذلك الوقت إلى أيّ حَدّ كان ما قلته صائباً. لم أكن قد عبرت، بعد، أزمنة الإحباط الحقيقي. حلَّت، فعلاً، هذه الأزمنة، ودمَّرت كلّ شيء بداخلي، باستثناء، شهية فوضوية للحياة، خصوصاً. ما زلت أعاني من هذا الشغف الخصب والمدمِّر معاً، والذي يسطع حتى في أحلك صفحات «الظلّ والضياء».

نحن، في الحقيقة، لا نحيا إلّا ساعات قليلة، فقط، من حياتنا، كما يقال. هذا صحيح من ناحية، وخاطئ من ناحية أخرى. فالحماسة التوّاقة، في هذه المقالات، لم تنقطع عني أبداً. وخلاصة القول: إنها الحياة في أسوأ حالاتها، وأحسنها. ربَّما رغبت في تقويم أسوأ ما خلَّفته بداخلي. كما عموم الناس، حاولت، قدر المستطاع، تهذيب طبيعتي من خلال الأخلاق؛ وهو ما كلَّفني، مع الأسف، الثمن الباهظ. مع العزيمة، كتلك المتوفِّرة لديّ، قد ننجح، أحياناً، في التصرُّف وفقاً للأخلاق، لكن دون أن نتمكَّن من جعلها أسلوباً في الحياة. عندما يكون المرء رجل شغف، فالحلم بالأخلاق يكون بمنزلة تعريض الذات للظلم في الوقت الذي يُتَحدَّث فيه عن العدالة. أحياناً، يظهر لي الإنسان كأنه آلة للظلم؛ وأفكر في نفسي. فإذا كان لديَّ الانطباع، في هذه اللحظة، بأني أخطأت أو كذبت فيما كنت أكتبه، أحياناً، فذلك لأني لا أعرف كيف أفسِّر، بصدق، ما عرّضت له نفسي من ظلم. بكلّ تأكيد، لم أقلْ، أبداً، إني كنت عادلاً، بل سبق وقلت إنه ينبغي لي، فقط، أن أحاول، وإن ذلك كان مشقَّة وشقاءً. لكن، هل الاختلاف بين القولَيْن كبير إلى هذا الحَدّ؟، وهل يمكن، فعلاً، لمَن لم يُحَكِّم العدل في حياته الشخصية، أن يبشِّر به؟ لو أمكن للمرء، على الأقلّ، أن يعيش، وفقاً للشرف، فضيلة الظالم، لكن عالمنا يعتبر هذه الكلمة داعرة؛ تعتبر كلمة (أرستقراطي) من الشتائم الأدبية، والفلسفية. أنا لست أرستقراطياً، الجواب يوجد في ثنايا هذا الكتاب. ها هم أهلي، وأساتذتي، ونسبي؛ ففيهم ما يوحِّدني معهم جميعاً. مع ذلك، نعم، أنا محتاج للشرف، لأنني لم أسمُ بما يكفي لأستغني عنه.

لا يهمّ! أردت، فقط، أن أشير إلى أني -وإن كنت قد قطعت مسافات طويلة منذ هذا الكتاب- لم أتقدَّم بما فيه الكفاية. غالباً ما كنت أتقهقر كلَّما اعتقدت أني في تقدُّم. مع ذلك، كانت أخطائي، وسذاجتي، وأمانتي، دائماً، تعيدني إلى ذلك المسار الذي دشَّنته مع «الظلّ والضياء»، والذي يمكن تتبُّعه في كلّ ما نشرت فيما بعد، ومازلت أتنعَّم به،

أحياناً، في بعض صباحات مدينة الجزائر. لكن، إذا كان الأمر كما أقول، فلماذا رفضت، طيلة هذه المدّة، الإدلاء بهذه الشهادة البسيطة؟ بدايةً، لأن هناك في داخلي مقاومات فنّيّة كما في دواخل الآخرين مقاومات أخلاقية أو دينية. المنع، أو فكرة «لا ينبغي القيام بذلك» الغريبة عني كثيراً، بصفتي شخصاً طُبِع على الحرِّيّة، تحضرني كأسير، أسير مفتتن بتقليد فنّيّ صارم. ربَّما، أيضاً، هذا الحذر يحدّ من فوضويَّتي المتجذِّرة، لكنه -من ثَمَّ- يظلّ مفيداً. فأنا أعرف اضطرابي، وعنف بعض غرائزي، والإهمال الذي لا هوادة فيه، حيث يمكن أن أرتمي. لكي يسمو العمل الفنّي، عليه أن يستنفد، أوَّلاً، هذه القوى الغامضة للروح، لكن ليس دون توجيهها، وإحاطتها بالحواجز حتى يرتفع منسوبها بما يكفي. وحواجزي، ربَّما، ما تزال عالية، للغاية، إلى حدود اليوم. من هنا، تأتي، في بعض الأحيان، هذه الحدّة... بكلّ بساطة، في اليوم الذي يتحقَّق فيه التوازن بين ما أنا عليه وما أكتبه، يومها، ربَّما، أجرؤ على قول هذا، سأتمكَّن من بناء العمل الذي أحلم به، ما أريد قوله، هنا، هو أنه سيكون مشابهاً، بطريقة أو بأخرى، لـ «الظلّ والضياء»، وأنه سيتطرَّق إلى شكل من أشكال الحبّ. يمكن أن نفهم، إذن، السبب الثاني الذي جعلني أحتفظ بمقالاتي الشبابية هذه، لنفسي. الأسرار الأغلى نفشيها بشكل أخرق وفوضوي، كما نخونها تحت قناع متكلّف جدّاً، في حين يستحسن انتظار اكتساب ما يكفي من المهارة لإعطائها شكلاً واضحاً، دون التوقُّف عن إسماع صوتها، وتعلُّم كيفية إدماج السجية والفنّ بنسَب متساوية، تقريباً؛ أي، في النهاية، أن نكون. هذا يعني القدرة على تحقيق كلّ شيء في الوقت نفسه. في الفنّ، إمّا أن يأتي كلّ شيء في وقت واحد، تقريباً، أو لا شيء يأتي على الإطلاق، فلا نار بدون لهب. وقد صرخ ستاندال، ذات يوم: « لكن روحي نار تتألَّم، إذا لم تلتهب». أولئك الذين يشبهونه في هذه النقطة، لا ينبغي لهم أن يبدعوا إلّا من داخل هذا الاضطرام. من اللهب، تخرج الصرخة فوراً، مخلِّفةً كلمات تردِّد، بدورها، صدى هذه الصرخة. أتحدَّث، هنا، عمّا ننتظره نحن جميعاً. الفنّانون غير واثقين ممّا إذا كنّا كذلك، لكنهم واثقون من أننا لسنا شيئاً آخر غير ذلك، يوماً بعد يوم، لنقبل بدخول معترك الحياة.

لماذا -بما أن الأمر يتعلَّق بهذا الانتظار غير المجدي، ربَّما- الموافقة، إذن، على هذه الطبعة؟ أوَّلاً، لأن بعض القرّاء وجدوا ما يكفي من المبرِّرات لإقناعي بذلك[9]. ثم يأتي، دائماً، وقت في حياة الفنّان يتوجَّب عليه فيه تقييم ذاته، والتقرُّب أكثر من مركزها، لكي يحاول، فيما بعد، التشبُّث به.

الأمر كذلك، اليوم، ولست في حاجة لشرح المزيد. فإذا لم أُوَفَّق، رغم كلّ هذه الجهود، في بناء لغة خاصّة، وبعث الحياة في الأساطير، وفي إعادة كتابة «الظلّ والضياء»، فلن أكون قد وُفِّقت في أيّ شيء؛ هذه هي قناعتي الغامضة. وعلى أيّ حال، لا شيء يمنعني من الحلم بأنني سأنجح، ومن تخيُّل أني سأجعل في قلب هذا العمل، الصمت الرائع لأمّ، ومجهود رجل، محاولاً إيجاد الإنصاف أو الحبّ اللازم لتوازن هذا الصمت. هذا هو الرجل الذي يجد في حلم الحياة حقائقه، ثم يفقدها على أرض الموت، كي يعود، أخيراً، عبر الحروب، والصرخات، وجنون العدالة، والحبّ، والألم، إلى هذا الوطن الهادئ، حيث الموت نفسه صمت سعيد. هنا، أيضاً... نعم. لا شيء يمنع من الحلم، ولو في الغربة، بما أنني، على الأقلّ، أعلم علم اليقين، أن عمل أيّ إنسان ليس إلّا هذا المسار الطويل لاسترجاع، عبر مدارات الفنّ، الصورتَيْن أو الثلاث صور؛ البسيطة، والكبيرة التي تفتَّح عليها القلب أوَّل مرّة.

لهذا، ربَّما، وبعد عشرين سنة من العمل والعطاء، لازلت أحيا على فكرة أن عملي لم يبدأ بعد. هذا هو، بالضبط، ما وددت تسجيله هنا، منذ اللحظة التي عدت فيها إلى الصفحات الأولى التي كُتِبت بغرض إعادة نشرها.



الهوامش

1 - روائي وفيلسوف فرنسي (1897 - 1971). (المترجم)

2 - في كلّ كتاباته وحواراته، كان كامو يتحدَّث عن نفسه باعتباره فنّاناً. (المترجم)

3 - كاتب وفيلسوف فرنسي. صديق الكاتب ومدِّرسه لمادّة الفلسفة خلال المرحلة الثانوية. (المترجم)

4 - شاعر، وصحافي، وفيلسوف أخلاقي فرنسي، عاش خلال القرن الثامن عشر. نُشر عمله الوحيد والأكثر شهرة، بعد وفاته، عام (1795)، تحت عنوان: «أقوال وأفكار، طبائع ونوادر»، مأخوذة من الملاحظات التي تركها مكتوبة بخطّ اليد. (المترجم)

5 - في كلّ كتاباته، يقصد كامو بـ «العربي» كلّ (من) و(ما) هو جزائري، دون تدقيق في أصوله. (المترجم)

6 - شخصية رئيسية في عدّة أجزاء من الكوميديا الإنسانية لـ«أونوغي دو بالزاك». (المترجم)

7 - بطل «الأحمر والأسود» لـ «ستاندال». (المترجم)

8 - هيرمان ملفيل، روائي وكاتب مقالات، وشاعر أمريكي من القرن التاسع عشر. سقط في النسيان بعد وفاته، قبل أن يعاد اكتشافه من خلال تحفته وروايته الأشهر «موبي ديك». (المترجم)

9 - المسألة بسيطة «هذا الكتاب موجود، لكن في نسخ محدودة، تباع بأثمنة باهظة. لماذا من حقّ القرّاء الميسورين، وحدهم، قراءته؟» فعلاً، لماذا؟ (الكاتب).



سخرية

قبل سنتَيْن تعرفت إلى سيِّدة عجوز، مصابة بشلل نصفيّ، اعتقدت أنها ستموت منه. لم يكن لها في هذه الدنيا غير نصفها السليم، فيما أصبح النصف الآخر غريباً عنها. هرمة، مضطربة وثرثارة، أُجبِرت على الصمت والسكون. تظلّ وحيدة لأيَّام طوال. أمِّيّة وضعيفة التفاعل، وهبت كلّ حياتها للربّ. مؤمنة، بدليل أن لها سبحة ومسيح من الرصاص، والقدِّيس يوسف يحمل الطفل يسوع، من الجص. مع عدم يقينها من أن مرضها عضال، كانت تلحّ على ذلك استدراراً للاهتمام، مفوّضة الباقي للربّ الذي كانت مقصِّرة في حبِّه.

في ذلك اليوم، اهتمَّ بها شخص ما. كان شابّاً؛ اعتقد أن هناك حقيقة خفيّة ما، وأن هذه المرأة ستموت، دون أن يشغل نفسه بمحاولة فهم هذا التناقض. لقد اهتمَّ، فعلاً، بغمّ هذه العجوز. هي، من جهتها، أحسَّت بذلك، وكان هذا الاهتمام مكسباً مفاجئاً لها. حدَّثته، بحماس، عن أحزانها، وأنها اقتربت من نهايتها، وأنه يجب إفساح المجال للشباب. هل كانت تشعر بالملل؟ هذا أكيد؛ فلا أحد كان يكلِّمها. كانت، في ركنها، مثل كلب، تفضِّل الموت على أن تكون عالة على أحد ما.

صوتها صار مماحكاً. صوت دَلّال ومساومة. تفهَّم الشابّ حالتها، لكنه كان يرى أن الاعتماد على الآخرين أفضل من الموت؛ وهذا لا يعني إلّا شيئاً واحداً، ربَّما، هو نفسه لم يكن، أبداً، على مسؤولية شخص ما. فكان يقول لها، بما أنه يرى السبحة بين يديها: «لك الله». لقد صدق، لكنها على هذا المستوى، أيضاً، كانت تتضايق أكثر. فإذا صادف وأطالت في صلاتها، أو إذا تاه بصرها في بعض زخارف النجود، تقول ابنتها: «ها هي ذي تصَلِّي من جديد!. فيمَ يعنيكِ هذا؟ كانت تردّ. فتردّ الابنة: هذا لا يعنيني في شيء، لكنه يثير أعصابي»، فتصمت العجوز، صابّةً على ابنتها نظرات ملؤها العتاب.

كان الشابّ ينصت إلى كلّ هذا بغمّ شديد وغريب، يضيق به صدره. فتهمهم العجوز: «سترى، عندما تتقدَّم في السنّ، أنها سوف تحتاج هي، أيضاً، لهذا!»

جلس الجميع إلى مائدة العشاء الذي كان الشابّ مدعوّاً إليه. العجوز لا تأكل؛ فالأكلّ عسير على الهضم في المساء. ظلَّت في ركنها، خلف ظهر الشابّ الوحيد الذي أنصت إليها. ولعلمه أنه كان مراقباً، لم يأكل على هواه. كان الوقت يمرّ، ولتمديد هذا اللقاء تقرَّر الذهاب إلى السينما لمشاهدة فيلم مَرِح. قَبِل الشابّ الدعوة دون التفكير في الكائن الكامن وراء ظهره.

قام الجميع إلى المغسلة قبل الخروج. طبعاً، لا مجال لأن ترافقهم العجوز، فإذا لم تمنعها الزمانة وحدها من ذلك، فجهلها سيحول بينها وبين فهم الفيلم. كانت تدَّعي بأنها لا تحبّ السينما. في الحقيقة، هي لا تفهمها. كانت في ركنها مهتمّة بخرزات سبحتها التي تضع فيها كلّ يقينها. الأشياء الثلاثة التي تحتفظ بها تشير إلى النقطة الملموسة حيث يبدأ، عندها، الإيمان. انطلاقاً من السبحة، ومن المسيح أو من يوسف القدِّيس، ومن خلالهم، فتحت فراغاً عميقاً وضعت فيه كلّ أملها.

صار الجميع جاهزين. هاهم يقبِّلون العجوز، ويتمنّون لها أمسيّة طيِّبة. أمّا هي فقد فهمت كلّ شيء، وزمَّت سبحتها، في حركة تنِمّ عن يأس أكثر ممّا تنمّ عن ورع. قبَّلها الجميع. لم يبق غير الشابّ. صافح المرأة بمودّة، واستدار. فيما هي تتابع حركة رحيل الشخص الوحيد الذي حفل لها. لم تكن تريد أن تبقى وحيدة. بدأت، بالفعل، تشعر بهول الوحدة، والأرق الطويل، والخلوة المحبطة. كانت خائفة، معتمدة على الشابّ وحده، ومتعلِّقة به، هو الذي أحاطها ببعض الاهتمام. لم تترك يده، ضغطت عليها، وشكرته بارتباك كي تبرِّر إصرارها. صار الشابّ محرجاً، فيما الباقون بدؤوا، فعلاً، في استعجاله. ينطلق العرض على الساعة التاسعة، وينبغي الوصول باكراً لتجنُّب الانتظار عند شبّاك التذاكر.

أمّا هو، فكان يشعر بأنه أمام أفظع محنة عاشها؛ محنة سيِّدة عاجزة يُتخلّى عنها من أجل السينما. أراد أن يتوارى، لا يريد أن يفهم، حاول سحب يده. لمدّة ثانية، شعر بكراهية شديدة نحو هذه العجوز، وفكّر في صفعها بكلّ ما أوتي من قوّة.

تمكَّن، في النهاية، من الانسحاب والمغادرة فيما المريضة، وهي تحاول القيام، معتمدةً على كرسيها، ترى، برعب، تلاشي اليقين الوحيد الذي ارتاحت له، فلا شيء صار يحميها ساعتها. في استسلامها المطلق لفكرة موتها، لم تكن تعلم، بالضبط، ما الذي يخيفها، لكنها كانت تشعر بأنها لا تريد أن تبقى وحيدة، فنَذْر النفس للربّ عَزَلها عن الناس، وجعلها وحيدة. لم تكن تريد هذه العزلة؛ لذلك أجهشت بالبكاء.

كان الآخرون قد وصلوا إلى الشارع. استحوذ على الشابّ ندم شديد. رفع عينيه نحو النافذة المضاءة.. عين كبيرة جامدة في المنزل الصامت، أنامت العين. قالت ابنتها: «تطفئ النور، دائماً، عندما تكون وحيدة. تحبّ أن تبقى في العتمة».

***

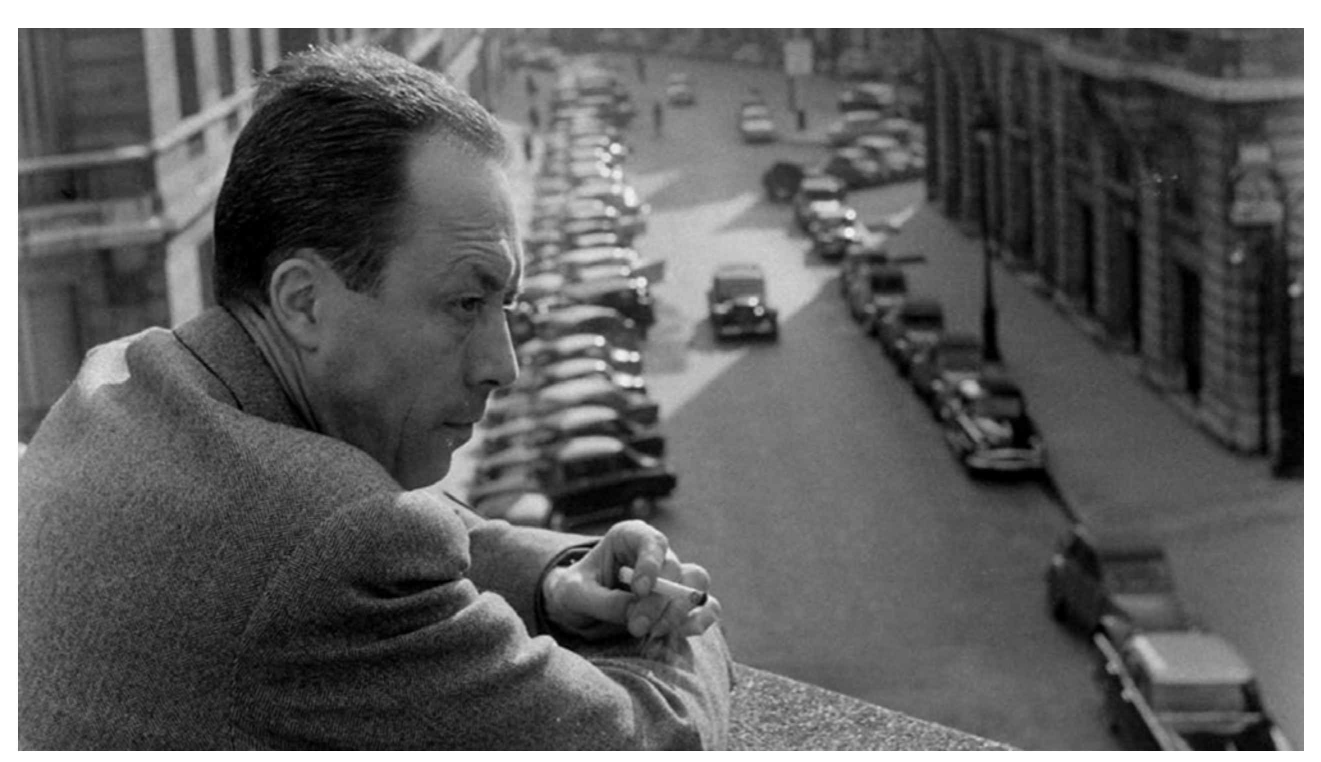
كان العجوز مزهوّاً، يقطِّب جبينه. يتصنَّع الحكمة، رافعاً سبّابته، ويقول: «أنا، كان أبي يعطيني خمس فرنكات في الأسبوع، لأستمتع بها حتى السبت الموالي. ومع ذلك، كنت أجد سبيلاً لادّخار بعض المال. فلزيارة خطيبتي كنت أتمشّى في الريف أربع كيلومترات، ذهاباً وإياباً. نعم، أنا أقولها لكم: شباب اليوم لا يعرف كيف يستمتع». كانوا متحلِّقين حول مائدة مستديرة؛ ثلاثة شبّان، وهو العجوز. كان يروي مغامراته البائسة؛ تفاهات يرتقي بها، وإحباطات يمجِّدها. لا يترك أيّ مجال للصمت في حديثه، ويتعجَّل في قول كلّ ما لديه قبل أن ينفض الجمع من حوله. يحتفظ من ماضيه بما يظنّه قد يمسّ مستمعيه. عيبه الوحيد أنه يحبّ أن يجد من يستمع إليه؛ كان يتجنَّب ملاحظة النظرات المتهكِّمة والتعاليق الساخرة. هو، بالنسبة إليهم، العجوز، الذي كان كلّ شيء على ما يرام في زمانه، فيما هو يعتقد أنه الجدّ المحترم الذي تزيده التجربة أهمِّيّةً. الشباب لا يعلم أن التجربة إخفاق، وأنه يجب فَقْد الكثير من أجل فهم القليل. الشيخ عانى كثيراً، لكنه لا يتحدَّث عن ذلك. بالنسبة إليه، من الأفضل الظهور بمظهر سعيد، وإذا كان هذا التصرُّف خاطئاً، فإن خطأه سيكون أكبر لو حاول التقرُّب إلى الناس من خلال مآسيه. ما أهمِّيّة مآسي رجل عجوز إذا كانت الحياة تأخذك بالكامل؟ كان يتكلَّم ويتكلَّم، ويتيه بتلذُّذ في بُحّة صوته المكتوم، لكن هذا لا يمكنه أن يستمرّ. فسعادته

تنذر بنهايتها، وانتباه متتبعيه في تراجع. لم يعد مسلّياً البتة؛ صار عجوزاً فحسب، فيما الشباب يفضلون البليار، وألعاب الورق التي لا تشبه العمل الغبي لكلّ يوم.

سرعان ما أصبح وحيداً، رغم مجهوداته وأكاذيبه ليجعل حكاياته أكثر جاذبيّة. تفرَّقَ الشباب من حوله دون أيّة مراعاة لعواطفه. المريع في الشيخوخة هو أن يكون المرء وحيداً، لا يجد من يستمع إليه، يُحكَم عليه بالصمت والعزلة. وبهذه الطريقة، يتمّ إخباره أن أجله قريب. عجوز على حافّة الموت، هو عديم الجدوى. إنه مكَدِّر ومخاتل، فليرحل، أو ليصمت، على أقلّ اعتبار. أمّا هو فيتألّم لأن صمته يجعله يتذكّر شيخوخته. مع ذلك، نهض ورحل مبتسماً لكلّ من حوله، لكنه لم يصادف غير وجوه لامبالية، يهزّها مرح، لا حَظَّ له منه. قال أحدهم ساخراً: «لا أنكر أنها عجوز، لكننا، أحياناً، في القدور البالية، نحضِّر ألذَّ حساء». عقَّبَ آخر بنبرة أكثر جدِّيّة: «نحن لسنا أغنياء، لكننا نأكل جيّداً. حفيدي يأكل أكثر من والده؛ فإذا كان الوالد يلزمه رطل من الخبز، فالحفيد يلزمه كيلوغرام كامل، الشيء نفسه بالنسبة إلى النقانق وجبنة الكامومبير. أحياناً، حين ينتهي، يردِّد: «هام! هام». ثم يستمرّ في الأكل». يبتعد العجوز. بخطوات بطيئة وصغيرة كحمار العمل الشاقّ، سار على طول الأرصفة الغاصّة بالناس، معكَّر المزاج، دون رغبة في الرجوع إلى المنزل. عادةً، كان يحبّ العودة إلى المائدة ومصباح الغاز والصحون التي تتلمّسها أنامله، وتتعرَّفها، كما كان يحبّ العشاء الصامت، وزوجته الهرمة جالسة أمامه، ولقيمات الطعام الملوكة ببطء شديد. رأس فارغة، وعينان مثبّتتان وباردتان. الليلة، لن يعود إلى البيت إلا متأخِّراً. سيجد عشاءه في مكانه بارداً، والعجوز قد نامت، دون قلق، بما أنها متعوِّدة على سهراته الطارئة. كانت تقول: «إنه غريب الأطوار»، فكأنها قالت كلّ شيء.

يسير بإصرار خفيف، عجوزاً وحيداً. في نهاية العمر، تتمظهر الشيخوخة كحالة غثيان. كلّ شيء يفضي إلى عدم الانتباه له. يتمشّى، يلفّ عند زاوية زقاق، يتعثَّر فيوشك على السقوط. الأمر سخيف، لكن، ما العمل؟ على الرغم من كلّ شيء، هو يحبّ الخارج، بدل تلك الساعات التي يقضيها في البيت، وقد حجبت عنه الحمّى زوجته في غرفة النوم. في بعض الأحيان، حين يكون وحيداً في البيت ينفتح الباب ببطء، يبقى موارباً للحظة. يدلف رجل بملابس، يجلس مقابلاً له، في صمت، لدقائق طويلة، بدون حراك، كما الباب، من حيث دخل. من وقت إلى آخر، يمرّر يداً على شعره، يتنهَّد بهدوء. يحدّق إليه زمناً طويلاً بالنظرة المثقلة بالحزن نفسها، ثم يغادر في صمت. خلفه، يتردَّد صوت المزلاج. العجوز، ظلّ هناك مرعوباً، وفي جوفه خوف بطعم المرارة والألم. أمّا في الشارع، فلا يكون وحيداً، رغم قلّة من يقابلهم. حرارته تطربه، خطوه الصغير يتسارع، يخاطب نفسه: «غداً سيتغيَّر كلّ شيء، غداً. قبل أن يكتشف، فجأةً، أن الغد يشبه اليوم، وكذلك بعد الغد، وكلّ يوم. حقيقة لا رجعة فيها تسحقه. مثل هذه الأفكار هي ما يقتل، وإذا لم يتمكّن الإنسان من تحمُّلها ينتحر، أمّا إذا كان في سنّ الشباب، فإنه يصنع منها نصوصاً.

عجوز، مجنون، نشوان، ستكون نهايته وقورة، منتحبة، باهرة. ستكون ميّتة ناجحة، أعني في معاناة. سيكون هذا بمنزلة عزاء له. لكن، أين المفرّ؟ لقد شاخ بلا رجعة. الناس يبنون للشيخوخة القادمة. لهذه الشيخوخة التي يتكالب عليها كلّ ما هو عضال، يقدّمون فراغاً يجعلهم عُزّلاً. كلّ واحد منهم يريد أن يشغل منصب رئيس عمّال من أجل تقاعد في فيلا صغيرة. لكن، حين يتقدَّم بهم العمر، يكتشفون أنهم قاموا بالاختيار الخطأ؛ فهم في حاجة إلى الناس لحماية أنفسهم. أمّا هو فلم يكن في حاجة إلّا لمن ينصت إليه؛ حتى يستيقن من استمراره على قيد الحياة. الطرقات صارت أكثر ظلمة، وأقلّ حركة. فيما أصوات المارّة لازالت تتردَّد، لتصبح أكثر



وضوحاً في هدوء المساء. خلف الروابي التي تسيِّج المدينة، ما تزال هناك بقايا من شفق. خلف القمم المُحرَّجة، ينهض دخان كثيف مجهول المصدر، متثاقلاً ومدرّجاً. أغمض الشيخ عينيه، وحيداً، حائراً، ومجرّداً إزاء الحياة التي تجرف من المدينة هديراً، ومن السماء ابتسامة لا مبالية. بدا كأنه قد مات.

هل من الضروري الحديث عن الوجه القبيح لهذه اللوحة الجميلة؟ يمكننا أن نتخيَّل أن العشاء كان جاهزاً، والمرأة العجوز تحضِّر المائدة في غرفة قذرة ومظلمة، جلست، ثم نظرت إلى الساعة، انتظرت قليلاً، بدأت في تناول الطعام بشهيّة. كانت تفكِّر: «إنه غريب الأطوار»، فبدت كأنها قالت كلّ شيء.

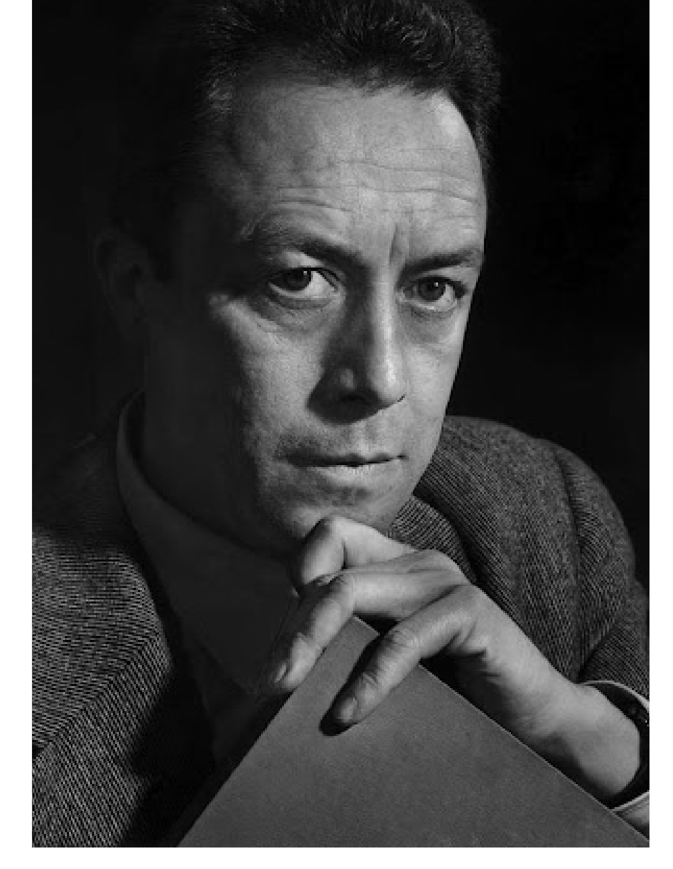
***

كانوا خمسة أفراد يعيشون مجتمعين؛ الجدّة، وابنها الأصغر، وابنتها الكبرى، وابنيها. الابن أبكم، والبنت معوّقة، تفكِّر بصعوبة. أحد الابنين يعمل في شركة تأمين فيما الأصغر يتابع دراسته. في سنّ السبعين، مازالت الجدّة تهيمن على كلّ شيء. فوق سريرها يمكن رؤية صورة لها، حيث تظهر أصغر بخمس سنوات، منتصبةً في فستان أسود جُمِع طوقه برصيعة، من دون أيّ غضن، بعينين كبيرتَيْن، صافيتَيْن وباردتَيْن. كانت على تلك الهيئة المهيبة التي لم تتخلَّ عنها إلّا بفعل التقدُّم في السنّ، والتي كانت تحاول تداركها، أحياناً، في الخارج.

لهاتَيْن العينَيْن الصافيتَيْن، عند حفيدها، ذكرى لا يزال يخجل منها. كانت الجدّة تنتظر زيارة الأقارب لتسأله، بنظرة شاخصة وقاسية: «من تحبّ أكثر؛ أمّك أم جدَّتك؟». تصبح اللعبة أكثر تعقيداً في وجود الأمّ نفسها، ففي جميع الحالات، يردّ الابن: «جدَّتي»، وفي قلبه دفق حبّ كبير لهذه الأمّ الصموت، التي كانت تردّ على استغراب الزوّار: «يفضِّلها؛ لأنها هي التي ربَّته». لكن، أيضاً، لأن العجوز تعتقد أن الحبّ شعور قسري. إحساسها بكونها ربّة أسرة فاضلة كان يجعلها صلبة وغير متسامحة، فهي لم تخنْ زوجها، قطّ، وأنجبت له تسعة أبناء، وبعد وفاته رعت أسرتها الصغيرة بهِمّة. حين تركوا مزرعتهم في الضاحية، جنحوا إلى حَيّ قديم وفقير، عاشوا فيه لفترة طويلة.

في الواقع، هذه المرأة لم تعدم بعض المزايا. أمّا بالنسبة إلى حفيدَيْها اللذين كانا في سنّ الأحكام المطلقة، فلم تكن أكثر من ممثِّلة، فقد عرفوا، عن طريق أحد أخوالهم، قصّة مثيرة. إذ عند قدومه لزيارة حماته، ذات يوم، رآها من الشارع ساكنة عند النافذة، لكنها استقبلته وفي يدها خرقة النظافة، واعتذرت من أجل مواصلة عملها، بسبب ضيق الوقت الذي تسبِّبه لها أشغال البيت. في الواقع، كان كلّ شيء عندها كذلك، بالفعل، فقد كانت تفقد وعيها عقب كلّ نقاش عائلي، بسهولة بالغة. تعاني من تقيُّؤ مؤلم ناتج عن مرض في الكبد، ولم تراعِ أيَّ تكتُّم في ممارسة ذلك، فعوضاً عن الانعزال والتستُّر، كانت تتقيَّأ بصخب في صفيحة نفايات المطبخ، قبل أن تعود شاحبة، دامعة العينين من الإجهاد. كلّما ترجَّوها لأخذ قسط من الراحة، تذكِّرهم بما ينتظرها في المطبخ، وبالمكانة التي تحتلّها في تدبير أمور البيت: «أنا من أقوم بكلّ شيء هنا». وتضيف: «كيف سيكون حالكم من دوني!».

اعتاد الأطفال على عدم الاكتراث لتقيُّئها، «نوباتها» كما كانت تقول، ولا لتبرُّمها. في يوم من الأيّام، لزمت الفراش،



وطلبت عيادة طبيب. أتوا به لمحاباتها، فحسب. في اليوم الأوَّل، شخص الطبيب تعباً عاديّاً، وفي اليوم الثاني قال إنه سرطان كبد، وفي اليوم الثالث، قال إنه يرقان متقدّم. لكن الطفل الأصغر ظلّ يصرّ على أن الأمر يتعلَّق بتمثيلية جديدة، محاكاة متقنة. لم يقلق حيالها نهائيّاً. هذه المرأة اضطهدته بما يكفي لجعله غير متشائم، بخصوص ما يستجدّ أمامه. هناك نوع من الشجاعة اليائسة في الوضوح، ورفض حبّ أحد ما. لكن أن تتصنَّع المرض، هذا ما لا يمكن إخفاؤه. دفعت الجدّة بالمحاكاة حَدّ الموت. في اليوم الأخير، وبمساعدة أبنائها، تحرَّرت من التخمُّر المعوي. خاطبت حفيدها بتودُّد: «أرأيت؟ تخرج الغازات مني كخنزير صغير». بعدها بساعة، فارقت الحياة.

بالنسبة إلى حفيدها، أصبح واضحاً أنه لم يستوعب ولو جزءاً بسيطاً من المسألة. لم يستطع التخلُّص من فكرة أن هذه المرأة قد قامت أمامه بآخر تمثيلياتها، وأقطعها. إذا تساءل عمّا شعر به، حينها، من ألم، فلن يجد أيّ شيء منه. في يوم الجنازة، فقط، بكى، لكن بسبب فورة الدموع الجماعية، وخشية ألّا يكون صادقاً أمام الفقيدة. كان ذلك في يوم شتوي جميل، تخترقه أشعة الشمس. في زرقة السماء، يمكن تخيُّل درجة القَرَس المنمَّق بلون أصفر. كانت المقبرة تشرف على المدينة، ويمكن رؤية الشمس الجميلة الشفافة تأفل، عند الخليج المترنّح من الضوء، كشفة نديّة.

***

كلّ هذا لا يستقيم؟ الحقيقة المرّة: سيّدة يُتخلَّى عنها من أجل سهرة سينمائية، رجل عجوز لا أحد يريد أن ينصت إليه، وموت لا يكفِّر عن أيٍّ من الخطايا. على الجهة الأخرى، كلّ ضوء العالم. ماذا سيحدث لو قبلنا بكلّ شيء؟ هذه ثلاثة أقدار متشابهة، لكنها -مع ذلك- مختلفة. الموت للجميع، لكن لكلّ واحد ميتته. على كلّ حال، لا تزال الشمس تدفئ عظامنا.



بين (نعم) و(لا)

إذا كان صحيحاً أن الجنان الممكنة، هي تلك التي فقدناها، فإني أدرك حقيقة هذا الشيء الناعم والخارق الذي يسكنني اليوم. الغريب يعود إلى وطنه، وأنا إلى ذكرياتي. سخرية، توتّر، صمت يعلو كلّ شيء، وهأنذا قد عدت إلى الأصل. لا أريد أن أجترّ الحديث عن السعادة. هذا أخفّ وأيسر بكثير؛ لأنني، من تلك اللحظات التي أستلّ من أعماق النسيان، احتفظت، على وجه الخصوص، بذكرى بكر لمشاعر خالصة، للحظة معلّقة في الخلود. حقيقتي الوحيدة، تلك الحقيقة التي لا أتذكّرها إلا متأخِّراً دائماً. نحن نحبّ التصرُّفات المهذَّبة، ومتعة الشجرة في مجالها. ولكي نعيد خلق كلّ هذا الحبّ، قد لا نملك إلّا أمراً واحداً، لكنه يكفي. رائحة غرفة ظلّت مغلقة منذ زمن بعيد، الصوت المتفرِّد لخطى على الطريق. هذا ما جرى معي، وماذا لو بحبِّي لذاتي صرت، فعلاً أنا، بما أن الحبّ وحده الكفيل بأن يعيدنا إلى ذواتنا؟

تعود تلك اللحظات قويّة بقدر بطئها، ومؤثِّرة بقدر هدوئها وجدِّيَّتها. المساء يوحي بالكآبة، وبرغبة غامضة في السماء المعتمة. كلّ حركة أستعيدها تكشفني أكثر أمام ذاتي. قيل لي، ذات يوم: «الحياة صعبة للغاية.» وأذكر جيِّداً النبرة التي قيل لي بها ذلك. في وقت آخر، همس لي أحدهم: « أسوأ الخطايا هي أن تكون السبب في معاناة أحد ما». حين ينتهي كلّ شيء، يرتوي ظمأ الحياة. هل هذا هو ما نسمِّيه السعادة؟



بينما نسير على طول هذه الذكريات، نغُمُّ كلّ شيء تحت ثوب متكتّم، فيظهر لنا الموت كخلفيّة من ألوان ذابلة. نعود أدراجنا، نشعر بضيقنا، فنحبّ ذواتنا أكثر. نعم، ربَّما كانت هذه هي السعادة، الإحساس الرئيف بشقائنا.

ذاك المساء، في المقهى العربي، عند أقصى المدينة العربية، أتذكّر.. لم تكن لحظة سعادة مضت بل شعوراً غريباً. كان الليل قد حَلّ. على الحائط، أسُود صفراء تجري خلف شيوخ بملابس خضراء، بين نخل ذي خمسة سعوف. مصباح غازي يصدر ضوءاً متقطِّعاً في أحد أركان المقهى، فيما الضوء الحقيقي يصدر من الموقد، أسفلَ فرن صغير تزيّنه مينا من الأخضر والأصفر. اللهب ينير وسط الغرفة، تلفح ومضاته وجهي. أمامي الباب المطلّ على الخليج. صاحب المقهى رابض في ركن، يرمق كأسي الفارغة، وورقة نعناع في قاعها. القاعة خالية، ضوضاء المدينة تصل من أسفلها، وأضواء الخليج تظهر من بعيد. أسمع العربي يتنفَّس بصعوبة بالغة، وعيناه تلمعان في الضوء الخافت. هل هو صوت البحر يأتي من بعيد؟ العالم يتنهَّد في وجهي، بإيقاع طويل، ويجلب لي اللامبالاة والسكينة الخالدة، انعكاسات حمراء كبيرة تحرّك الأسُود على الجدران. يصبح الهواء منعشاً. صوت صفارة من الشاطئ. المنارات بدأت في الدوران؛ ضوء أخضر، وآخر أحمر، وآخر أبيض. يستمرّ العالم في تنهُّداته الطويلة. نوع من الغناء الخفيّ يولد من هذه اللامبالاة. وهأنذا قد أُعِدت إلى الوطن. أفكِّر في طفل عاش في حَيّ فقير. ذلك الحيّ، تلك الدار، لم يكن فيها غير طابق واحد وسلالم غير مضاءة. إلى حدود الآن، بعد سنوات طوال، مازال بإمكان الطفل العودة إلى هناك، ولو ليلاً. يعلم أن بإمكانه صعود الدرج بأقصى سرعة، دون أن يتعثَّر ولو مرّة واحدة. جسده هو الآخر مشبع بهذا البيت. ساقاه تحتفظان بالقياس الدقيق لارتفاع السلالم. يده تحتفظ برعب غريزي من الدرابزين، لم يتمكّن، أبداً، من هزمه؛ كان ذلك بسبب الصراصير.

في مساءات الصيف، يخرج العمّال إلى الشرفات. أمّا الطفل فلم تكن له غير نافذة صغيرة جدّاً. لذلك كانوا يُخرجون الكراسي أمام البيت لتنسُّم المساء؛ الشارع، وبائعو المبرِّدات، والمقاهي المقابلة، وضوضاء الأطفال وهم يركضون من باب إلى آخر، والسماء التي كانت تظهر بين أشجار اللبخ العملاقة، بشكل خاصّ. في الفقر عزلة، لكنها تلك العزلة التي تعطي كلّ شيء ما يستحقّه من قيمة. عند درجة معيَّنة من الثراء، تصبح السماء نفسها، والليالي المرصَّعة ممتلكات عاديّة. أمّا عند أسفل السلم، فتسترجِع السماء كلّ معانيها؛ نعمة لا تقدَّر بثمن. ليالي الصيف ألغاز تكتنفها النجوم! خلف الطفل ممرّ نتن، وكرسيه الصغير المهترئ، يغرق تحته، لكنه كان يشرب من قلب الليل النقي كلّما رفع عينيه. أحياناً، يمرّ ترام كبير وسريع، ثم يدندن سكِّير ثَمِل في ركن زقاق، دون تشويش على الصمت السائد.

أمّ الطفل كانت تظلّ صامتة، هي، أيضاً، ذات ظروف معيَّنة، يسألونها: « فيمَ تفكِّرين؟». «في لا شيء»، كانت تجيب، وهي صادقة. هذا كلّ شيء، ولا شيء. حياتها، اهتماماتها، وأبناؤها يكتفون بالحضور، حضور عادي لاتكاد تشعر به. كانت عاجزة، تجد صعوبة في التفكير. لها أمّ فظّة ومهيمنة، تضحّي بكلّ شيء من أجل كبرياء غريزي هشّ، هيمَنَ، لمدّة طويلة،



علـى نفسـية ابنتهـا المهـزوزة. بعـد أن حرَّرهـا الـزواج، عـادت طيّعـة، عقب وفـاة زوجهـا الـذي مـات فـي ميدان الشـرف، كمـا يقـال. فـي مكـان بـارز يظهـر، فـي إطـار مذهـبَّ، صليـب الحـرب، والوسـام العسـكري. كمـا تحتفـظ الأرملـة، التـي تخلَّصـت مـن حزنهـا منـذ مـدّة طويلـة، بشـظيّة مـن القذيفـة، عُثِـر عليهـا فـي أشـلائه، وبعثهـا إليهـا المستشـفى. نسـيت زوجهـا، لكنهـا مازالـت تتحـدَّث عـن والـد أبنائهـا. لتربيتهـم، تعمـل وتمنـح أجرتهـا لأمِّهـا، التـي تربِّيهـم بوحشـية. حيـن تضـرب الجـدّة بقـوّة، تخاطبهـا ابنتهـا: «لا تضربـي علـى الـرأس»؛ لأنهـم أطفالهـا، وهـي تحبُّهـم كثيـراً. تحبُّهـم بشـكل لـم ينكشـف لهـم، أبـداً. أحيانـاً، كمـا فـي تلـك المسـاءات التـي يتذكّرهـا، بعـد عودتهـا منهكـة مـن العمـل (كانـت تقـوم بالأعمـال المنزليـة)، تجـد البيـت خاليـاً. العجـوز فـي مشـاويرها، والأطفـال فـي المدرسـة. تتكـوَّم علـى كرسـي، عيناهـا تائهتـان، تهيـم فـي ملاحقـة الخطـوط المتداخلـة علـى أرضيـة الغرفـة الخشـبية. حولهـا، تتمـدَّد العتمـة، حيـث الصمـت كـدر لا نهايـة لـه. لحظتهـا، دخـل الطفـل، مَيَّـز الظـلَّ النحيـف ذا الكتفَيْـن الضامرَيْـن، ثـم توقَّـف؛ إنـه خائـف. بـدأ يستشـعر الكثيـر مـن الأشـياء. بصعوبـة، شـعر بوجـوده هـو نفسـه، تتملَّكـه رغبـة فـي البـكاء أمـام هـذا الصمـت البهيـم. هـل كونـه يشـفق علـى أمّـه يعنـي أنـه يحبُّهـا؟ لـم يسـبق لهـا أن داعبتـه، بمـا أنهـا لـم تعـرف ذلـك أبـداً، ثـم تأمَّلهـا لدقائـق طويلـة. مـن شـعوره بالغربـة عنهـا، أدرك مـدى الألـم الـذي يحـسّ بـه. لـم تشـعر بوجـوده لأنهـا كانـت صمّـاء. بعـد قليـل، سـتعود الجـدّة، وسـتنبعث الحيـاة؛ الضـوء الدائـري لمصبـاح الكيروزيـن، ومفـرش الطاولـة المشـمَّع، والصـراخ والكلمـات البذيئـة. لكـن هـذا الصمـت يمثِّـل، الآن، هدنـة، لحظـة يصعـب قياسـها. ولأن الطفـل يـرى مـا حولـه غامضـاً، يعتقـد أن فـي هـذا الاندفـاع الـذي يسـكنه حبّـاً لأمِّـه. طبعـاً، يجـب أن يشـعر بهـذا الحـبّ؛ فهـي فـي نهايـة الأمـر أمّـه.

هـي لا تفكِّـر فـي أيّ شـيء. فـي الخـارج، الضـوء والضوضـاء، وهنـا صمـت الليـل. الطفـل سـوف يكبـر ويتعلَّـم، سـيعتنون بـه، وعليـه أن يكـون ممتنّـاً، كمـا لـو أنهـم كانـوا يحمونـه مـن الألـم. أمّـا أمّـه فسـتبقى، دائمـاً، علـى صمتهـا. هـو سـوف ينمـو فـي ألـم، وأن يكـون رجـلاً هـذا هـو الأهـمّ؛ فجدَّتـه سـتموت ثـم أمَّـه، ثـم هـو.

انتفضـت الأمّ فـي مكانهـا. كانـت خائفـة. بـدا كأبلـه وهـو يراهـا علـى هـذه الحالـة. عليـه الانصـراف، الآن، لإنجـاز تمارينـه. قـام، وهـو طفـل، بواجباتـه. هـو اليـوم فـي مقهـى حقيـر. لقـد صـار رجـلاً. أليـس هـذا مـا يهـمّ؟ لا ينبغـي تصديـق ذلـك، بمـا أن تحمُّـل الالتزامـات، وتقبُّـل بلـوغ سِـن الرجولـة لا يقـود إلَّا إلى الشـيخوخة.

العربـي، لا يـزال مقعيـاً فـي ركنـه، يلـفّ ذراعيـه حـول ركبتيـه. رائحـة البـنّ المحمّـص المصحوبـة بثرثـرة حـادّة مـن الشـباب، تتصاعـد مـن الأرصفـة. قاطـرة تصـدر صوتهـا الخفيـض والهـادئ. هنـا، كمـا كلّ يـوم، ينتهـي العالـم، ومـن كلّ آلامـه التـي لا حـدود لهـا، لا يبقـى أيّ شـيء، الآن، غيـر هـذا الوعـد بالوئـام.

اللامبـالاة الغريبـة لهـذه الأمّ! وحدهـا، العزلـة الشـديدة عـن العالـم، تعطينـي مقياسـاً لهـا. ذات مسـاء، اسـتُدعِي ابنهـا الـذي أصبـح راشـداً ليبقـى بجانبهـا. هلع تسـبَّب لهـا فـي ارتجـاج دماغـي حـادّ. كان مـن عادتهـا أن تجلـس فـي الشـرفة مسـاءً. جلسـت علـى كرسـي، ووضعـت فمهـا علـى حديـد الشـرفة البـارد والمالـح، تراقـب مـرور النـاس. خلفهـا، تتمـدَّد عتمـة الليـل رويـداً رويـداً. أمامهـا، تنـوَّرت المتاجـر فجـأةً. عجَّـت الطريـق بالنـاس والأضـواء.

كانت تائهة في استغراق بلا هدف. في تلك الليلة، برز رجل من خلفها، سحبها، عَنَّفها، ثم فَرَّ هارباً عندما سمع صراخاً. لم ترَ أيّ شيء ممّا حدث، ثم أغمي عليها. كانت ممدَّدة عندما وصل ابنها، الذي قرَّر -بناءً على رأي الطبيب- أن يقضي الليلة معها. تمدَّد على السرير، بجانبها، مفترشاً الأغطية، وكان الفصل صيفاً. ظلّ الخوف الناجم عن الحادث يتردَّد في الغرفة الدافئة. وقع أقدام، وصرير أبواب. في الهواء المثقل تطفو رائحة الخلّ الذي استُعمِل في إنعاشها. أمّا هي فكانت تتقلَّب، وتئنّ، وتفزّ فجأةً، في بعض الأحيان. تسحبه من غفواته القصيرة مبلّلاً بالعرق. يلقي نظرة على الساعة حيث تتراقص شعلة المصباح ثلاث مرّات، ثم يسقط مجدَّداً في غفوته. لم يدرك كم كانا وحيدَيْن، في تلك الليلة، إلّا بعد ذلك بكثير. وحدهما في مواجهة الجميع. في الوقت الذي كانا يستنشقان فيه الحمّى كان «الآخرون» يغطّون في نومهم. في هذا البيت القديم، بدا كلّ شيء منخوراً. ترامات منتصف الليل تحمل معها، وهي تبتعد، كلّ الرجاء الذي يأتي من الناس، وكلّ اليقين الآتي من ضجيج المدن. يستمرّ الصدى في المنزل، ثم يخبو كلّ شيء، تدريجيّاً. لم يتبقَّ غير حقل كبير من الصمت حيث كان يتصاعد، في بعض الأحيان، الأنين المرعوب للمريضة. أمّا هو فلم يشعر، قطّ، بمثل هذا الضياع.

تلاشى العالم ومعه الوهم بأن الحياة تتجدَّد كلّ يوم. لا شيء عاد موجوداً؛ لا دراساتٍ أو طموحاً، لا اختياراً لمطعم أو أفضليّةً لألوان. لا شيء غير المرض والموت حيث وجد نفسه غارقاً... مع ذلك، في الوقت الذي كان فيه كلّ شيء ينهار، استمرّ هو على قيد الحياة، بل تمكّن من النوم، لكن ليس دون أن يأخذ معه الصورة المحبطة والناعمة لشخصَيْن في عزلة. لاحقاً، بعد ذلك بمدّة طويلة، لابدَّ أن يتذكَّر هذه الرائحة؛ مزيج العرق والخلّ. ويتذكَّر اللحظة التي شعر فيها بالمشاعر التي تربطه بوالدته. كأنها الشفقة الهائلة لقلبها، وقد انتشرت حوله، وتجسَّدت أمامه، تلعب، بجدِّيّة، ودون أدنى خداع، دورَ المرأة المسنّة الفقيرة ذات المصير المثير للشفقة.

النار تخبو تحت الرماد، في الموقد. تستمرّ الأرض في تنهُّدها. دربوكة تُسمِع دقّاتها المتقطِّعة. يرافقها صوت ضحكة مكتومة. الأضواء تتقدَّم نحو الخليج؛ مراكب الصيد تعود إلى المرفأ.

المثلَّث الذي يظهر من السماء، من موقعي، تخلَّص من غيوم النهار، مرصَّعاً بالنجوم، يرتجف تحت أنفاس صافية، وأجنحة الليل الصامتة ترفرف بهدوء حولي. إلى أيّ مدى ستمتدّ هذه الليلة، التي لم أعد فيها ملكاً لنفسي؟ هناك حكمة خطيرة في كلمة البساطة. والليلة، أتفهَّم أن المرء قد يرغب في الموت لأنه، في ضوء شفافية معيَّنة للحياة، لا شيء يهمّ. رجل يكابد ويتحمَّل مأساةً بعد أخرى، يصطبر عليها، يطمئنّ لمصيره. الكلّ يحترمه، ثم، ذات مساء، لا شيء؛ التقى صديقاً أحبَّه كثيراً، وهذا الأخير كلَّمه بشرود. عند عودته إلى المنزل، انتحر الرجل. ثم نتحدَّث عن الأحزان الحميمة والمآسي الخفيّة لا، وإذا كان لابدَّ من سبب ما، فقد انتحر لأن صديقاً تحدَّث إليه غير مكترث به؛ لذلك كلَّما ظننت أني أختبر المعنى العميق للعالم، وجدت أن بساطته هي ما يثيرني. أمّي.. ذاك المساء، ولامبالاتها الغريبة.

في وقت ما، عشت في (فيلا) في الضواحي، وحيداً، رفقةَ كلبٍ وزوج من القطط وصغارهما. لم تتمكّن القطّة من إطعام صغارها. كانوا يموتون الواحد تلو الآخر. ملؤوا المكان بالقاذورات. كلّ مساء، عند عودتي إلى البيت، أجد أحدها متصلّباً ومنقبض الشفتَيْن. في أحد المساءات، وجدت آخر الصغار وقد أكلت القطة الأم نصفه. بدأ بالتعفُّن. اختلطت رائحة الموت بالبول. جلست وسط هذا البؤس، يدي في القمامة، أستنشق رائحة العفن، أراقب الشرر المجنون والبرّاق في العينَيْن الخضراوَيْن للأمّ الجامدة في أحد الأركان. نعم، كان الأمر كذلك ذاك المساء. عند درجة معيَّنة من القفر، لاشيء يؤدِّي إلى أيِّ شيء. لا الأمل ولا اليأس لهما ما يبرِّرهما. والحياة كلّها تتلخَّص في صورة. لكن، لماذا تتوقَّف عند هذه النقطة بالذات؟ الأمر بسيط، كلّ شيء بسيط، في أضواء المنارات، أخضر وأحمر وأبيض؛ في نداوة الليل والروائح المتصاعدة نحوي، من المدينة، ومن القاذورات.

إذا كنت أسترجع صورة من هذه الطفولة، هذا المساء، فكيف لا أستوعب درس الحبّ والفقر الذي يمكن أن أستخلصه منها؟ بما أن هذه اللحظة هي بمنزلة فسحة بين (نعم) و(لا)، فإني أترك، لساعة، أخرى، الاختيار بين حبّ الحياة، والنفور منها. أجل، تحصيل صفاء وبساطة الجنان المفقودة، لا غير؛ في صورة واحدة. هكذا، ومنذ زمن غير بعيد، في منزل بحيٍّ قديم، ذهب ابنٌ لزيارة والدته. جلسا متقابلَيْن، في صمت، لكن حين تلتقي نظراتهما:

- ماذا هناك أمّي؟

- لا شيء.

- هل تشعرين بالملل؟ ألا أتكلّم بما يكفي؟

- « لم تكن، أبداً، كثير الكلام». تقولها وابتسامة جميلة وصادقة تذوب على وجهها. كان ما قالته صحيحاً، فهو لم يحادثها أبداً. لكن، في الحقيقة، ما الحاجة إلى ذلك؟ في



الصمت، تصبح الصورة أكثر وضوحاً. هو ابنها، وهي أمّه. يمكنها أن تقول له: «أنت تعلم هذا». تجلس على حافّة الأريكة، جامعةً رجلَيْها، ويداها مثبَّتتان عند ركبَتَيْها. هو، على كرسيِّه، قلَّما ينظر إليها، يدخِّن بلا انقطاع. يحفّ بهما الصمت.

- لا ينبغي أن تدخِّن بهذا الشكل.

- فعلاً.

كلّ ما يقع في الحيّ يصل عبر النافذة: صوت الأكورديون القادم من المقهى المجاور، حركة المرور التي تتسارع في المساء، رائحة أسياخ الشواء التي تُقَدَّم رفقة خبز متمغّط، طفل يبكي في الشارع. تنهض الأمّ وتستأنف الحياكة. أصابعها متيبِّسة بسبب التهاب المفاصل. تعمل ببطء، تعيد الغرزة نفسها ثلاث مرّات، أو تفتق صفاً كاملاً في خشخشة مكتومة.

إنها صدرية صغيرة، سأرتديها مع ياقة بيضاء، وستكونان رفقة معطفي الأسود؛ ردائي الشتوي.

ثم قامت لتشعل النور.

«الليل يقبل باكراً الآن»، كان الفصل بين ما بعد الصيف وما قبل الخريف. صوت طائر السمام يتردَّد في السماء الهادئة.

- هل ستعود عمّا قريب؟

- لكني لم أرحل بعد. لماذا تطرحين هذا السؤال؟

- لا شيء. فقط، كي أكسر الصمت. (يمرّ ترام، ثم سيارة).

- هل صحيح أني أشبه والدي؟

- أوه جِدّاً. طبعاً، أنت لم تعرفه. كنت في شهرك السادس حين توفّي. فقط، لو كان لك شارب صغير!

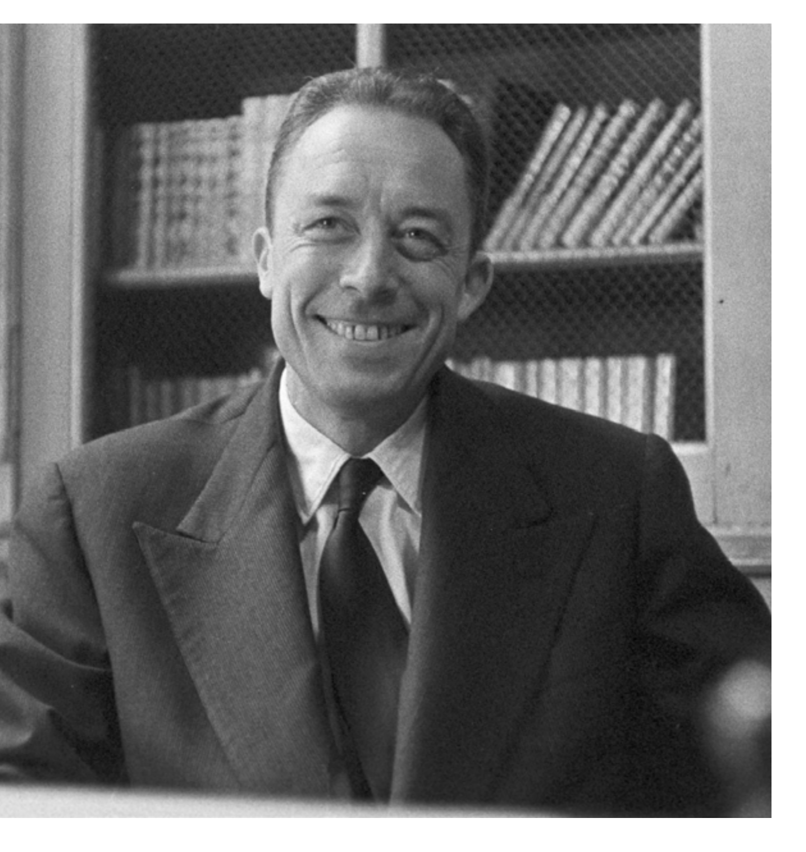
تكلّم عن والده لأجل الكلام فحسب. لا ذكرى ولا عاطفة تربطه به. رجل كغيره من الرجال، من دون شكّ، رحل وهو متحمِّس جدّاً. أصيب في لامارن، شُجَّ رأسه. قضى أسبوعاً يحتضر، في حالة عمًى، ثم دُوِّن اسمه على نصب الموتى في بلدته.

- في الحقيقة، موته أفضل. كان سيعيش كفيفاً أو مجنوناً؛ لذا، المسكين...

- أجل هذا صحيح.

ما الذي يبقيه، إذن، في هذه الغرفة؟ إن لم يكن اليقين من أن الواقع هو، دائماً، الأفضل، الإحساس بأن كلّ بساطة العالم العبثية قد التجأت إلى هذه الحجرة.

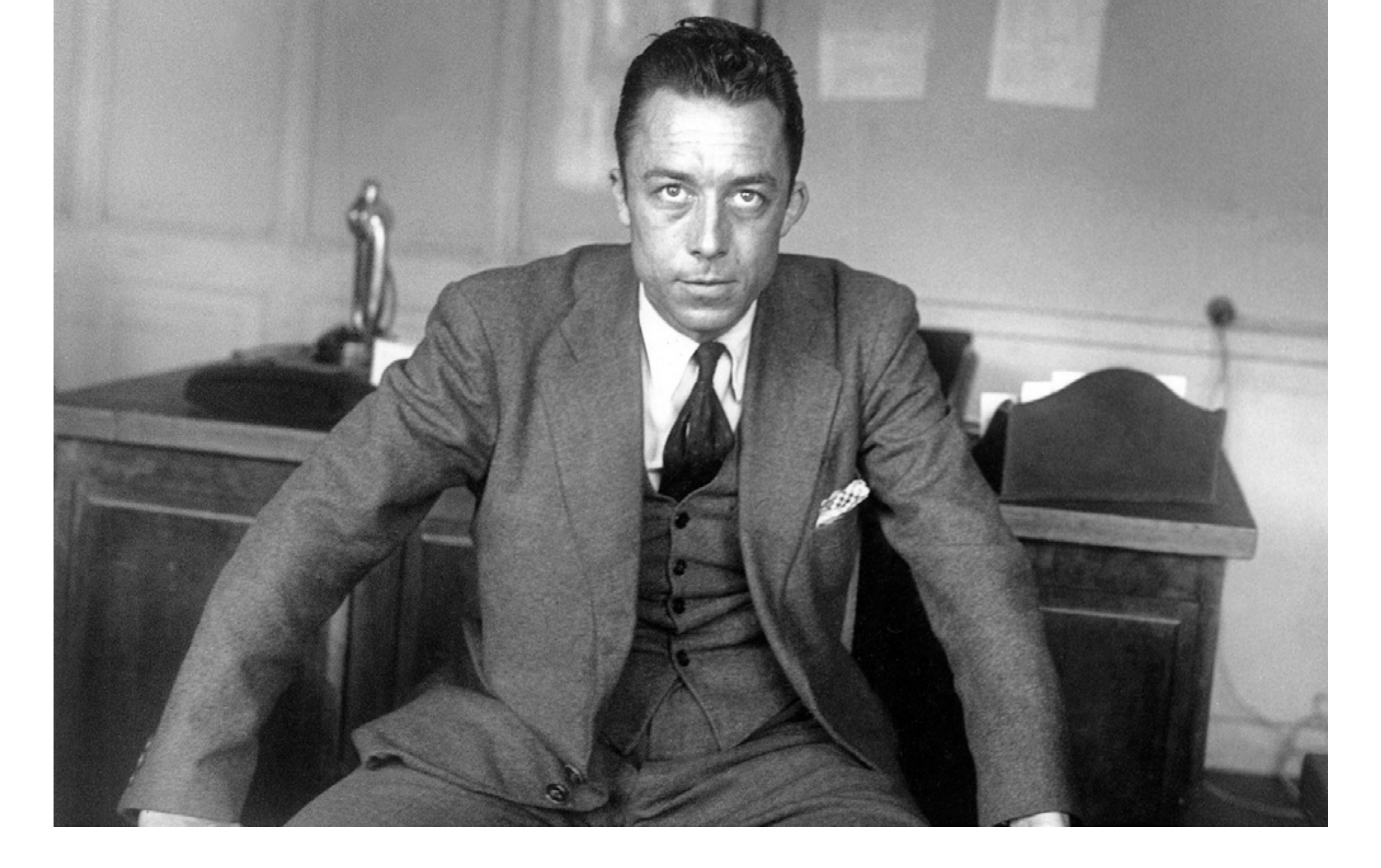
- هل ستعود؟ أعرف أنك منشغل. أقصد، من وقت إلى آخر... ولكن، في هذه اللحظة، بالذات، أين أنا؟ وكيف أفصل هذا المقهى المهجور عن غرفة الذكريات تلك؟ لا أعرف، بالضبط، إن كنت أحيا تلك اللحظات أم أتذكَّرها! أضواء المنارات تظهر من هنا، والعربي ينتصب أمامي، ويخبرني أنه سيغلق المقهى. عليَّ الانصراف. لا أريد النزول عبر هذا المنحدر الخطير بعد الآن. صحيح أنني أنظر، للمرّة الأخيرة، إلى الخليج وأضوائه، لكن ما أشعر به ليس الأمل في أيّام أفضل، بل لامبالاة هادئة وفطرية نحو كلّ شيء، ونحو نفسي أيضاً. يجب كسر هذا المنحنى الرخو والبسيط جدّاً، وأنا بحاجة إلى صفائي الذهني. نعم، الحياة بسيطة. الناس هم من يجعلونها معقَّدة؛ لذلك دعهم يتوقَّفوا عن اختلاق القصص، لا ليقولوا عن محكوم بالإعدام: «بهذا الحكم، سيؤدّي ما عليه من ديون نحو المجتمع»، بل ليقولوا: «سنضرب عنقه». يبدو هذا الاختلاف تافهاً، لكنه يُحدث فرقاً طفيفاً، ثم إن هناك من الناس من يفضِّلون مواجهة مصائرهم.



بين القنوط والافتتان

وصلت إلى براغ عند الساعة السادسة مساءً. أخذت حقائبي إلى مستودع الأمتعة. أمامي ساعتان للبحث عن فندق. انتابني إحساس غريب بالحرِّيّة بعدما تخلَّصت يداي من عبء الحقائب. غادرت المحطّة، وتمشَّيت في الحدائق لأجد نفسي، فجأةً، وسط شارع وينسيسلاس، الذي كان مكتظّاً حينها. حولي مليون من البشر تقريباً، عاشوا حتى الآن، ويعيشون، دون أن يصلني أيّ صدى لوجودهم؛ فقد كنت بعيداً بآلاف الكيلومترات عن وطني المألوف، ولم أكن أفهم لغتهم. كلّهم يسيرون بسرعة. يتجاوزونني، ينفصلون عني. فأفقد توازني.

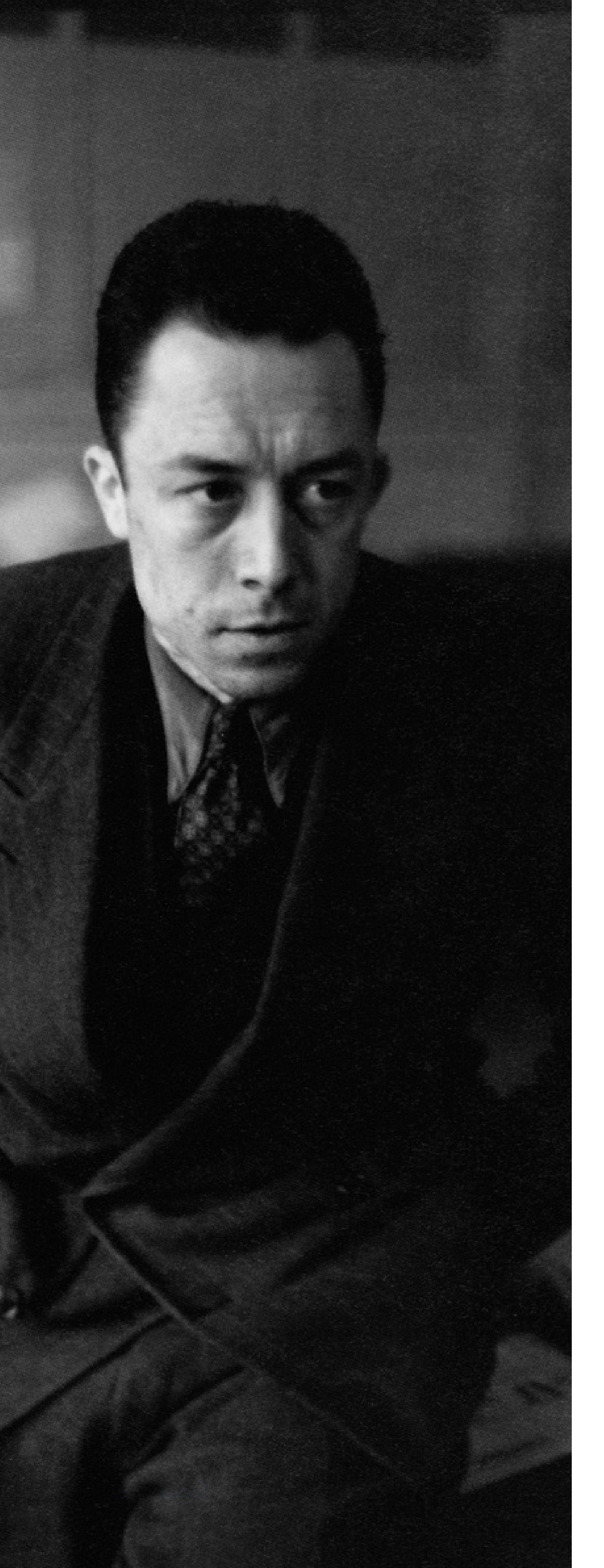
كان معي القليل من المال، يكفيني لستّة أيّام. يُفترض، بعدها، أن يلتحق بي أصدقائي. لكنني تشوَّشت من هذا الأمر أيضاً. بدأت بالبحث عن فندق متواضع. كنت في المدينة الجديدة، وكلّ الفنادق التي تظهر أمامي تتدفَّق أنواراً وضحكاً ونساءً. أسير بسرعة. شيء ما في هذه المشية المتسارعة يوحي لي بكوني في حالة فرار. وصلت منهكاً إلى المدينة العتيقة في الساعة الثامنة، حيث جذبني فندق متواضع المظهر، بمدخل صغير. دخلته، عبّأت ورقة المعلومات، ثم أخذت مفاتيح الغرفة رقم (34) في الطابق الثالث. فتحت الباب فوجدتني في غرفة فخمة للغاية. بحثت عن السعر، فكان ضعف ما ظننت. أصبحت مسألة المال شائكة. سأعيش في ضيق، في هذه المدينة الكبيرة. أخذ التشويش الغامض الذي انتابني قبل هذه اللحظة، يتحوَّل إلى قلق واضح. صرت



غير مرتاح. أشعر بالفراغ والتقوقع، ثم أستعيد بعض الصفاء، بما عُرِف عني دائماً، عن خطأ أو عن صواب، من عدم اكتراثي بالأمور المتعلّقة بالمال. لكن، ما الداعي لهذا التخوُّف الأبله الآن؟ بدأت أفكّر فيما ينبغي عمله. أشعر بالجوع، وعليّ المشي مجدَّداً، بحثاً عن مطعم متواضع. لا يمكنني صرف أكثر من عشر كرونات للوجبة الواحدة. من بين كلّ المطاعم التي صادفت، كان أرخصها هو الأقلّ ترحيباً. استطلعته جيئةً وذهاباً، إلى أن انتبه مَنْ في الداخل لتصرُّفي. دخلت، وكان قبواً ضعيف الإنارة، تزيِّنه جداريات مثيرة. الزبناء يجلسون في فوضى، فتيات يدخنَّ، ويتجادلن بنبرة جادّة في أحد أركان المطعم، رجال، معظمهم شاحبون بلا ملامح عمريّة، يتناولون وجباتهم. النادل، رجل ضخم، ببدلة مدسّمة، يتقدّم نحوي بوجه عظيم خالٍ من أيّ تعبير. بسرعة، وبلا تروٍّ، أشرت إلى طبق في القائمة غير المفهومة. لكن، يبدو أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الشرح. يسألني النادل، بلغته التشيكية، فأجيبه بما توفّر لي من لغة ألمانية. لا يفهمني. أشعر بالحنق. نادى على إحدى الفتيات، فتقدّمت نحوي بتلك المشية المعهودة؛ اليد اليسرى على الورك، وسيجارة في اليد اليمنى، وابتسامة إثارة. تجلس على مائدتي وتسألني، بلغة ألمانية أسوأ من تلك التي أتكلَّمها أنا، على ضعفها. أصبح كلّ شيء واضحاً. كان النادل الماكر يريدني أن أختار طبق اليوم. فقبلت بذلك. تستمرّ الفتاة في التحدُّث إليّ، لا أفهم أيّ شيءٍ ممّا تقول. وبتلقائية، سايرتها بنبرة جدِّيّة، لكني كنت غائباً عنها. كلّ شيء حولي يغيظني، يحيِّرني، لم أعد أشعر بالجوع. يعاودني الألم في مكمنه، وانقباض في المعدة. أكتفي بكمِّيّة صغيرة من الشراب، لأنني أعرف حدودي. وصلت طلبيَّتي، تذوَّقت الطعام؛ كان خليطاً من السميد واللحم الذي صار مقزّزاً بفعل كمِّيّة ضخمة من الكمون، لكنني كنت أفكر في شيء آخر، أو -بالأحرى- لا أفكِّر في شيء، مركِّزاً النظر في الفم الضخم والضاحك للمرأة المقابلة لي. هل تتوقَّع مني دعوتها؟ إنها قريبة جدّاً، تلتصق بي. صددتها بحركة تلقائية؛ كانت ذميمة، وقد اعتقدت، دائماً، أن تلك الفتاة لو كانت جميلة، لكنت نجوت من كلّ ما تلا ذلك.

كنت خائفاً من المرض بين أناس قد يستهزئون بي، وأكثر خوفاً من أن أبقى وحيداً في غرفتي، بلا مال ولا همّة، حبيس ذاتي وأفكاري البائسة. لا زلت، إلى اليوم، أتساءل، مع بعض الضيق: كيف أمكنني التخلُّص من ذلك الكائن المرعوب والجبان الذي كنته حينها؟. غادرت المطعم، تمشّيت في المدينة العتيقة، لكني كنت عاجزاً عن الاستمرار في مواجهة ذاتي لمدّة أطول، فعدت مسرعاً إلى الفندق، واستلقيت مترقّباً نوماً لم يتأخَّر كثيراً.

البلد الذي لا أشعر فيه بالملل هو بلد لا يعلِّمني أيّ شيء. بمثل هذه الأفكار كنت أحاول تحفيز معنوياتي. لكن، هل عليّ وصف الأيّام التي تلت، بالتفصيل؟: كنت أعود إلى مطعمي يوميّاً، صباح مساء، متحمِّلاً الأكلة المقزِّزة نفسها، إذ كانت ترافقني طيلة النهار رغبة دائمة في التقيُّؤ، لكني لم أستسلم لها، آخذاً في الاعتبار ضرورة التغذّي. ثم ما أهمِّيّة ذلك مقارنةً بما كان عليَّ تحمُّله في البحث عن مطعم آخر، وأكلة أخرى؟ هنا، على الأقلّ، صرت زبوناً، يتحدَّثون معي، ويبتسمون لي. من جهة أخرى، بدأ القلق يستبدّ بي. بالغت في التركيز في ذلك الإزعاج الحادّ في ذهني. قرَّرت وضع برنامج منظَّم لأيّامي، وتوزيع نقط ارتكاز فيها: البقاء في الفراش أطول مدّة ممكنة، لجعل يومي أقصر، ثم أستعدّ بعدها لاكتشاف المدينة بشكل معَدّ سلفاً. أتيهُ في الكنائس الباروكية الفخمة، محاولاً العثور فيها على ملاذ، لأخرج من هذا اللقاء المحبط مع ذاتي، أكثر فراغاً ويأساً. أسير على طول نهر الفلاتفا، وسدوده المحتقنة. أقضي ساعات طوالاً في حيّ هرادشاني الكبير، الخالي والهادئ، تحت ظلّ كاتدرائيَّته وقصوره، في وقت أخذت فيه الشمس في الانحناء. ذعرت



عند انتباهي لصدى خطوي المنفرد يتردّد في الأزقّة. تناولت عشائي باكراً، وذهبت إلى الفراش في الثامنة والنصف. كانت الشمس تنازعني نومي.

كنائس، وقصور، ومتاحف. حاولت التخفيف من قلقي بزيارة الآثار الفنّيّة المنتشرة في المدينة. حيلة تقليدية، أردت بها، دون جدوى، تذويب ثورتي في الكآبة. وما إن أغادر الأمكنة حتى أعود غريباً كما كنت. مع ذلك، في إحدى المرّات، وأنا في دير باروكي، عند طرف المدينة، ساعةَ سكينة، الأجراس تُقرَع ببطء، وعناقيد الحمام ترحل عن البرج القديم، ثمّة شيء مثل رائحة العشب والعدم، أثار في نفسي صمتاً مسكوناً بالدموع، جعلني على مقربة من الخلاص. عقب عودتي إلى الفندق، مساءً، كتبت ما سيلي دفعةً واحدة، فأنا أنسخه هنا بأمانة؛ لأنني وجدت في تركيزه تعقيدات ما كنت أشعر به حينها: «وأيّة فوائد غير هذه يمكن تحصيلها من السفر؟! صرت دون أقنعة تسترني. مدينة لا أستطيع قراءة إشاراتها، حروف غريبة لا ترتبط بأيّ شيء اعتيادي، بلا أصدقاء، وبلا أيّة تسلية. أعرف أن لا شيء يمكنه أن ينتشلني من هذه الغرفة، حيث يصلني ضوضاء مدينة غريبة عني، ليأخذني نحو ضياء ناعم لبيت أو ملاذ محبوب. هل أستغيث، أصرخ؟ لن تستجيب غير وجوه غريبة. كنائس، ذهب وبخور، كلّ شيء يطوِّح بِي نحو حياة يوميّة، يدفع قلقي ثمناً لكلّ شيء فيها. ثم تُرفَع الستارة، بهدوء، عن العادات، والتصفيف الوثير للتصرُّفات والكلمات التي يغفو عندها القلب، ينكشف، أخيراً، الوجه الكالح للتوتُّر. يصير الإنسان -وجهاً لوجه- مع ذاته؛ أتحدّاه أن يكون سعيداً، لحظتها... مع ذلك، فمن هذه الزاوية يلهمه السفر. تنافر كبير يُفتَعل بينه وبين محيطه. هذا القلب الهشّ تصله موسيقى العالم بيسر أكبر. في حالة الفراغ هذه، تصير الشجرةُ الأقلّ شأناً، الصورةَ الأكثر رقّةً ونعومة. أعمال فنّيّة، وابتسامات نسوة، أجناس من البشر منغرسة في أراضيها، ومعالم تختزل العصور، مشهد مؤثِّر وحسّاس ذاك الذي يشكِّله السفر. ثم، آخر اليوم، في غرفة الفندق، شيء ما ينقبض مجدَّداً، بداخلي، كأنه ظمأ الروح».

عليَّ أن أعترف بأن كلّ هذا لم يكن غير قصص للنوم. كما يمكنني أن أعترف، الآن، أنني لا أحتفظ، من براغ، إلّا برائحة الخيار المنقوع في الخلّ، الذي يباع في كلّ أركان المدينة، لتناوله في أثناء التنزُّه، والذي كانت رائحته الحادّة واللاسعة توقظ قلقي، وتعمِّقه كلّما تجاوزت عتبة الفندق. احتفظت بهذا، وببعض نغمات الأكورديون. تحت نوافذ غرفتي، أعمى أكتع يجلس على آلته، يثبِّتها بردف، ويعزف باليد السليمة. دائماً، النغمة الطفولية الناعمة التي توقظني في الصباح ذاتها، لتضعني، فجأةً، أمام الواقع المرّ، حيث كنت أتخبَّط. مازلت أتذكّر أنني كنت أتوقَّف، بشكل مفاجئ، على ضفاف نهر الفلاتفا، مأخوذاً بتلك الرائحة، وبذلك اللحن، منكفئاً في قعر ذاتي، أهمس لنفسي: «ماذا يعني هذا؟ ماذا يعني هذا؟» لكن، بلا شكّ، كنت لم أصل، بعد، إلى الأقاصي.

اليوم الرابع، العاشرة صباحاً، أستعدّ للخروج. وددت زيارة مقبرة يهودية، لم أتمكّن من العثور عليها بالأمس. طرقٌ على باب غرفة مجاورة. لحظة صمت، ثم طرقٌ من جديد، لمدّة أطول، هذه المرّة، دون جدوى فيما يبدو. خطوات بطيئة تنزل السلّم. دون إعارة انتباه للأمر، وبلا تفكير، قضيت بعض

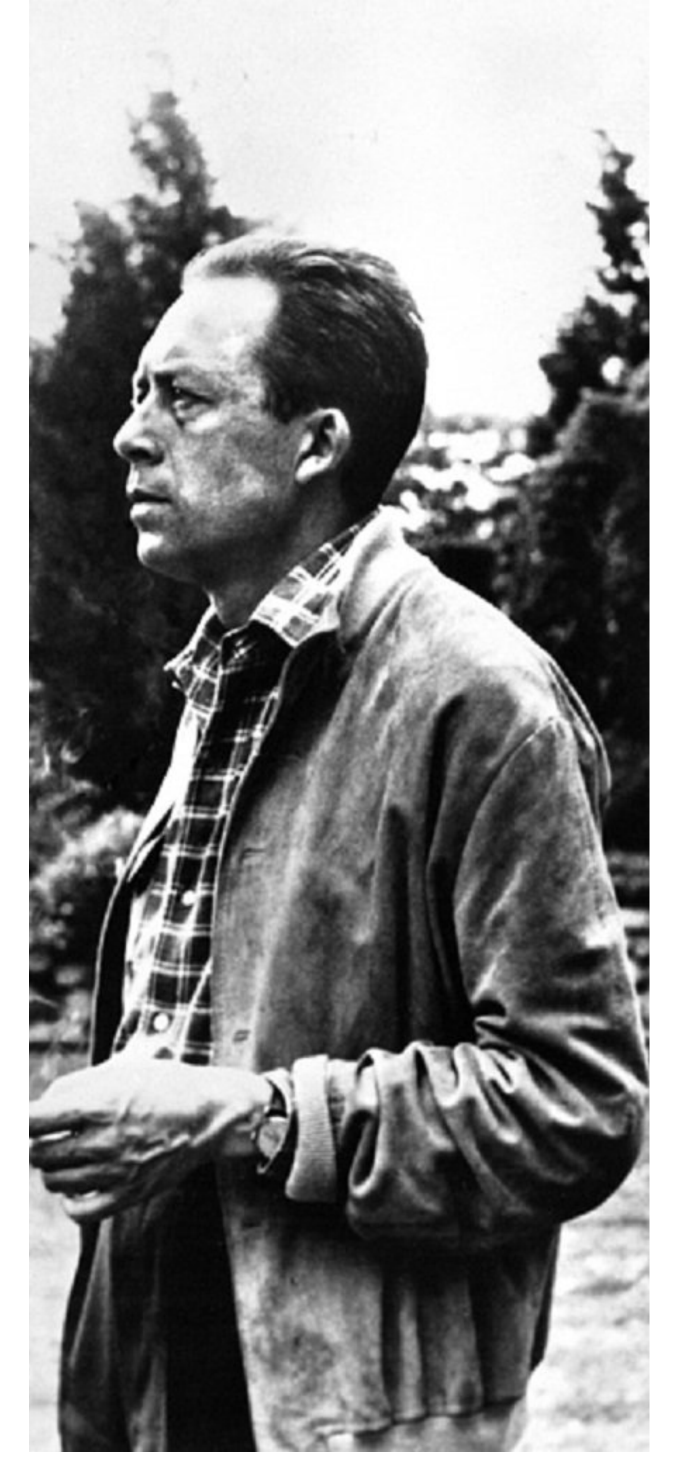
الوقت في قراءة طريقة استعمال معجون الحلاقة، الذي بدأت استخدامه منذ شهر، تقريباً. كان يوماً كئيباً. ضوء نحاسيّ ينزل من السماء الملبَّدة على قباب المدينة العتيقة، وأبراجها. بائعو الصحف يعلنون، كما كلّ صباح، عن جريدة «بارودني بوليتيكا». أجاهد للتخلُّص من حالة الخدر التي كنت فيها. عندما هممت بالخروج، صادفت عامل خدمة الغرف مسلَّحاً بمجموعة من المفاتيح. توقَّفت. طَرَق باب الغرفة مجدَّداً. حاول فتحها دون أن يتمكَّن من ذلك. الغرفة مقفلة من الداخل. يطرق مجدَّداً، تبدو الغرفة خالية. كنت مغموماً إلى درجة الضيق. غادرت دون رغبة في معرفة ما وقع. في شوارع براغ، لاحقتني هواجس مؤلمة. كيف يمكنني نسيان الوجه السخيف للعامل، وحذائه الملمَّع والمثني بشكل غريب، وزرّ سترته الضائع؟ تناولت غذائي بامتعاض شديد. في حدود الثانية زوالاً، عدت إلى الفندق.

كان العمّال يتهامسون في البهو. صعدت الطوابق لأجد نفسي، بسرعة، أمام ما توقَّعته، وكان فعلاً كذلك: باب الغرفة موارب بشكل لا يسمح برؤية أكثر من جدار كبير مطليّ بالأزرق، لكن الضوء الباهت الذي سبق أن تحدَّثت عنه، كان يعكس ظلّ جثّة ممدَّدة على السرير، بينما ظلّ شرطيٍّ يحرسها. الظلّان يتقاطعان عند الزاوية القائمة للجدار. ذلك الضوء هزّني. كان ضوءاً صادقاً، ضوءاً حقيقيّاً للحياة في هذا الزوال، ضوءاً أثار انتباهي إلى كوني على قيد الحياة، فيما كان الرجل ميِّتاً، وحيداً في غرفته. كنت أعلم أنه ليس انتحاراً. دخلت غرفتي مسرعاً، واستلقيت على السرير. رجل ككثيرين سواه، إذا صدق الظلّ، قصير القامة، بدين. مات قبل مدّة طويلة بلا شكّ. واستمرَّت الحياة في الفندق، إلى أن فكَّرَ عامل الخدمة في السؤال عنه. جاء إلى هنا، دون أن يرتاب من أيّ شيء، ومات وحيداً. خلال ذلك، كنت أنا أقرأ غلاف علبة معجون الحلاقة. قضيت كلّ الزوال في حالة يصعب وصفها. كنت مستلقياً، رأسي فارغ، وقلبي منقبض بشكل غريب، أقلِّم أظافري ثم أعُدّ خطوط الأرضيّة الخشبية «أختبر ما إذا كان بإمكاني العدّ إلى الألف...». عند الخمسين أو الستين، يختلط عليّ الأمر. لا أتمكَّن من تخطّي هذا الرقم. أصوات الخارج لم تكن تصلني. لكن، في المجاز، صوت مكتوم لامرأة تقول باللغة الألمانية: «لقد كان رجلاً طيِّباً». فكَّرت، بأسًى، في مدينتي، على ضفاف الأبيض المتوسِّط، في مساءات الصيف التي أحبُّها، والتي كانت منعشةً وهادئةً، تحت ألوان الغروب، وحافلةً بالنساء الشابّات الجميلات.

لم أتفوَّه بأيّة كلمة منذ مدّة طويلة، وقلبي يتفجَّر صرخاتٍ وثوراتٍ مكبوتة. كنت سأبكي كصبيّ، لو فتح لي أحد ذراعيه وضمَّني. عند نهاية الزوال، منهوكاً، أحدِّق، بجنون، في المزلاج، رأسي خالٍ من كلّ تفكير، أدندن نغمة آكورديون شعبية. حينها، لم يكن بإمكاني المضيّ بعيداً. لا وطن، لا مدينة، لا غرفة، ولا اسم، لا جنون، ولا مكاسب، لا خزي، ولا إلهام، هل سأتعلَّم أم سأنمحق؟ طَرْقٌ على بابي. لقد وصَلَ أصدقائي. وصلت النجدة، لكنها وجدتني محبطاً. أظنني قلت لهم: «سعدت بلقائكم مرّة أخرى»، لكنني على يقين من أن اعترافاتي توقَّفت عند هذا الحدّ، وأني بقيت في أعينهم الشخص الذي عرفوه من قبل.

غادرت براغ بعد فترة وجيزة. بالطبع، كنت مهتمّاً بما رأيته بعد ذلك. يمكنني تذكُّر ساعة وجودي في المقبرة القوطية الصغيرة في بوتزن، والأحمر القاني لزهرة الجيرانيوم، والصباح الأزرق. يمكنني وصف سهول سيليزيا الشاسعة، القاسية والقاحلة. فقد عبرتها في الصباح الباكر. سرب كثيف من الطيور يمرّ خلال صباح مضبَّب، ولزج فوق أراضٍ موحلة. أحببت، أيضاً، مورافيا المعتدلة والهادئة، ومناظرها الصافية، ومساراتها المحفوفة بأشجار البرقوق ذي المذاق اللاذع. لكني أحتفظ، أيضاً، في أعماقي، بسدَر أولئك الذين أطالوا النظر في صدع، دون قرار. حللت في فيينا، ثم غادرتها بعد أسبوع، بقيت أسير ذاتي.

مع ذلك، وأنا على متن القطار من فيينا إلى البندقية، كنت أتوقَّع شيئاً ما. كنت كنقِهٍ يتغذّى الحساء فقط، ويفكِّر في شكل أوّل لقمة خبز سيتناولها. ضوء ينبثق. أعلم ذلك



الآن؛ كنت، حينها، مستعداً للسعادة. سأقتصر على الأيّام الستّة التي قضيتها على رابية قرب فيتشينزا. ما زلت هناك، أو -على الأصح- ما زلت أجدني هناك في بعض الأحيان. غالباً ما أستعيد كلّ شيء معطّراً بالأزير.

وصلت إلى إيطاليا. أرض توافق روحي. تعرَّفت على أصواء اقترابي منها واحدةً تلو الأخرى: المنازل ذات القرميد المسنَّن، وأشجار الكرم المدعَّمة بجدارٍ ازرَقّ بفعل الكبريت. وخيوط الغسيل الممدودة في الأفنية، وفوضى الأشياء، وأزياء الرجال. وأوّل صنوبرة، كانت دقيقة لكنها مستقيمة، وأوّل زيتونة، وشجرة التين المعفَّرة، وساحات المدن الإيطالية الصغيرة المظلَّلة، والظهيرة حيث الحمام يبحث عن مأوى، بطء وخمول، وتستنفد الروح فورات غضبها. ينحو الوجد، تدريجياً، نحو البكاء. أخيراً، تظهر فيتشينزا. هنا الأيّام تدور على نفسها، منذ طلوع النهار المترع بصياح الديَكة إلى مساء لا مثيل له، حلو ولطيف، ناعم خلف أشجار السرو، على إيقاع صوت الزيزان. هذا الصمت الداخلي الذي يلازمني، يولد من ذلك الانتقال البطيء، من اليوم نحو اليوم الموالي. ماذا عساني أتمنّى غير هذه الغرفة المفتوحة على السهل، بأثاثها العتيق، ودانتيل الكروشيه؟ كلّ السماء أمام ناظري، ودوران الأيّام، التي يبدو لي أني قادر على اتّباع حركتها بثبات، بلا توقّف. أستنشق السعادة الوحيدة المتاحة لي؛ شعور لطيف وودّي. أتجوَّل طوال اليوم؛ من التلة أنزل متَّجهاً نحو فيتشينزا، أو أتقدَّم أكثر داخل الريف. كلّ كائن ألتقيه، وكلّ رائحة في هذا الطريق، وكلّ شيء هو ذريعة للحبّ بدون اعتدال. شابّات يحرسن مخيَّماً صيفيّاً، أبواق بائعي المثلَّجات (عرباتهم عبارة عن جندول مثبَّت على عجلتَيْن، ومزوَّد بمحمل)، وأكشاك الفاكهة، وبطيخ أحمر ببذوره السوداء، وعنب شفاني مدبّق. ما يكفي من سند لمن لم يعد يستطيع البقاء وحيداً[1]، لكن الناي الحادّ والرقيق للزيزان، وعطر الماء، ونجوم ليالي سبتمبر/أيلول، والممرّات العطرة بين أشجار الضرو (البطم) والقصب، كلّها علامات على الحبّ لكلّ من أُجبِر على البقاء وحيداً[2]. هكذا تمرّ الأيّام. بعد وهج شمس منتصف النهار، يأتي المساء، في المشهد الزاهي الذي يضفيه الغروب الذهبي، وظلال شجر الصنوبر. أتمشّى على الطريق، في اتِّجاه صوت الزيزان المسموع من بعيد، والتي تتوقّف عن الغناء بقدر تقدّمي نحوها، ثم تصمت نهائيّاً. أتقدَّم ببطء، ممتلئ الصدر من هذا الجمال المحتدم. خلفي، تنفخ الزيزان صدورها، ثم تشرع في الغناء؛ لغزاً في هذه السماء، من حيث تسقط اللامبالاة والجمال. وعلى ضوء آخر شعاع، أقرأ على واجهة (فيلا): «في روعة الطبيعة، تنبعث الروح مجدَّداً[3]». هنا ينبغي التوقُّف. سطع أوَّل نجم، ثم الأنوار على الربوة المقابلة، ثم حَلَّ الليل فجأةً، دون سابق مؤشّر. حفيف ونسيم يأتيان من الأشجار خلفي.. انسلّ النهار، تاركاً لي عذوبته.

طبعاً، أنا لم أتغيَّر، كلّ ما في الأمر أنني لم أعد وحيداً. في براغ، كنت أختنق بين الجدران. أمّا هنا، فأنا في مواجهة العالم، أتطاير حول ذاتي، فأعمُر الكون كائنات تشبهني. لم أتحدّث، بعد، عن الشمس. فكما استغرقت وقتاً طويلاً لأستوعب تعلّقي وحبّي لعالم الفقر الذي مررت به في طفولتي، وتعلّقي به الآن، فقط، ألمح دروس الشمس والبلدان التي شهدت ولادتي. قبل الظهيرة بقليل، خرجت وتوجَّهت نحو مكان أعرفه، يشرف على سهل فيتشينزا الشاسع. كانت الشمس في كبد السماء، بأزرقها النيلي. كلّ الضوء المنحدر منها يغمر منحنيات التلال، ويكسو أشجار الصنوبر والزيتون، البيوت البيضاء والأسطح الحمراء بأدفأ الفساتين، ثم يتيه في السهل المحترق تحت الشمس. ودائماً، الشعور بالخصاص نفسه. في داخلي، ظلَّ الرجل القصير والثخين، ممدَّداً. ما تلمسه أصابعي من هذه السهول التي تحوم حول الشمس، ومن النقع، ومن هذه الروابي الملطاء المكسوّة بقشرة من العشب المحترق، كان شكلاً مجرَّداً وغير جذّاب لطعم العدم الذي أحمله بداخلي. هذه البلاد تعيدني إلى صميم ذاتي، وتضعني أمام قلقي الكامن. كان قلق براغ، ولم يكن هو. كيف أفسّر الأمر؟ أمام هذا البساط الإيطالي، المعمور بالأشجار والشمس والابتسامات، استوعبت، بشكل أفضل من أي مكان آخر، رائحة الموت والوحشة التي كانت تلاحقني منذ شهر. نعم. هذا الفيض الذي يغمرني من دون عبرات، وهذا السلام من دون فرح، كلّ هذا لم يكن غير إدراك واضح جدّاً للأشياء التي نسيتها؛ تنازل ولامبالاة. فالذي هو على عتبة الموت، ويعلم ذلك، لا يحفل بمصير زوجته، إلّا في الروايات، وهو -بذلك- يحقِّق ميل الإنسان نحو الأنانية، أي اليأس. لا شيء يعدني بالخلود في هذه البلاد. ما الذي كان سيضيرني لو استحضرت، في روحي، ذكرى فيتشينزا، بلا عيون، لرؤيتها، ولا أيدٍ لجَنْي عنبها، أو بشرة للشعور بمداعبة الليل على الطريق بين معبد مونتي بيريكو، وفيلا فالمارانا؟

أجل. كلّ ذلك كان حقيقيّاً. لكن في الوقت نفسه، مع أشعة الشمس، تسرّب إلى نفسي شيء يصعب وصفه. عند هذه النقطة القصوى من الوعي الأقصى، أخذ كلّ شيء يلتئم، وحياتي تظهر لي ككتلة، عليَ رفضها كاملةً، أو تقبُّلها كاملةً. كنت في حاجة إلى التسامي. وجدته في اصطدامٍ عميقٍ بأسي باللامبالاة الصامتة لواحد من أجمل المناظر الطبيعية في العالم. منه استمددت قوّةً لشجاعتي، والوعي بها في الآن نفسه. كان ذلك كفايتي من شيء صعب جدّاً، ومتناقض جدّاً. لكن، لربّما قد داريت ما كان شعوراً صادقاً. عدا ذلك، ما زلت أسترجع كثيراً براغ، وأيّامها القاتلة. عدت إلى مدينتي. أحياناً، فقط، توقظ رائحة الخيار والخلّ قلقي. تضطرّني للتفكير في فيتشينزا. أحببتهما معاً، وأجد صعوبة في فصل حبّي للنور وللحياة عن ارتباطي السرّيّ بالتجربة المحبطة التي حاولت وصفها. الأمر واضح، فأنا لا أريد البتّ في الاختيار بينهما. في ضواحي مدينة الجزائر، توجد مقبرة صغيرة ذات بوابات حديدية سوداء. عند نهاية المقبرة، وادٍ مع خليج في العمق. يمكنك الحلم مطوَّلاً عند هذا القربان الذي يتنهَّد بحراً. لكن، حين تعود أدراجك ستجد لوحة على قبر مهمَل كُتِب عليها: «حسرة أبديّة». لحسن الحظّ، هناك أشخاص مثاليون لتصحيح هذا الوضع.

الهوامش:

1 - أي كلّ الناس. (المؤلِّف)

2 - أي كلّ الناس. (المؤلِّف)

3 - «In magnificentia naturae, resurgit spiritus»، في النصّ الأصلي.

الظلّ والضياء

كانت امرأة فريدة ووحيدة. تربطها علاقات وثيقة مع الأرواح، تهتمّ كثيراً بمشاكلهم وتعتزل بعض أفراد عائلتها غير المرغوب فيهم في عالمها.

انتهى إليها إرث صغير من أختها، هو خمسة آلاف فرنك. في نهاية العمر، يبدو هذا المبلغ مزعجاً، ويجب توظيفه. إذا كان في إمكان الجميع التصرُّف بمبالغ مالية ضخمة، فإن الصعوبة تبدأ حين يكون المبلغ صغيراً. بقيت هذه السيِّدة وفيّة لنفسها. وهي تقترب من نهايتها، كانت ترغب في مكان تؤوي إليه عظامها البالية، فتوفَّرت لها فرصة حقيقية: في مقبرة المدينة، حُكرة أرض استوفت أجلها، للتوّ، وكان مُلّاك البقعة قد أقاموا فيها حجرة فاخرة للدفن، على نمط متَّزن من المرمر الأسود. كنز حقيقي، بالفعل، فُوِّت لها مقابل مبلغ أربعة آلاف فرنك. اشترت السرداب، وكان استثماراً حقيقياً، بعيداً عن تقلُّبات البورصة والأحداث السياسية. أعدَّت الحفرة الداخلية، وجعلتها مهيَّأة لاستقبال جسدها. عند الانتهاء من ذلك، نقشت اسمها بحروف بارزة، من ذهب.

هذه الصفقة أسعدتها، إلى درجة أن وقعت في غرام قبرها. في البداية، كانت تزور المكان لمراقبة سير الأشغال، ثم انتهت إلى زيارته كلّ أحد، زوالاً. كانت هذه خرجتها الوحيدة، وتسليتها الفريدة. عند الثانية زوالاً، تأخذ المسار الطويل نحو أبواب البلدة حيث تقع المقبرة. تدخل إلى الغرفة الصغيرة، وتغلق الباب بعناية، ثم تجثو عند المركع. هكذا، وبحضورها الجسدي، بمواجهة ما كانت عليه، وما ينبغي عليها أن تكون، وبعدما وجدت الحلقة المفقودة من سلسلة ظلّت، على الدوام، مقطوعة، اخترقت من غير مجهود مقادير العناية الربّانية. ومن خلال إشارة خاصّة، أدركت، ذات يوم، أنها ماتت في أعين العالم. في عيد القدّيسين الذي جاء متأخِّراً عن موعده، وجدت عتبة الباب وقد زُيِّنت، بشكل مقتدر، بأزهار البنفسج. غرباء لطيفون رقّوا لحال هذا القبر الذي تُرك بدون أزهار، فتقاسموا معه ورودهم تكريماً لذاكرة الميِّت المهمل.

ثم هأنذا أعود إلى الأشياء. تلك الحديقة على الجهة الأخرى من النافذة، لا أرى منها غير الجدران، وبعض أغصان الشجر التي يتدفَّق منها الضوء. أعلى من ذلك، الأغصان دائماً، ثم أعلى من ذلك، الشمس. من كلّ هذا الابتهاج بالهواء الذي يشعر به المرء في الخارج، من كلّ هذا الفرح الذي يكسو العالم، لا يصلني غير ظِلال الأغصان وهي تتلاعب بستائر غرفتي البيضاء. خمس أشعّة تصبّ، بأناة، عطر الأعشاب المجفَّفة في غرفتي. هبَّت ريح خفيفة بعثت الحياة في الظلال، على الستارة. سحابة تغطي الشمس، ثم تكشفها، ومن الظلّ يشعّ اللون الأصفر اللامع لأشجار الميموزا. تكفي بارقة نور لأصير مفعماً بسعادة غامضة ومذهلة. كان ذلك زوالَ أحد أيّام يناير، ما جعلني في مواجهة قفا العالم، ومع ذلك، بقي الهواء بارداً. في كلّ مكان طبقة دقيقة من أشعّة الشمس، قد تصدِّعها أدنى لمسة، لكنها تكسو كلّ شيء ببسمة خالدة. من أنا؟ وماذا بإمكاني القيام به، غير الدخول في لعبة الأغصان والضوء؟. أكون ذلك الشعاع الذي تستنفد عنده سيجارتي. تلك العذوبة وهذا الهوى الكتوم الذي يتنفَّس في الهواء. إذا أردت إدراك ذاتي، فسيكون في قرار هذا الضوء، وإذا حاولت فهم وتذوُّق النكهة الرقيقة التي تبوح بسرّ العالم، فما أجده في باطن الكون هو ذاتي؛ أي ذلك الانفعال الشديد الذي يخلِّصني من المشهد العامّ.

بعد قليل، أشياء أخرى، الناس وما يشترونه من قبور. لكن دعوني أقتطع هذه اللحظة من نسيج الوقت. آخرون يتركون زهرة بين صفحات كتاب، يحبسون عندها نزهة، أو الحبّ الذي داعبهم. أنا، أيضاً، أتنزَّه، لكن القدر يداعبني. الحياة قصيرة، وإهدار الوقت خطيئة. «أنا مُكِدّ»، يقول البعض. لكن هذا، أيضاً، يعني أنك تهدر وقتك، بقدر ما تضيِّع في هذا الكَدّ. أنا اليوم في راحة، وقلبي خرج للقاء نفسه. إذا كان ثمّة قلق مايزال يضيِّق عليّ، فلإحساسي بهذه اللحظة الدقيقة جدّاً تنفلت من بين أصابعي كلآلئ من الزئبق. دعوا عنكم، إذن، أولئك الذين يديرون ظهورهم للعالم. أنا لا أرثي لحالي بما أنني أشهد ولادتي. في هذه اللحظة، كلّ مملكتي من هذا العالم. هذه الشمس وهذه الظلال، هذا الدفء، وهذه البرودة المتأتِّية من عمق الهواء؛ سأسأل ذاتي: هل مات شيء ما؟، أو: هل كان الناس يعانون؟. مادام كلّ شيء مكتوب على تلك النافذة، حيث تصبّ السماء فيضها لملاقاة شفقتي، أستطيع القول وسأعيد، بعد قليل، أن الأهمّ هو أن نكون أناساً حقيقيِّين وبسطاء. لا، بل الأهمّ هو أن نكون صادقين، وكلّ شيء سيأتي بعد ذلك، الإنسانية، والبساطة... ومتى أكون أكثر صدقاً إلّا حين أكون أنا العالم؟ تغمرني العطايا قبل أن أشتهيها. هنا، يكمن الخلود، وقد كنت أتمنّاه. ليست السعادة ما أرغب فيه الآن، بل الإحساس بما يجري، فحسب.

رجل يستغرق في التأمُّل، وآخر يحفر قبره، كيف نميِّز بينهما؟ كيف نميِّز بين الناس، وسخافتهم؟ هي ذي ابتسامة السماء. الضوء يتمدَّد، والصيف على الأبواب! هذه هي أعين وأصوات من ينبغي لنا أن نحبِّهم. أتشبَّث بالعالم بكلّ حركاتي، وبالناس بكلّ شفقتي وامتناني. بين ظلّ العالم وضيائه، لا أريد أن أختار. لا أحبّ وضعيّة الاختيار. الناس لا يحبّون الصراحة، والسخرية.. يقولون: هذا يدلّ على أنك لست طيّباً». لا أرى أيّ ترابط بين المسألتَيْن. فإذا قيل لأحدهم إنه خليع، فإني أفهم أن عليه أن يتَّخذ له أخلاقاً، وإذا قيل لآخر إنه يزدري الذكاء، فأفهم بأنه لا يستطيع تحمُّل شكوكه. وبما أنني لا أحبّ الخداع، فالشجاعة الحقيقية هي أن تُبقي عينيك مفتوحتَيْن أمام الضوء كما أمام الموت. عدا ذلك، كيف يمكن تسمية الرابط الذي يُقِلُّ من الحبّ الجارف للحياة إلى اليأس المكتوم؟ إذا استمعت إلى السخرية[1] الكامنة في عمق الأشياء، فإنها تتكشَّف بتأنٍّ. ترفّ بعينها الصغيرة الصافية، وتقول: «عيشوا كما لو...». هنا تكمن كلّ معرفتي، رغم الكثير من البحث.

في نهاية المطاف، لست متأكِّداً من كوني على صواب. وليس المهمّ التفكير في تلك المرأة التي حكوا لي عنها. كانت ستموت، وابنتها ستجهِّزها للدفن وهي ماتزال على قيد الحياة. الأمر هكذا أسهل، قبل أن تتصلَّب الأطراف. لكن، ألا يبدو مثيراً للاستغراب كيف أننا نحيا بين أناس في عجلة من أمرهم؟.

الهوامش:

(1) تلك الحرِّيّة الكبيرة التي تطرق لها باريس. (المؤلِّف).

«حس السخرية ضمانة قويّة للحريّة». 1923- 1862 ، Maurice BARRES . (المترجم)



صدر في
كتاب الدوحة











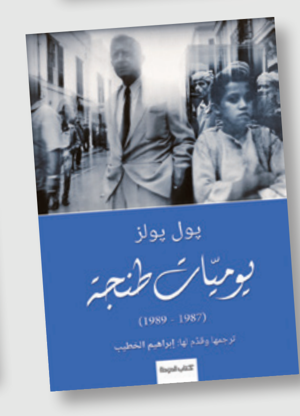


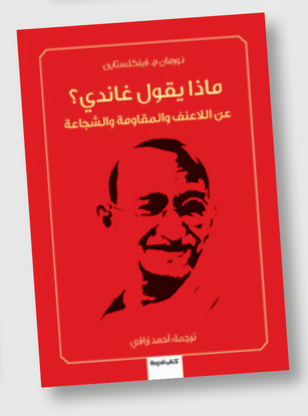














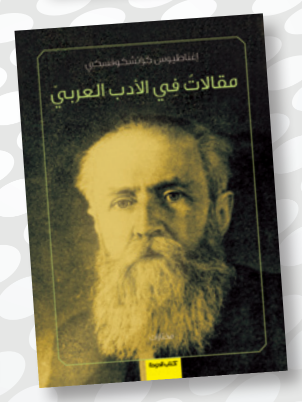














جبران خليل جبران

اللُّغَةُ العَربيّة والوَعْي بمُسْتقْبَلِها

حاول جبران خليل جبران من خلال مقاله، الإجابة عن جُملة من الأسئلة: ما هو مستقبل اللّغة العربيّة؟ وما مدى تأثير الروح الغربيّة فيها؟ ما علاقتها بالأنظمة السياسية؟ هل هي قابلة لتعلُّم جميع العلوم بالمدارس العليا والجامعات؟ هل يمكنُ أن تكون قادرة على توحيد اللهجات المُختلفة بالأقطار العربيّة؟ وما هي أهم وسائل إحيائها من جديد في ظلِّ التطوُّرات الحضارية الراهنة؟

لا غروَ أنّ «جبران خليل جبران» (1883 - 1931) قد كان مُبدعاً ومُجدِّداً فِي تعامله مع اللّغة العربيّة، من خلال نُصوصه وكتاباته وأشعاره. فلم يكن مُجدِّداً فقط، على مستوى الرابطة القلمية، وما تميَّزت به في علاقتها بالشعر الرومانسي، بل تجاوز ذلك، ليُعَدّ مِن روّاد عصر نهضة الأدب العربيّ الحديث، وقد دفعه إبداعه في الأدب والشعر إلى الخوض في فلسفة اللّغة؛ أي محاولة التفكير بالخروج بهذه اللّغة من ثقل الماضي نحو الحاضر والمُستقبل، تناسُباً مع تطوُّرات الحضارة العربيّة والإنسانيّة. وذلك من خلال مقاله المُهمّ في نهاية القرن التاسع عشر الموسوم بـ«مستقبل اللّغة العربيّة والعَالَم العربيّ»، وهو عبارة عن حوارٍ أجرته معه مجلة «الهلال» المصريّة، الصادر في (الجزء 6 السنة 28 بتاريخ 1 مارس/آذار، سنة 1920م، الموافق لـ10 جُمادى الآخرة 1328ه من الصفحة 489 إلى الصفحة 497).

قوة الابتكار

بداءةً، يحاول (جبران) أن يربط اللّغة بمفهوم (قوة الابتكار) الذي يُعَدُّ المُحرِّك الرئيس لتطوُّر اللّغة العربيّة، مادامت اللّغة عموماً مظهراً من مظاهر الابتكار، «فإذا هجعت قوة الابتكار توقّفت اللّغة عن مسيرها، وفي الوقوف التقهقر، وفي التقهقر الموت والاندثار»[1]. فقوة الابتكار والفكر المُبدع هو الضامنُ لمُستقبل العربيّة واستمراريتها في مواجهة تحوُّلات وتطوُّرات العصر.

ويقصِدُ (جبران) بهذا المفهوم؛ النبوغ الفردي والحماسة الجماعية في اقتفاء أثر التطوُّرات التي تعرفها الأمة العربيّة، في نطاق قدرة الفرد على ترجمة ميول الأمة الخفي على أرض الواقع الملموس. شأن ما عرفته الأمة العربيّة منذُ العصر الجاهلي حتى عصور الانحطاط، فقد ظلَّ الشاعر والعَالِم وغيرهما يتدرَّجون ويتصاعدون ويتلونون وَفق حالة الأمة من تطوُّر أو انحطاط تبعاً لقوة الابتكار في مجموع تلك الأمة التي تتكلَّم اللّغة العربيّة.

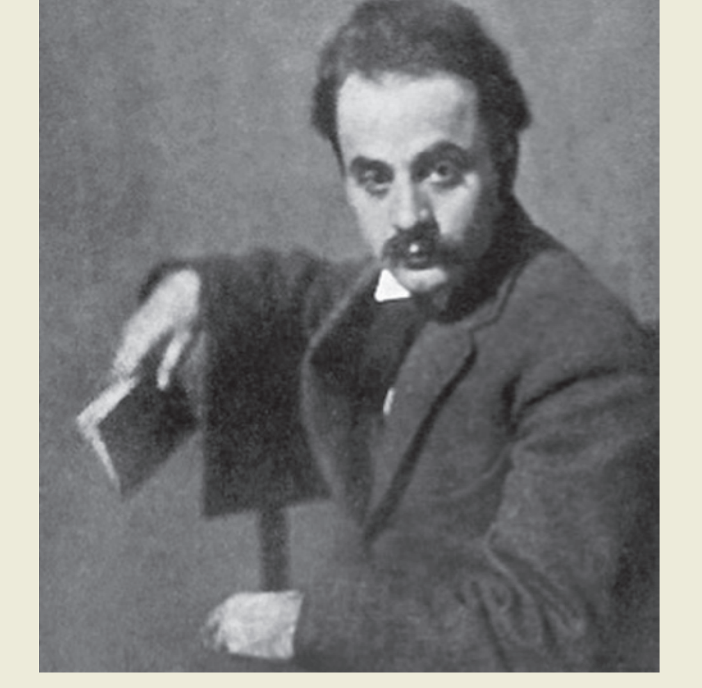
كما يُعَدُّ هذا المفهوم، من الإواليات القادرة على استيعاب تلاقح الثقافات والحضارات واللّغات، حيث يعتبره بمثابة (الأضراس) -في صورة استعارية- فاللّغة لا بُدّ أن تتناول من خارجها، لتحوِّل الصالح من ذلك لصالح كيانها الحي. وإلّا فما تتناوله يذهبُ سدى، بل يصبِحُ بمثابة سمٍّ قاتل. ويقول وَفق هذا السياق: «مَن له يُعطى ويُزاد، ومَن ليس له يُؤخذُ منهُ»[2].

وبذلك، يعود إلى الماضي، ليفسر أن تقدُّم الغرب، كان رهين هذا المفهوم الذي أسعفه في تحويل ما تلقاه من الثقافة العربيّة، في وقتٍ من الأوقات، لصالح كيانه، لتصبح مدنيته أكثر تأثيراً في لغتنا وأفكارنا وأخلاقنا. ومن ثمَّة فالخوف كل الخوف، وهو ما يخشاه (جبران)؛ أن تكون الأمة العربيّة كعجوز فقد أضراسه، أو كطفل دون أضراس. أي دون إوالية (قوة الابتكار). وبذلك، فهذا المفهوم، بمثابة الطّين الذي يقدر الخَزَّاف أن يصنَعَ منه ما يُريد من الأواني، فمنه يصنع جرّة للخمْر أو للخلّ، لكنّهُ لا يستطيعُ أن «يصنع شيئاً من الرّمل والحصى»[3].

التطوُّر السياسي وقضية التعليم

انطلاقاً من هذا المفهوم المحوري، في بناء وعينا بمُستقبل اللّغة العربيّة، يحاولُ أن يضع الأصبع على مكمن الخلل الذي يتمثلُ في مدى تأثير التطوُّر السياسي في اللّغة العربيّة، في مقارنة بين مفهومي «التشويش والملل»، حيثُ اعتبر الملل ظاهرة سلبية، لأنها دالة على «نهاية كل أمّة وخاتمة كلّ شعب. الملل هو الاحتضارُ في صورة النعاس، والموت في شكلِ النّوْم»[4].

في حين، يعدّ «التشويش»؛ ظاهرةً صحية، مادامت تُظْهِرُ ما كان خفياً فِي روح الأمة. وبذلك، تتحوَّلُ من حالة الغيبوبة إلى حالة الصّحْو، حيثُ شبّهها (جبران) بمثابة «عاصفة تهزُّ بعزمها الأشجار لا لتقتلعها، بل لتكسر أغصانها اليابسة وتُبعْثِرَ أوراقها الصفراء»[5]. لهذا، فهذه الظاهرة في أمة لازالت تُحافظُ



على فطرتها، دليل على مدى وجود (قوة الابتكار) في الأفراد وعند مجموع الأمة.

وَفق هذا السياق، يحاول أن يربط بين الاستراتيجية السياسية للبلدان العربيّة وقضية التعليم باللّغة العربيّة وتعلم بها جميع العلوم. ولا يمكن أن يتحقق هذا، إلّا من خلال إرساء مدارس ذات طبيعة وطنيّة ومستقلّة، مادام التعليم، الذي يأتي عبْر الغرب، سيفاً ذا حدين؛ حدّه الأول فعلاً أيقظ عقولنا قليلاً، بينما الحدّ الآخر، أماتنا، لأنه سبَّبَ في بثِّ التفرقة بين صفوف الأمة، وأضعف وحدتها، وقطع روابطها؛ لتُصبح الأمة عبارة عن مستعمرَات «صغيرة مختلفة الأذواق، متضاربة المشارب. كل مستعمرَة (بالمعنى الثقافي والرمزي) منها تُشَدُّ في حبل إحدى الأمم الغربية، وترفع لواءها وتترنَّمُ بمحاسنها وأمجادها»[6]. ويُردف، مفسراً هذا الاختلاف في الأذواق، والتضارب في المشارب بقوله: «فالذين درسوا بعض العلوم باللّغة الإنجليزيّة يريدون أميركا أو إنجلترا وصيّةً على بلادهم. والذين درسوها باللّغة الفرنسيّة يطلبون فرنسا أن تتولّى أمرهم. والذين لم يدرسوا بهذه اللّغة أو بتلك لا يريدون هذه الدولة ولا تلك، بل يتبعون سياسة أدنى إلى معارفهم وأقرب إلى مداركهم»[7].

وبذلك، لا يمكنُ انتشار اللّغة العربيّة بالمدارس التعليمية، وتعلم بها جميع العلوم حتى تتحقق الوحدة السياسية والقومية بين الدول أو داخل دولة بعينها؛ أي تصبح دولة وطنيّة و«يصير الواحد منا ابناً لوطن واحد بدلاً من وطنيتين متناقضتين أحدهما لجسده والآخر لروحه (بمعنى أن) نستبدل خبز الصَّدقة بخُبْزٍ مَعجُونٍ فِي بيتنا»[8].

في السياق نفسه؛ هل تقدر اللّغة العربيّة أن تتغلّبَ على اللهجات العامية، أم هل العكس هو الصحيح، كما وقع مع اللهجات الأوروبيّة التي تحوَّلت إلى لغات رسمية وأصبحت اللّغة اللاتنية هيكلاً جامداً يُحمَل على أكتاف الرجعيين.

لكن، يظهر أن الأمر ليس بهذه السهولة، مع العلم «أن اللّغات تتبعُ مثل كل شيء آخر سُنَّةَ بقاء الأنسب، وفي اللهجات العامية الشيء الكثير من الأنسب الذي سيبقى لأنّهُ أقرب إلى فكرة الأمة وأدنى إلى مرامي ذاتها العامة»[9].

ومع هذا، يستبعد (جبران) حدوث مثل هذا الأمر، لأن شروط البيئة العربيّة تختلف، بشكل أو بآخر، عن شروط البيئة الغربية، وأهمها سيادة المُحافظة والتشبُّث بالماضي أكثر من الحاضر والمُستقبل، ربما بوعي أو عن غير وعي، لكن الماضي واقتفاء أثر الأقدمين هو السبيل الأوحد لإظهار المواهب، «وما سبُل الأقدمين سوى أقصر الطرقات بين مهد الفكر ولحده»[10].

نهضة اللّغة العربيّة

إنّ أهم وسيلة للنهوض باللّغة العربيّة، وجعلها منفتحة على مرامي مستقبل الأمة العربيّة، تتمثل في مدى تواجد (الشاعر)؛ باعتباره أبا اللّغة وأمها، الشاعر المُبدع، وليس المُقلّد. الذي إذا قضى جلست اللّغة تنتحبُ على شاهد قبره، حتى يأتي شاعر آخر يأخذُ بيدها. أما المُقلّد فهو المُعَجِّلُ بحتفها لا محالة.

ويقصد (جبران) بـ(الشاعر) «(...) كل مخترع كبيراً كان أو صغيراً، وكل مكتشف قوياً كان أو ضعيفاً، وكل مختلق عظيماً كان أو حقيراً، وكل مُحِبٍّ للحياة المُجردة إماماً كان أو صعلوكاً، وكل مَنْ يقفُ متهيباً أمام الأيّام واللّيَالي فيلسوفاً كان أو ناطوراً للكروم»[11].

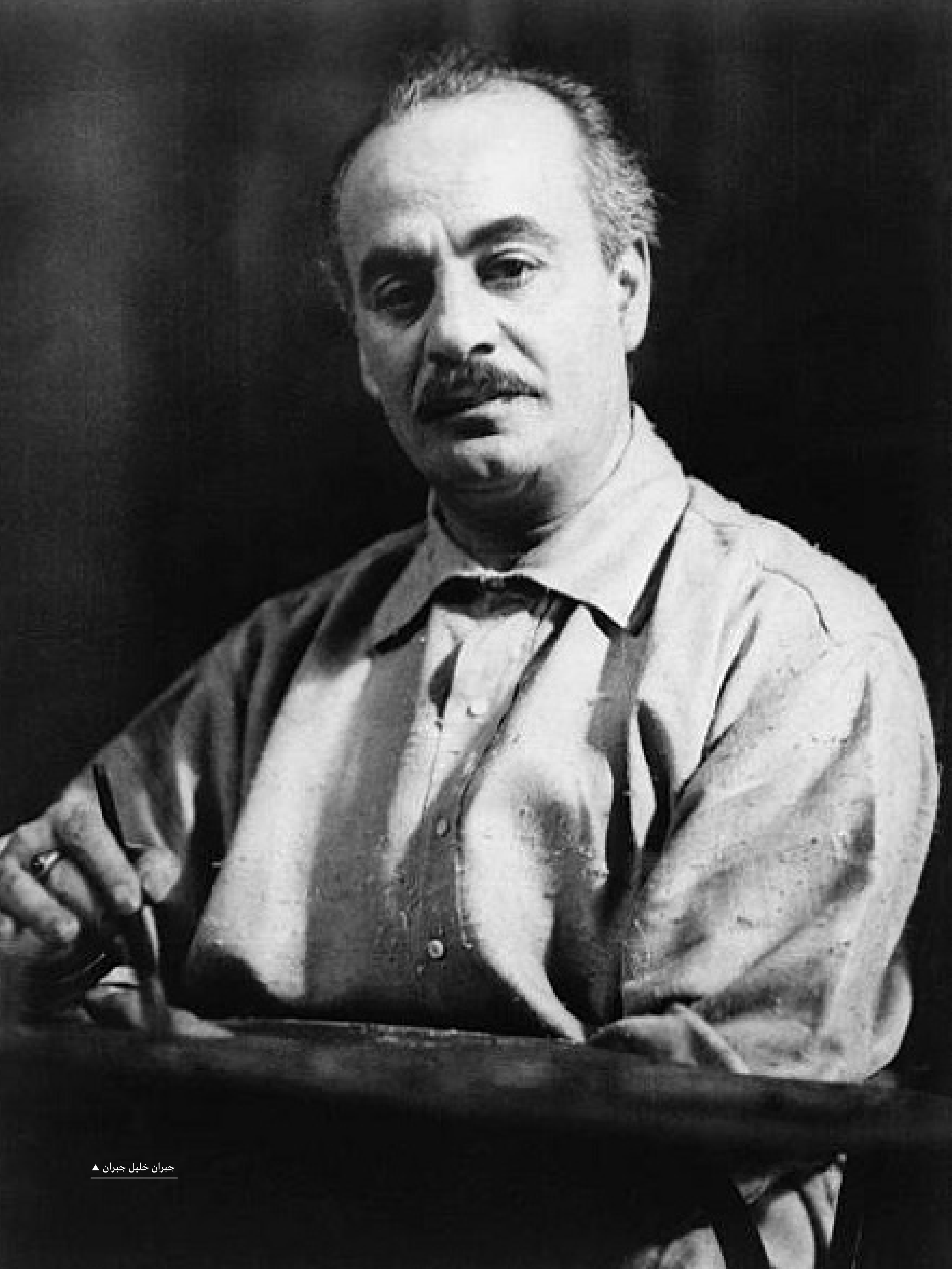
ويستفيض في هذه المُقارنة بين الشاعر والمُقلِّد؛ على أساس أن الفارق بينهما يكمنُ في الإبداع وقوة الابتكار. فالشاعر يُعَدُّ وسيطاً بين قوة الابتكار والبشر. أما بخصوص اللّغويين فمهمَّتهم نخلُ اللّغة، وهي وظيفة حسنة، لكن ما عساهم ينخلون «إذا كانت قوة الابتكار في اللّغة لا تزرع غير الزوان ولا تحصد إلّا الهشيم، ولا تجمع على بيادرها سوى الشوك والقطرب»[12]، وبذلك، فنهضة اللّغة العربيّة، وتطوُّرها رهين بمفهوم الشاعر -كما وصفه جبران- لكن يبقى السؤال الحقيقي هو: هل عندنا فعلاً شعراء؟

وصية أخيرة

«أما أولئك المُنصرفون إلى نظم مواهبهم ونثرها فلهم أقول: ليكن من مقاصدكم الخصوصية مانع عن اقتفاء أثر المُتقدِّمين، فخير لكم وللغة العربيّة أن تبنوا كوخاً حقيراً من ذاتكم الوضعيّة من أن تقيموا صرحاً شاهقاً من ذات مقتبسة. ليكن لكم من عزة نفوسكم زاجر عن نظم قصائد المديح والرثاء والتهنئة، فخير لكم وللغة العربيّة أن تموتوا مُهمَلين مُحتقَرين، من أن تحرقوا قلوبكم بخوراً أمام الأنصاب والأصنام. ليكن لكم من حماستكم القومية دافع إلى تصوير الحياة الشرقية بما فيها من غرائب وعجائب الفرح، فخير لكم وللغة العربيّة أن تتناولوا أبسط ما يتمثل لكم من الحوادث في محيطكم وتلبسوها حلة من خيالكم من أن تُعرِّبُوا أجلَّ وأجملَ ما كَتَبَهُ الغربيون»[13]. ■ **رشيد طلبي**

الهوامش:

1 - جبران خليل جبران. مجلة الهلال المصرية. الجزء 6. السنة 28. 1920. ص489.
2 - نفسه. ص490.
3 - نفسه. ص492.
4 - نفسه. ص491.
5 - نفسه.
6 - نفسه. ص492.
7 - نفسه.
8 - نفسه. 493 (بتصرف).
9 - نفسه. ص493-493.
10 - نفسه. 494.
11 - نفسه. 495.
12 - نفسه. ص497.
13 - نفسه. ص497.



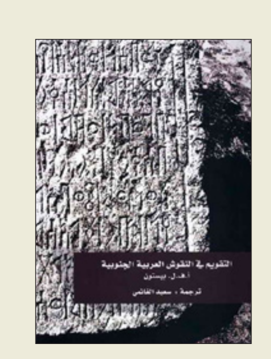
جبران خليل جبران ▲

ألفرد بيستون

التقويم في النقوش العربية الجنوبية

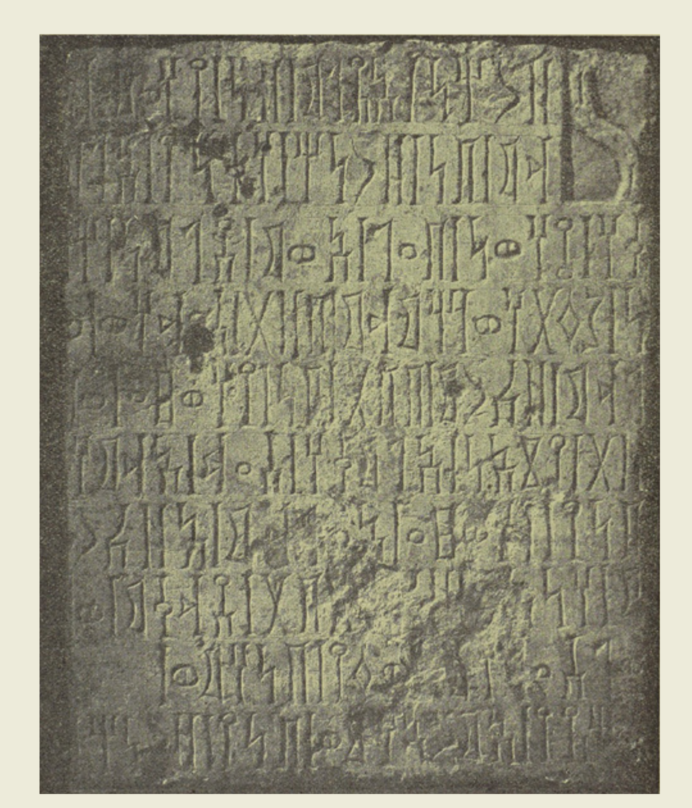
حظي تاريخ العرب القديم بشكلٍ عام والجزيرة العربية بشكلٍ خاص بعناية كبيرة امتدَّت عبْر أكثر من جيلٍ من الباحثين المعاصرين، وقدْ شهد هذا الميدان مؤخّراً تزايداً نوعياً تمثّل في اكتشاف نقوش جديدة من مناطق مختلفة وقراءة لمحتوياتها. لكن بعض هذه القراءات لا تتجاوز محتوى نصوصها ودون وصل بنتائج القراءات الأخرى ومضاهاتها بالمرويات الإسلامية وتقارير التنقيب الإركيولوجي وحوصلة كل ذلك لكشف الغموض الذي لا زال يكتنف مساحات واسعة من ذلك التاريخ.

فهذه الوفرة في النقوش قليلاً ما تحوَّلتْ إلى معطيات جديدة في إطار عمليات إعادة كتابة تاريخ هذه المنطقة وترميم حلقات تاريخها المفقودة. ومن هذه الحلقات تلك المُتعلِّقة بالتقويم وحساب الزمن في الممالك الحضرية العربية القديمة، ومن المُؤسف أن ما يتوافر لدينا من أعمال حول التقويم محدودٌ جداً مقارنةً بما تمَّ بسطه من جوانب ذلك التاريخ وقضاياه. ويبدو أن إحجام الدارسين عن معالجة هذا الجانب يعود إلى صعوبة مسالكه، والحق أن الإقدام على دراسة التقويم في النقوش مهمَّة شاقة وذلك بالنظر إلى ما تقتضيه من الاستقصاء والقراءة الفاحصة وإجراءات المُقارنة والترجيح بين أكوام من التفاصيل المبثوثة في آلاف النصوص، ومن المُرجح أن الرقم (10.000 نقش عربي جنوبي) الذي أثبته «روبان» عام 1985 قد تضاعف مرّات. فضلاً عن أن بعض النقوش وصلتنا مشوَّهة، إما لتعرُّضها للتخريب، أو نتيجة لعوامل التعرية، وهو ما يدفع الدارسين -أحياناً- إلى التخمين في أصل الحروف التالفة، فتختلف بذلك قراءاتهم للنصوص، ويكون الاهتداءُ إلى تفسير محدَّد أو ترجيح قراءة على أخرى مهمَّة في غاية الصعوبة.



لكن «ألفرد بيستون» تجشَّم عناء هذه المُهمَّة وأخرج لنا عملاً علمياً متميِّزاً هو «التقويم في النقوش العربية الجنوبية»، وسيظل هذا العمل فريداً في بابه لمدة من الزمن. وترجع أهمية هذا الكتاب إلى مادته بالطبع ومؤلِّفه، وكذلك مترجمه، فالمادة ذات تعلُّق شديد بالتحضُّر والتمدُّن في الممالك القديمة، فالتقويم كان ولا يزال أمراً حيوياً بالنسبة لأية تجمُّع بشري، ولا يمكن تصوُّر أن تسير مصالح مجتمع ما والعلاقة بين كياناته وأفراده دون توفره على تقويم معيَّن يقيِّد حركاته وتبادلاته وينظِّم مسارها. وإذا كان العلماء ينظرون إلى ظهور الكتابة كإحدى العلامات المائزة لميلاد الحضارة ويعتبرون هذا الظهور بداية لعصور التاريخ، فإنّ التقويم هو الذي يعطي لكتابة التاريخ معنى ولامتداده وتسلسله مظهر الاتساق والمعقولية، وبدونه تغدو صحائفه مجموعة حكايات وحوادث مفكّكة لا قيمة لها.

ينتمي «بيستون» إلى جيل المُستشرقين الإنجليز الكبار الذين اختصّوا بدراسة الآداب العربية القديمة الجنوبية والشمالية أمثال «روبرت سرجنت» و«توماس جونستون». غير أن أهم ما يميِّز «بيستون»، حسب مترجم كتابه، «أنه معني بالتعاطي مع المُشكلات التفصيلية في حقول دراسة العربية الجنوبية، أكثر من عنايته بالمُشكلات الإجمالية، كما هي عند سواه من الباحثين». وهذا النهج الذي اتبعه «بيستون» في دراسة آداب اللّغتين العربية الجنوبية والشمالية قد طبع طريقة معالجته لتلك المُشكلات، إذ تميل منشورات «بيستون»، كما يذكر تلميذه «آرثر إرفين»، «إلى أن تكون ذات حجم متواضع، وعادةً في شكل مقالات، حيث يتمُّ عرض أفكاره الرائدة وملاحظاته المُوجزة بشكلٍ واضح ومهذب



ومقنع». وبالإضافة إلى عشرات المقالات العلمية، فقد أصدر «بيستون» أربعة كتب؛ كتاب التقويم المذكور، و«قواعد النقوش العربية الجنوبية» (ترجمة رفعت هزيم، 1995) و«اللغة العربية الفصحى المُعاصِرة» (ترجمة محمد النوري، 2018)، و«المعجم السبئي» (1982) الذي ألَّفه بالاشترك مع ثلاثة باحثين بلغاتٍ ثلاث: العربية والإنجليزية والفرنسية.

قراءة النقوش الثمودية والسبئية

جاءت ترجمة الناقد والمُترجم العراقي سعيد الغانمي لكتاب «بيستون» في إطار اشتغاله فيما يسميه النصوص التأسيسية في الأدب العربي القديم، إذ ينظر الغانمي إلى تاريخ الممالك القديمة التي قامت في الجزيرة العربية بوصفها حقباً تأسيسية قامت على أساس العصبية القبلية، فكل حقبة منها سعت إلى نشر لهجتها ومعبوداتها ومنظومتها الثقافية والرمزية التي تحمل بصمتها الخاصة. والغاية التي يرمي إليها الغانمي من دراسة هذه الحقب القديمة هي محاولة ترميم السرديات المُنفصلة التي ظلت تتوالى في دورات وحقب تأسيسية متكرّرة وتجمَّعتْ شفوياً في حقبة الحيرة التأسيسية قبل مجيء الإسلام، لكن لم يتح لها أن تتحوَّل إلى الطور الكتابي. ففي الحقبة الإسلامية جرت عملية إعادة وصياغة شاملة للأدب العربي القديم وفق رؤية خاصة للعالم، وبفعل المنظور الإسلامي الجديد لم يكن بالإمكان السماح لسرديات تنتمي إلى حقب تأسيسية سابقة بالعبور، فانطوى بذلك جزءٌ كبير من السرديات القديمة. ويتصوَّر الغانمي أن اكتشاف آلاف النصوص النقشية التي تعود إلى تلك الحقب التأسيسية الغابرة ودراستها سيمكننا من استعادة جزء من تلك السرديات الضائعة، أو على الأقلّ ستكون النصوص المُكتشفة بمنزلة مفاتيح لإعادة قراءة وترميم تلك الشذرات التي تمكّنت من العبور والإفلات من غربال المنظور الإسلامي الجديد، واستقرّت في كتب التاريخ والمرويات الإسلامية أثناء حركة التدوين في القرون الهجرية الأولى.

قبل إقدام الغانمي على ترجمة كتاب التقويم كان قد أفصح عن بعض هذه الأفكار في مقدّمة ترجمته لكتاب «ياروسلاف ستيتكيفيتش» «العرب والغصن الذهبي» (2005)، ثمّ ظهر قوام هذا المشروع في كتابه «ينابيع اللغة الأولى» (2009)، حيث خصص فصلين منه لدراسة النقوش الثمودية والسبئية وقراءة بعض نصوصها بوصفها نصوصاً شعرية، وفي مقدِّمتها النص السبئي الشهير «ترنيمة الشمس» الذي اكتشفه عالِم الآثار اليمني يوسف محمد عبدالله عام 1977 ونقل محتواه إلى العربية الفصحى، وقد قدّم الغانمي قراءة أدبية جديدة لهذا النقش في ضوء الأطروحة المُشار إليها آنفاً.

ومع أنه لم ترد كلمة «شِعْر» في النقوش العربية الجنوبية بمعنى الفنّ الأدبي، إلّا أن الغانمي يقترح أن النقوش السبئية والحميرية قد استخدمت كلمة أخرى للدلالة على فن الشعر، هي كلمة «متن» التي ترد في أحد نقوش مجموعة زيد عنان: (وسم/ متن) بمعنى: «كتابة القصيدة». ويذهب الغانمي إلى أن «آثار هذه الصيغة قد بقيت في الشعر الجاهلي؛ فكان يُقال «المُماتنة» بمعنى المُساجلة الشعرية، ويُقال «متون القصائد»... فإذا صحَّ هذا التأويل، وصحَّ أن سبأ في عهودها الوسطى أو المُتأخرة كانت تستخدم مفردة «متن» لوصف الشعر؛ فإن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن كل حقبة ثقافية عربية كانت تستخدم مصطلحاتها الأدبية الخاصة».

من الواضح أن توجُّه الغانمي ليس توجُّهاً تاريخياً ولا آثارياً، وإنما تحرّكه موجهات أدبية ونقدية، غير أن إنجاز القراءة الأدبية للنصوص العربية القديمة وإبراز أبعادها الرمزية أو الجمالية لا يمكن أن يتمَّ إلّا من خلال الاتكاء على المُعطيات التي يوفرها عمل الآثاري والمُؤرِّخ واللُّغويّ، ومن هنا كان إقدامه على ترجمة هذا الكُتيب النفيس لـ«ألفرد بيستون».

حساب الزمن عند العرب الجنوبيين

تظهر النقوش أن العرب الجنوبيين لم يستخدموا أسماءً للأيام في كتاباتهم، ويبدو أنهم كانوا يؤرِّخون لليوم بالعدد فيكتبون خمسة أو ستة من شهر كذا لتعيين اليوم من الشهر، وإذا تمَّ تحديد اليوم في الشهر، فيكون العدد المُستخدَم عدداً أصلياً (واحد، اثنان... إلخ) وليس عدداً ترتيبياً (الأول، الثاني)، وعادةً ما ينتهي العدد بالتمييم، وإذا سبقته كلمة «يوم» فإنها تكون موصوفاً يتضح هذا في نقش (متن 18/601): (بيوم/ ثمنيم): «في يوم ثمانية».

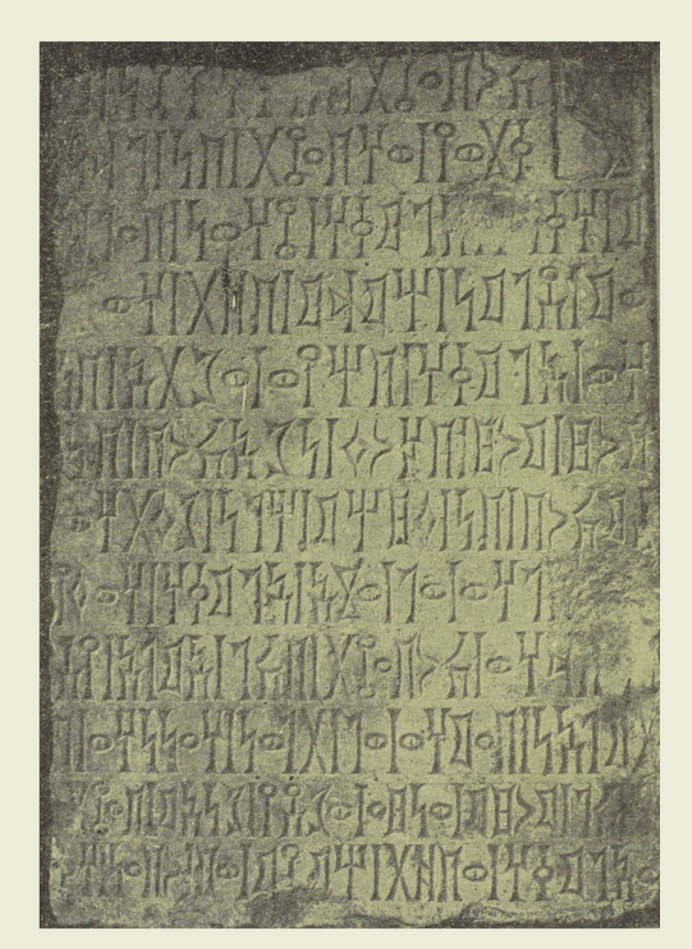
يذكر «بيستون» أنه من المشكوك فيه أن يكون تقسيم الأيام إلى أسبوع أمراً معروفاً في العربية الجنوبية القديمة، فلم يعثر الدارسون على أية مفردة تدل على معنى «أسبوع». والأقرب إلى الترجيح أن الشهر كان يقسَّم تقسيماً ثلاثياً وليس إلى أربعة أسابيع. وتستخدم النقوش اليمنية القديمة كلمة «ورخ» للدلالة على الشهر، وهي كلمة سامية قديمة مشتركة تعني القمر وفي البابلية «أرخو» وفي الآرامية «أرحا»، ومع مرور الزمن أصبحت الكلمة مرادفة لكلمة شهر، كما هو الحال مع كلمة شهر العربية، فقد سُمي الشهر شهراً لأنه كان «يُشهَر بالقمر».

وقد لاحظ «بيستون» أن النقوش اليمنية القديمة المُؤرّخة

تـؤرّخ باليـوم واحـد واثنيـن وحتـى عشـرة، لكـن لا يوجـد أي نـص مـن النصـوص يحمـل أيـة إشـارة إلـى أي يـوم من أيـام الشـهر بدءاً مـن أحـد عشـر فمـا فـوق. ويـرى أن هـذا قـد يكـون مجـرد اتفـاق بسـبب افتقارنـا إلـى التوثيـق الدقيـق، ويقتـرح بنـاءً علـى ذلـك إمكانيـة أن الشـهر فـي النقـوش العربية الجنوبية كان ينقسـم إلى ثلاثـة أعشـار، فالعشـرة الأولى كان يطلـق عليهـا «ذ فـرع» كما في نقـش (متـن 18/601) (بيـوم/ ثمنيـم/ ذ فـرع) أي: (فـي يـوم ثمانيـة فـرع) ويقصـد بالفـرع الارتقـاء والارتفـاع. وتسـمّى العشـرة الثانيـة «ذ فقحـو» نقـش (تـق 3/3854) وهـي تشـير إلـى الجـزء المنفتـح أو الوسـطي مـن الشـهر. أمـا العشـرة الأخيـرة فتدعـى «ذ أجبيو» كما فـي نقـش (تـق 22/ 3566) بمعنـى عـاد، وهـي تشـير إلـى العشـرة الأخيـرة حيـن تعـود دورة الشـهر إلـى انغلاقهـا.

السنة وترتيب الشهور

إن تقسـيم الشـهر إلـى شـكلٍ ثلاثـي واعتبـار كل شـهر مكوَّناً من ثلاثيـن يومـاً يعنـي أن السـنة عنـد العـرب الجنوبييـن كانـت تتألـف مـن 360 يومـاً موزَّعـة علـى اثنـي عشـر شـهراً قمريـاً، غيـر أنهـم كانـوا يعمـدون إلـى تعديلهـا بالزيـادة أو الكبـس لكـي تتماشـى مـع دورة الشـمس بحيـث يكـون توالـي الفصـول فيهـا متوافقـاً مـع السـنة الشمسـية. ويتـمُّ ذلـك إمـا مـن خـلال إضافـة عـدد مـن الأيـام المزيـدة فـي كل سـنة، أو بإقحـام شـهر كبيـس مـرة واحـدة كل ست سـنوات تقريبـاً. ويفصِّـل المُـؤرِّخ العراقـي جـواد علـي هـذا الأمـر بالقـول إن العـرب الجنوبييـن كانـوا يسـيرون علـى



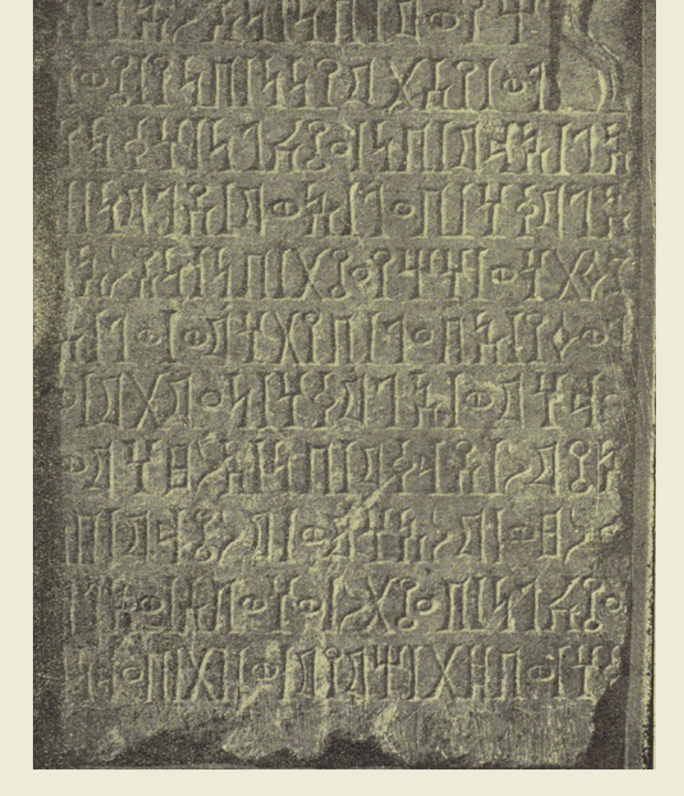
التقويميـن الشمسـي والقمـري، فيعتمـدون التقويـم الشمسـي فـي الزراعـة وتربيـة الحيـوان وفـي دفـع الغـلات ودفـع الضرائـب لاتصالهـا بالمواسـم والفصـول، ويسـتخدمون التقويـم القمـري فـي الأمـور الاعتياديـة «كوفـاء الديـون وأخـذ الديـات، والبيـع والشـراء، والسـفر، لوضـوح الشـهر القمـري، وإمكان حسـاب الأهلـة وضبط عددهـا بسـهولة ويسـر».

واللفظـة الاعتياديـة التـي تسـتعمل للتعبيـر عـن السـنة ككل هـي «خـرف» (خريـف)، وهـي اتسـاع فـي لفظـة «خريـف» فتسـمَّى السـنة باسـم أهـم فصولهـا المناخيـة. أمـا لفظـة «عـوم» (عـام) بمعنـى السـنة فتعبيـر استثنائي؛ لأنـه يـرد مـرةً واحـدة فقـط فـي النقـش (متـن 8/ 575). وفـي المعينيـة كثيـراً مـا تسـتعمل كلمـة «كبـر» (كبيـر) (أي سـنة حكـم كبيـر مـن الكبـراء) فتأتـي مرادفـة لكلمـة سـنة كمـا فـي نقـش (تـق 8/2771).

ويأتـي توثيـق النقـوش فـي العربيـة الجنوبيـة مـن خـلال نسـبة السـنة إلـى حكـم ملك من الملـوك أو كبير من الكبـراء (المُوظفين الحكومييـن) كمـا فـي نقـش (تـق 3/3608): (بـورخ/ ذ طنفـت/ ذ كبـر/ أيتـم/ ذ عرقـن) أي: «فـي شـهر ذ طنفـت مـن حكـم أيتـم مـن (قبيلـة) عرقـن». ولا شـكّ أن هـذه الطريقـة غير مجدية في تحديد الزمـن وكتابـة تاريـخ تلـك الممالـك القديمـة، ولكـن فـي المرحلـة الوسـطى مـن تاريـخ مملكـة سـبأ ظهـر نمـط مـن التاريـخ الثابـت الـذي يحـدّده بعض الدارسـين بعـام 115 قبل الميلاد بينما يجعله آخـرون عـام 110 ق.م ويعتبرونـه بدايـة للتاريـخ الحميـري، حيـث صـار يـؤرّخ بتقويـم ثابـت اسـتمر إلـى مـا قبـل ظهـور الإسـلام. ولا يعنـي ذلـك أن كل النقـوش التـي كُتبـت منـذ تلـك الفتـرة كانـت تـؤرّخ بالتقويـم الثابـت فهنـاك نقـوش اسـتمرّت تؤرّخ بأيـام الملوك والكبـراء. وأقـدم نـص وصلنـا مـؤرّخ وفـق التقويـم الثابـت هو النص الموسـوم بــ CIH 46، وتاريخـه عام 385 حميريـة يقابلها عام 270 ميلاديـة، ويعـود إلـى فتـرة حكـم ياسـر يهنعـم وابنـه شـمر يهرعش ملكـي سـبأ وذي ريـدان. وآخـر هـذه النصـوص المُؤرّخـة هـو النص الموسـوم بـ(CIH 525)، وتاريخـه 669 حميرية/ 554 ميلادية.

ولعـلّ العقبـة التـي تواجـه الدارسـين فيمـا يتصـل بالتقويـم فـي اليمـن القديـم هـي معرفـة كل شـهور السـنة وترتيبهـا فـي اللهجـات السـبئية والمعينيـة والقتبانيـة والحضرميـة، وتجاوزهـا مرهـون باكتشـاف نقـوش جديـدة تتضمـن أسـماء شـهور أخـرى غيـر المعروفـة أو نقـوش تـرد فيهـا أسـماء الشـهور مرتبـة ترتيبـاً زمنيـاً. فعلـى سـبيل المثـال لم يتم التعرُّف سـوى على شـهر واحد فـي اللهجـة الحضرميـة هـو شـهر «صيـد»، بينمـا فـي القتبانيـة تمَّ التعـرُّف علـى ثمانيـة أشـهر، وفـي المعينيـة علـى تسـعة أشـهر. أمـا فـي السـبئية فـكان الأمـر مختلفـاً حيث تـمَّ التعـرُّف على اثني عشـر شـهراً فـي المرحلتين المُبكرة والوسـطى، وعشـرة أشـهر في المرحلـة المُتأخـرة، مـع وجود تماثل واختلاف في أسـماء الشـهور ضمـن هـذه المراحـل الثـلاث مـن التاريـخ السـبئي. كمـا تختلـف أسـماء الشـهور بيـن القتبانيـة والمعينيـة والسـبئية، وهنـاك اسـم واحـد فقـط تشـترك فيـه هـو شـهر «أبهـو» القتبانـي الـذي يـرد فـي المعينيـة والسـبئية بصيغـة «أبهـي».

لكـن ترتيـب الشـهور فـي القتبانيـة والمعينيـة والسـبئية فـي مرحلتيهـا المُبكرة والوسـطى يظل أمراً متعـذراً تماماً نتيجة لغياب الأدلـة، وقد حـاول «بيسـتون» ترتيـب سـتة أشـهر من شـهور السـنة السـبئية المُتأخـرة بنـاءً علـى قيـاس الحـوادث التـي وردت فـي نقشـين متأخريـن همـا (متـن/540) و(متـن/541) ومقارنتهـا بنقـوش



أخرى تعود إلى الفترة نفسها:

ذ ثبتن/ مارس أو أبريل
ذ قَيْظن/ مايو أو يونيو
ذ خَرْفن/ يوليو
ذ مَذْرَأن/ سبتمبر
ذ دَأْوَن/ أكتوبر
ذ صَرْبَن/ نوفمبر
ذ معن / ديسمبر

الشهور الحميرية في قصيدة النُّعامي

ولعلّ من المُهمّ، في هذا السياق، الإشارة إلى قصيدة البحر النُّعامي التي نشرها القاضي محمد بن علي الأكوع في مجلة «العرب»، وتتضمَّن القصيدة أسماء الشهور الاثني عشر السبئية الحميرية مرتبة في مقابل شهور السنة السريانية. ومؤلِّفها هو البحر النُّعامي من سكّان مدينة صنعاء، ويرجِّح القاضي الأكوع أن النُّعامي من أعيان القرنين الخامس والسادس الهجريين. كما يشير إلى أن العلّامة الحسن بن أحمد الهمداني (280 - 360 هـ) في كتابه «الإكليل» لم يورد سوى اسم شهرين فقط من الأشهر الحميرية هما: «ذو الدباو/ كانون الثاني» و«ذو الخراف/ آب». ومع أن البحر النعامي متأخر عن الهمداني بأكثر من قرنين تقريباً، إلّا أن القاضي الأكوع يذهب إلى الاعتقاد أن استخدام هذه الشهور كان شائعاً في عصر النعامي. وقد خلت مقدَّمة الأكوع من أية إشارة إلى طبيعة السنة الحميرية، ولذلك لا يُعرَف ما إذا كانت السنة الحميرية تبدأ بشهر «ذو الصراب» الذي يقابله تشرين الأول أول شهور السنة السريانية أم أن الترتيب الذي اتّبعه مؤلِّف القصيدة كان لمجرد التوافق مع ترتيب السنة السريانية.

وما يلفت الانتباه في أسماء الشهور الحميرية التي أوردها النعامي أنها ذات دلالات مرتبطة بشكل كلي بالزراعة وما يتصل بها من دورات ومواسم، وهذا الاتجاه في اقتران أسماء الشهور بالزراعة بدا واضحاً في نقوش المراحل المُتأخرة من تاريخ الممالك الجنوبية القديمة، إذ لاحظ «بيستون» وجود ميل متميِّز، بمرور الزمن، إلى الانتقال من أسماء الشهور ذات الاقترانات والتداعيات الدينية إلى أسماء الشهور ذات المعاني الزراعية - الموسمية، وخاصة في الفترة المُتأخرة من التاريخ السبئي فلا نجد إلّا ثلاثة أسماء من بين عشرة ذات اقترانات دينية، وهي : «(ذا ألئلت) و (ذ حجتن) و(ذ محجتن)». وإذا تأملنا أسماء الشهور في النقوش السبئية المتأخرة سنجد تماثلاً كبيراً بينها وبين ستة من أسماء الشهور التي تضمَّنتها قصيدة البحر النعامي: «ذ قيظن» و«ذ خرفن» و«ذ مذرأن» و«ذ صربن» و«ذ معن» و«ذ مبكرن».

تمثل قصيدة النعامي وثيقة تاريخية مهمَّة بالنسبة للدارسين، يمكن الاستناد إليها في توثيق أو تعديل المُقترح الذي قدّمه «بيستون» لترتيب شهور الحقبة السبئية المُتأخرة، خاصة مع اكتشاف آلاف النقوش والكتابات في العقود الأخيرة. أتصوَّر أن القصيدة بمنزلة حلقة وسطى بين النقوش اليمنية القديمة وما بقي في الموروث الشعبي من الثقافة الزراعية وأسماء الشهور الحميرية، وهي لا تقتصر على ذكر الشهور، بل تضمَّنت ذخيرة من المعلومات الزراعية وأنواع المحاصيل ومواسم زراعتها، بالإضافة إلى معلومات طبية شعبية تكشف عن إلمام مؤلِّفها بالطبابة. وفي حدود معرفتي، لم تحظَ القصيدة حتى الآن بالاهتمام الكافي من قِبل الدارسين، وبالرغم من ظهور عدد محدود من الدراسات العربية حول التقويم في النقوش العربية الجنوبية إلا أنها في الغالب لا تتجاوز أو بالأصح لا ترقى إلى نتائج الخطوة العظيمة التي اجترحها «بيستون» في كتابه المذكور.

شهور السنة الحميرية كما وردت في قصيدة البحر النعامي:

- ذو الصِّراب: تشرين الأول/ أكتوبر
- ذو المُهْلة: تشرين الثاني/ نوفمبر
- ذو الآل: كانون الأول/ ديسمبر
- ذو الدباو: كانون الثاني/ يناير
- ذو الحِلِّة: شباط/ فبراير
- ذو معون: آذار/ مارس
- ذو الثّاية: نيسان/ أبريل
- ذو المَبْكَر: آيار/ مايو
- ذو القياظ: حزيران/ يونيو
- ذو مذران: تموز/ يوليو
- ذو الخراف: آب/ أغسطس
- ذو عَلّان: أيلول/ سبتمبر

■ **ربيع ردمان**

مراجع:

- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قَبل الإسلام، المجلد الثامن، 1993.
- سعيد الغانمي، ينابيع اللّغة الأولى: مقدّمة إلى الأدب العربي منذ أقدم عصوره حتى حقبة الحيرة التأسيسية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2009.
- «كريستيان روبان»، آثار اليمن وتطوُّر دراستها، ضمن كتاب: مختارات من النقوش اليمنية القديمة، المُنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1985، ص 97 - 115.
- محمد بن علي الأكوع، قصيدة البحر النعامي في الشهور الحميرية، مجلة العرب، ج7 /8، س12، يناير/ فبراير 1978، ص 510 - 520.
- «ياروسلاف ستيتكيفيتش»، العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص 9 - 24.
- يوسف محمد عبدالله، نقش القصيدة الحميرية أو ترنيمة الشمس: صورة من الأدب الديني في اليمن القديم، مجلة «ريدان»، العدد 5، 1988، ص 81 - 100.

A. K. Irvine, Professor Alfred Felix Landon Beeston 1911-1995, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 60, No. 1 (1997), p 117 - 123.

تيري بينكارد:

كان «هيجل» أكثر من ليبرالي استبدادي نموذجي!

«تيري بينكارد Terry Pinkard» من مواليد 1947 فيلسوف أميركي وأستاذ في جامعة «جورج تاون»، اشتهر بعمله في الفلسفة الألمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وخاصة في «ديالكتيك هيجل»، حصل على الدكتوراه من جامعة «ستوني بروك» في موضوع: «أسس المثالية المتعالية: كانط، هيجل، هوسرل».

يعيد «بينكارد» النظر في هذا الحوار الذي أجراه معه الباحث أمير علي مالكي في مجموعة من الأفكار والمفاهيم الشائعة والخاطئة التي ارتبطت بالفكر السياسي الهيجلي، كفكرة دفاع «هيجل» عن تحقيق «الروح الآرية»، وفكرة دفاعه أيضاً عن «العرق الألماني، وفكرة عدائه لـ«تحقيق الديموقراطية»»...

هل تعتقد أن «هيجل» (1770 - 1831) في فلسفته عن التاريخ أراد أن تتحقق فكرة «الروح الآرية»، وأن تكوين العرق الألماني كان ضرورياً لظهور الحقيقة المُطلقة في العَالَم؟

- لقد تمَّت صياغة هذا السؤال بشكل سيئ، لم يتحدَّث «هيجل» عن فكرة «الروح الآرية» على الإطلاق، ناهيك عن كونه قد «أرادها أن تتحقق».

لم تأتِ فكرة الروح الآرية من «هيجل» نفسه، ولكن من «فريدريك شليغل Friedrich Schlegel»، أحد معارضي «هيجل»، الذي أدخل هذا المُصطلح في إحدى المنح حوالي عام 1819، وفكرة الجنس الآري بحدِّ ذاتها لم تُستعمل في واقع الأمر إلّا بعد فترة طويلة من وفاة «هيجل»، إن «شليغل»



تيري بينكارد ▲

نفسه، مثل العديد من الرومانسيين الأوائل في ألمانيا حوالي عام 1800، قد استهوته فكرة «الشرق» المثالي الذي سيكون شيئاً مثل الجنة المفقودة، حيث اعتقد «شليغل»، مع آخرين، أنه قد وجدها في الهند، وليس في بلاد فارس، التي اعتقد كذلك أنها قد أفسدها الإسلام وأبعدها عن ثقافتها الأصلية، ففي التصوُّر المثالي لـ«شليغل»، كانت الهند مناهضة للعقلانية وتمتلك البصيرة الدينية الأصلية التي تفتقدها باقي الأديان الأخرى، باستثناء المسيحية الكاثوليكية، لقد افترض «شليغل» كذلك أن العرق «الآري» الأصلي قد هاجر في وقتٍ ما في فترة ما قبل التاريخ إلى ألمانيا، حيث أسقطت القبائل الجرمانية الإمبراطورية الرومانية في نهاية المطاف، على الرغم من أن «شليغل» لم يقدِّم القدر الكافي من هذا التفسير العرقي، إلّا أن الأجيال اللاحقة كانت تستخلص منه استنتاجات عرقية.

لم يكن لدى «هيجل» أي فكرة عرقية، لقد اعتبر عمل «شليغل» وأسطورة الأصل الآري للألمان بمثابة هراء، بالنسبة لأولئك القوميين الألمان الناشئين الذين أحبوا التظاهر بأن هناك شيئاً مميزاً حول «العرق» الألماني، والذي كان بحاجة إلى إعادة إحيائه في «جيرماندوم Germandom» جديد، لقد ردَّ «هيجل» عن هذا الأمر بأنهم كانوا فقط «ألمان أغبياء».

إنّ الفكرة القائلة بأن «هيجل» قد اعتقد أن «العرق الألماني» كان مُقدراً على الجميع، لا أساس لها من الصحة، فهي تعبِّر عن الالتباس البسيط الذي يشعر به الكثير من الناس الذين لم يطلعوا على فكر «هيجل»، وكل ما يُقبلون عليه فقط ينحسر في نظرهم في العناوين الموجودة في جدول المُحتويات في فلسفته عن التاريخ، يتحدَّث «هيجل»



هناك عن «الجرمانيين» وليس «الألمان»، حيث كان الجرمان قبائل الشمال التي لم يغزوها الرومان على الإطلاق، ولكنها تمكّنت في القرنين الرابع والخامس الميلاديين من تفكيك الإمبراطورية الرومانية، فأصبحت مجموعة من هذه القبائل فيما بعد ألمانية، وأصبحت مجموعات أخرى جزءاً من الفرنسيين، والإسبان، واستقروا في مناطق واسعة من إيطاليا، وما إلى غير ذلك.

لقد حصل «هيجل» على هذه الأفكار حول الجرمانيين من المُؤرِّخ الروماني «تاسيتوس Tacitus»، الذي ألَّف في حوالي عام 98 م كتاباً قصيراً، جرمانياً، وصف فيه كيف أن هؤلاء البرابرة المُتواضعين يحبون الحرّية، كان «تاسيتوس» يُجري مقارنة غير مواتية مع زملائه الرومان، الذين شعر بأنهم قد أفسدهم الكثير من الثروة والسلطة، أخذ «هيجل» وصف «تاسيتوس» للألمان ليُظهر أنهم كانوا عن طريق الحظ، الخلفاء المثاليين للدولة الرومانية الفاشلة آنذاك، والتي نصرت نفسها، لكنها فشلت في فهم المعنى الحقيقي للحرّية، كما فشلت في خلق عالَم يكون فيه الجميع أحراراً.. لقد اعتقد الرومان أن البعض منهم فقط أحرار؛ أي الأرستقراطيين، وخصوصاً الذكور من الجنسية الرومانية، ولم يتمكّنوا من تخليص أنفسهم من هذا الموقف. وهكذا، فإنّ البرابرة الجرمانيين، بحبهم للحرّية الفردية، كانوا في وضع مثالي لتحقيق الحرّية الرومانية. (أوضح «هيجل» كذلك أنه اعتبر هؤلاء البربر الألمان على أنهم «مملون» و«مرتبكون» و«غامضون»، ربما أحبّوا الحرّية، لكن من الواضح أنهم كانوا في أمس الحاجة إلى أكثر من ذلك). ففي الغزوات المُختلفة التي خاضها الجرمان (الذين قاموا أيضاً بتنصير أنفسهم إلى حدٍّ كبير)، كانت الظروف مهيأة بعد ذلك للتحقيق الكامل والمُطلق لما كان متضمناً فقط في الفكرة المسيحية لكرامة وحرّية جميع الناس، لقد كان من المُؤكّد أن تكون كرامة كونية لجميع الناس من جميع الأعراق والأجناس في جميع البلدان هي النتيجة المنطقية، على الرغم من أن هذا الاستنتاج قد استغرق ما يقرب من ألفي عام ليتمَّ استخلاصه بشكلٍ واضح ودقيق، ولا يزال غير حقيقي بالكامل في المُمارسة السياسية حول العَالَم.

ما رأيك في العلاقة القائمة بين نظرة «هيجل» إلى الدولة باعتبارها ظل الله على الأرض، والإيمان بالحرب كوسيلة لتوسيع الأخلاق في المُجتمع، بما في ذلك المعارك والصراعات الأيديولوجية؟

- لم يتحدَّث «هيجل» عن الدولة بوصفها «ظل الله»، أعتقد أنك تشير إلى المقطع الشهير في فلسفة الحق (1820)، والذي من المُفترض أن «هيجل» تحدَّث فيه عن الدولة باعتبارها «مسيرة الله» في العَالَم. أولاً، هذا المقطع لم يكتبه «هيجل» بنفسه، بل أضافه المُحرِّر الذي حصل عليه من ملاحظات الطلاب. ثانياً، يتحدَّث المقطع باللّغة الألمانية (Gang Gottes) التي تعني طريق الله في العَالَم، وليس «مسيرة» الله. لقد استخدم «كارل بوبر Karl Popper» ترجمة «مسيرة الله» في نقده لـ«هيجل»، التي يجدها معظم القُرَّاء إلى حدود الآن. ومع ذلك، فإنّ تعامل «بوبر» مع «هيجل» قد تمَّ دحضه من قِبل «والتر كوفمان Walter Kaufmann» في مقالته الشهيرة عام 1951، «أسطورة هيجل وطريقتها»، وأعاد «شلومو أفينيري Shlomo Avineri» دحضها مرةً أخرى في السبعينيات في كتبه ومقالاته، ولم تعد شيئاً بين علماء «هيجل» المُعاصِرين، ولكن الناس الذين ليست لديهم معرفة بـ«هيجل» يستمرون في الإشارة إليها كما لو كانت هذه الفكرة يجب أن تُؤخذ على محمل الجد، كما نجدهم يميلون إلى الأفكار التي تمَّ دحضها منذ فترةٍ طويلة، وذلك بمبرر أنه لا يزال هناك عددٌ كافٍ من الناس يرغبون بشدّة في أن تكون هذه الأفكار حقيقية.

لم يعتقد «هيجل» أن الحرب كانت مجرد «وسيلة لتوسيع الأخلاق في المُجتمع»، لن تعثر على أي نص يشير إلى هذا الأمر، لقد كان يعتقد أن الحرب لها عنصر أخلاقي، يتمثل حقيقة في أنه على بعض الدول أن تدعو بعض أعضائها للمُخاطرة بحياتهم من أجل الحفاظ على المُجتمع، وهذا ما يعطي للحرب لوناً أخلاقياً، لكن «هيجل» اعتقد أيضاً أنه في العصر الحديث، كان كل شيء غير عقلاني ما عدا الحرب الدفاعية، في الواقع، قال: إنه في عشرينيات القرن التاسع عشر إنه بالنظر إلى الكيفية التي أصبحت بها دول القرن التاسع عشر الأوروبية أكثر عقلانية في أعقاب الثورة الفرنسية، حيث كان مصيرها أن تكون ممالك دستورية توفر الحماية الكاملة لحقوق الإنسان ولكل أعضائها، لقد غدت الحرب بين الدول الأوروبية الآن مستحيلة، ولهذا كان من الواضح والسيئ أنه كان مخطئاً في ذلك، كما أظهر القرن العشرين.

من الواضح أن هذا لا علاقة له بأي «معركة أيديولوجية» مفترضة، في الواقع، بالنسبة لـ«هيجل»، انتهى عصر المعارك

الحقيقية، نحن نعيش الآن في مجتمع بيروقراطي موجَّه لتحقيق حقوق معيَّنة ومكرّس لسيادة القانون، على النقيض من ذلك، كان القانون في حدِّ ذاته، هو ما يكفل القوانين للآخرين، لكنه لم يكن هو نفسه خاضعاً لأي شيء سوى أهوائه، في عالمنا البيروقراطي نحن محاصرون من جميع الجوانب، ولا يمكن لأحد أن يكون متميِّزاً في الوقت الحاضر. عالمنا، كما قال «هيجل»، أكثر واقعية، قد لا يكون مختلفاً مثل المُجتمعات القديمة التي سبقته، لكنه أكثر عقلانية، وكما يعتقد أيضاً، فهو في النهاية أكثر إرضاءً للأفراد، شكَّل هذا الخط الفكري جزءاً كبيراً من مناقشاته حول الدور الذي يمكن أن يلعبه الفنّ في العصر الحديث، حيث لم يعد هناك أي احتمالات لملحمة جديدة تحملها الشخصيات البطولية، وفي أفضل الأحوال، كما اعتقد «هيجل» عصرنا هو عصر الشاعر الغنائي، الذي يغني من شخص إلى آخر، ولا يقدِّم ادعاءات كبيرة للتحدُّث بشكلٍ موثوق عن المُجتمع بأسره.

هل يرتبط هذا بفكرة «هيجل» عن الشمولية؟

- إذا نظرنا في فكر «هيجل» لا نجد عنده أي فكرة عن «الشمولية» على الإطلاق، سأفترض أن الإجابة عن سؤالك يجب أن تكون لا. لقد كان «هيجل» يؤمن بسيادة القانون الدستوري، والأمر نفسه بالنسبة للحقوق الفردية، وكان دائماً واضحاً جداً بشأن ذلك، حتى القراءات البسيطة جداً لفلسفة الحق في عام 1820 تكشف عن هذا الأمر، ففي محاضراته حول الجماليات في عشرينيات القرن التاسع عشر، أوضح أيضاً أن الأفراد لا يستطيعون أن يكونوا راضين



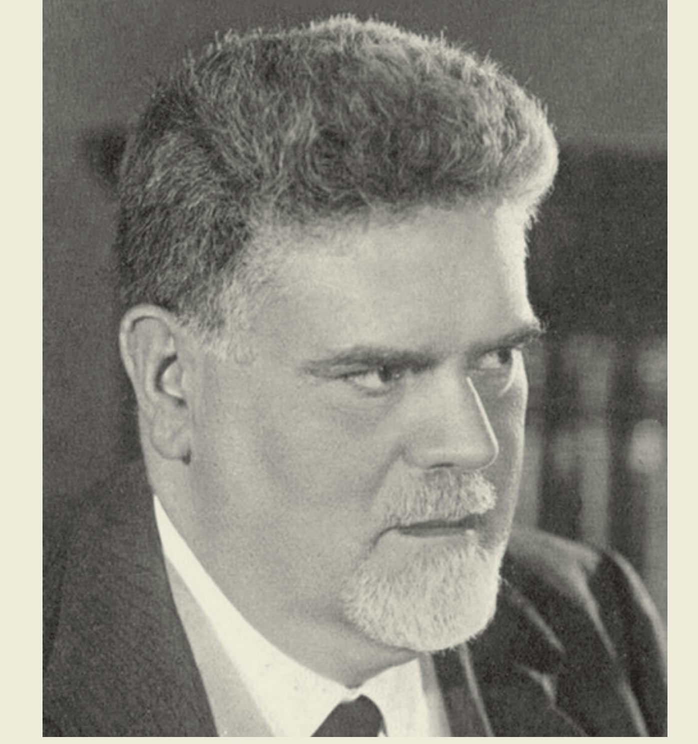
بالكامل كمُواطنين حتى في دولة عقلانية، لأن أي دولة تبقى محدودة ومرضية بشكل خاص فقط، لهذا السبب، يتعيَّن على الناس أن يتجهوا إلَى مجالات أعلى من الدولة لفهم الذات لدى الإنسان، أي الفنّ والدين والفلسفة. لذلك كان بعيداً عن كونه شمولياً بأي شكلٍ من الأشكال على الإطلاق.

هل كان «هيجل»، كما زعم «بوبر»، عدواً لتحقيق الديموقراطية؟

- لم يكن «هيجل» ديموقراطياً بالمعنى الحديث للكلمة، لقد كان يعتقد بالفعل أن الديموقراطية هي شكلٌ عظيمٌ من أشكال الحياة، لكنه اعتقد أيضاً أنه من المُمكن فقط في المُجتمعات الصغيرة وجود نوع من الحياة الأخلاقية المُشتركة التي تعطي أهمية أساسية للمُواطنين والأفراد، وهكذا، فإنّ الديموقراطية، مهما كانت جيدة، لم تكن ممكنة إلّا في سياق الحياة اليونانية القديمة، ومع ذلك، كانت الحياة اليونانية القديمة نفسها محكوماً عليها بالسقوط والانهيار، نظراً لتناقضاتها الداخلية الخاصة، نذكر منها على وجه الخصوص، تلك التي كانت بين متطلبات الدولة المدنية اليونانية ونوع الفردانية التي كانت في طور نموها، اعتقد «هيجل» -كما فعل «روسو»-، أن الدولة الحديثة التي يديرها البيروقراطيون المحنّكون ستكون غير متوافقة مع أي نوعٍ من الديموقراطية التمثيلية.

لقد كانت الديموقراطية بالنسبة لـ«هيجل» تعني الديموقراطية المُباشرة، أي تصويت الناس بأنفسهم على جميع الأمور السياسية ذات الأهمية بالنسبة لهم، وهذا يتطلب من الناس أن يكونوا مشاركين بشكلٍ كامل في القرارات السياسية التي يتخذها المُجتمع، ولكل شخص رأيه الخاص في النقاشات حول ما يجب على المُجتمع أن يلتزم به، لن ينجح هذا إلّا في الدول الصغيرة نسبياً، ويتطلب التزاماً منها يتمثل في خدمة مجتمعاتها، عالمنا الحديث لا يمكن أن يعمل بهذه الطريقة، بل يتطلب تنظيماً مركَّبا وأكثر دقة وبيروقراطية للعمل بشكلٍ جيد، لذلك لا يمكن للديموقراطيات الحديثة أن تكون بأي شكلٍ من الأشكال مثل الديموقراطية اليونانية القديمة، حيث كان الناس يحكمون أنفسهم، بل الأبعد من ذلك، سيكون الشعب هو الذي يختار مَنْ يحكمه، وهذا يعني أن الديموقراطيات الحديثة معرَّضة للإطاحة بها من طرف الأطراف السياسية المُتصارعة، أو قيادة يسيطر عليها الديماغوجيون، وبهذه الطريقة كما أوضح «جان فرانسوا كيرفيجان Jean-François Kervégan» كان «هيجل» أكثر من مجرد ليبرالي استبدادي نموذجي في القرن التاسع عشر: كان يؤمن ببعض الحقوق الأساسية التي يجب الدفاع عنها، لكنه لم يعتقد أن الديموقراطية التمثيلية مناسبة للقيام بذلك، إذا لم يكن هناك شيءٌ آخر، فإنّ مواقف الأقليات في الديموقراطيات الحديثة ستكون دائماً مهدَّدة من قِبل الأغلبية التي تحرِّكها عواطفها الخاصة وليست المصالح المُشتركة.

لذلك لم يكن «هيجل» عدواً لتحقيق مُثل الديموقراطية، بل كان متشككاً في إمكانية تطبيق الديموقراطية التمثيلية في العَالَم الحديث، وبالرجوع إلى الماضي، فقد وضع الكثير من الثقة في قدرة البيروقراطية المُحكمة في تدبيرها للمُجتمع، والتي نجد فيها الموظفون المدنيون يؤدون جميع



جيوفاني جنتيل ▲



هتلر ▲

مهامهم بحيادية، لكن هذا لا يعني بأنه كان يعادي تحقيق المُثُل الديموقراطية.

ألم تكن معتقدات «جيوفاني جنتيل Giovanni Gentile» «فيلسوف الفاشية» الذي فسَّر كل شيء في دائرة نفوذ الدولة بسبب تأثير «هيجل» عليه؟

- اعتبر «جنتيل» أنه عندما تحدَّث «هيجل» عن الدولة باعتبارها الغاية الكبرى في الحياة الأخلاقية الحديثة، فقد قصد أن الدولة لها سلطة مطلقة في جميع جوانب الحياة، كان هذا تفسيراً سيئاً بشكل كارثي لفكر «هيجل» في عدد كبير من الاعتراضات التي وُجِّهت له، رأى «هيجل» أن الدولة هي العنصر «الأعلى» في الحياة الأخلاقية الحديثة لأنه كان يعتقد أنه فقط في دولة منظمة دستورياً مكرّسة لسيادة القانون، يمكن لأشياء مثل الحياة الأسرية الحديثة، وأي شيء مثل السوق الحديثة، أن تعمل بطريقة ما تعطي للأشخاص قيمة حقيقية داخل المُجتمع الذي يعيشون فيه، لقد شرح هذه النقاط في محاضراته حول هذا الموضوع في عشرينيات القرن التاسع عشر، لقد خلط «جنتيل» ببساطة بين عالمية المُواطنة في الدولة، وهو ما أثار اهتمام «هيجل»، بفكرة أن للدولة سلطة مطلقة في جميع جوانب الحياة، بالنسبة إلى الأمم، حيث طمس «مطلق» «هيجل» كل الاختلاف في وحدة كبيرة وموثوقة، لكن «هيجل» نفسه أطلق على مثل هذا المفهوم المطلق «الليلة التي تكون فيها جميع الأبقار سوداء»، وعارض فلسفته الخاصة بهذه الفكرة، التوحيد هو وجهة نظر خاطئة عن المطلق يأتي مع عواقب وخيمة عندما يحاول شخص ما وضعها موضع التنفيذ.

إنّ الأشخاص الذين قالوا إنّ الدولة لا ينبغي أن تتدخل في السوق، حيث إن السوق سوف يصحح نفسه على المدى الطويل -مؤيدو عدم التدخل في الاقتصاد- ردّ «هيجل» بإظهار كيف أن فكرة أن كل شيء سوف ينجح ببساطة على المدى الطويل يجب التخلص منها إذا كان يجب التمسك بالمثل الأعلى للمُواطنة المُتساوية، تماماً كما قال «ج.م كينز J.M. Keynes» ساخراً في القرن العشرين من خبراء الاقتصاد في سياسة عدم التدخل «على المدى الطويل نحن جميعاً في عداد الأموات»، أخبر «هيجل» طلابه في عام 1824/25 أن الأمر أشبه بقول وباء «على المدى الطويل سيكون كل شيء» فقط اذهب بعيداً، عندما يكون الأمر يتعلَّق حقاً بما هو عملي وبالمُمارسة فـ«سيموت مئة ألف.. قبل أنْ يتمَّ إصلاح كل شيء مرّةً أخرى». وبالمثل، فإنّ عدم التدخل في الاقتصاد، يحكم ببساطة على «مئات الآلاف بالموت»، وقال إنّ الأمر متروك للسلطة للتدخل في هذه الأمور، لذلك كان «هيجل» أيضاً بعيداً عن أي شيء مثل ما نسميه الآن وجهة النظر الليبرالية الجديدة للعلاقة بين الدولة والاقتصاد.

كيف يرتبط إيمان «هتلر» بقوة وإرادة الفرد للحفاظ على الدولة بفكرة «هيجل» عن الدولة؟

- لم يحب النازيون «هيجل»، بل كانوا يعتقدون أن فلسفته كانت متأثرة «بالأفكار اليهودية»، كما لا توجد علاقة من أي نوع بين «هتلر» و«هيجل»، يكاد يكون من المُؤكَّد أن «هتلر» لم يقرأ الكثير من كل ما كتب «هيجل» على الإطلاق، المرّة الوحيدة التي ذكرها «هتلر» على الإطلاق كانت ليقول كيف وقف «هتلر» إلى جانب «شوبنهاور» الذي (كما قال هتلر) دمَّر تماماً ما يُسمَّى «البراغماتية الهيجلية»، وهذه مقارنة بسيطة، يقول «هيجل» في موسوعته للعلوم الفلسفية إن «الأصل لا يوفِّر أي أساس لمنح أو إنكار الحرّية والسيطرة على الإنسان، لأن هذا الأخير في نفسه عقلاني، وهنا تكمن إمكانية المُساواة في الحقوق لجميع الناس وعدم التمييز الصارم بين الأعراق التي لها حقوق وتلك التي لا تملك أي حقوق»، فـ«هتلر» والجهاز النازي كلهم وقفوا على العكس تماماً من ذلك.

■ **حوار: أمير علي مالكي □ ترجمة: إسماعيل الموساوي**

المصدر:
Philosophy now, a Magazine of Ideas, issue 146, October/November 2021

صموئيل غروف..

فكرة داروين المُتردِّدة

نشر «صموئيل غروف Samuel Grove» مؤخراً كتابه «استعادة فكرة داروين الثورية: الراديكالية المُتردِّدة»، في الاحتفالية المُقامة بمُناسبة الذكرى السنوية المئة والخمسين لانحدار الإنسان (1871)، حيث التقى «روبرتو نافاريتي[1] Roberto Navarrete» به لمُناقشة المُعضلات الفلسفية التي واجهها «داروين» في تطبيق نظريته في الانتقاء الطبيعي على الجنس البشري، وأجرى معه الحوار التالي:

لم يُعرف «داروين» عموماً كفيلسوف. ألم يتجنَّب صراحة التكهنات الفلسفية الكبرى لصالح العلم؟

- هذا صحيح، لكن هذا لا يعني أنه لم يكن مهتمّاً بالقضايا الفلسفية. لقد كان يعتقد فقط أنه من الأفضل الاقتراب منهم -أي الفلاسفة- من زاوية علمية، فقد دوَّن في سجل ملاحظاته: «إن من يفهم أن السعادين[2] سيفعلون المزيد نحو الميتافيزيقيا أكثر مما ورد في (لوك)[3]. وفي موضع آخر كتب: «إن دراسة الميتافيزيقيا، كما هو متفق عليه في دراستها دائماً، تبدو لي وكأنها محيرة في علم الفلك من دون دينامية. فالتجربة تبين أن مشكلة العقل لا يمكن حلها بمُهاجمة القلعة ذاتها. والعقل يمثل وظيفة الجسد. ويتعيَّن علينا أن نحدّد بعض الأسس المُستقرة لكي نجادل بشأنها».

كان «داروين» مفتوناً بمسألة الإرادة الحرّة، على سبيل المثال. فمثله كمثل الفلاسفة، عُني بمسألة كيف تنشأ الحرّيّة، في عالم يبدو من منظورٍ علمي أنه يعمل على خطوط السبب والنتيجة الدينامية، بطريقة محدَّدة سلفاً. وقد كان حل «داروين» في المقام الأول واحداً من الأساليب المطروقة. وإذا كانت نقطة معالجتكم لها فلسفية، فسوف تترسخ بسرعة في مفارقة لا يمكن مقاومتها، ولكن إذا كانت نقطة معالجتكم لها بالوسائل العلمية -أي: إذا قمت بتخفيض المشكلة إلى الحجم والتركيز على مشكلات أكثر قابلية للتحكم- فقد تحصل على مكانٍ ما، حيث كتب: «كلياتنا مهيأة أكثر للتعرُّف على البنية الرائعة للخنفساء في هذا الكون».



صموئيل غروف ▲

RETRIEVING DARWIN'S REVOLUTIONARY IDEA

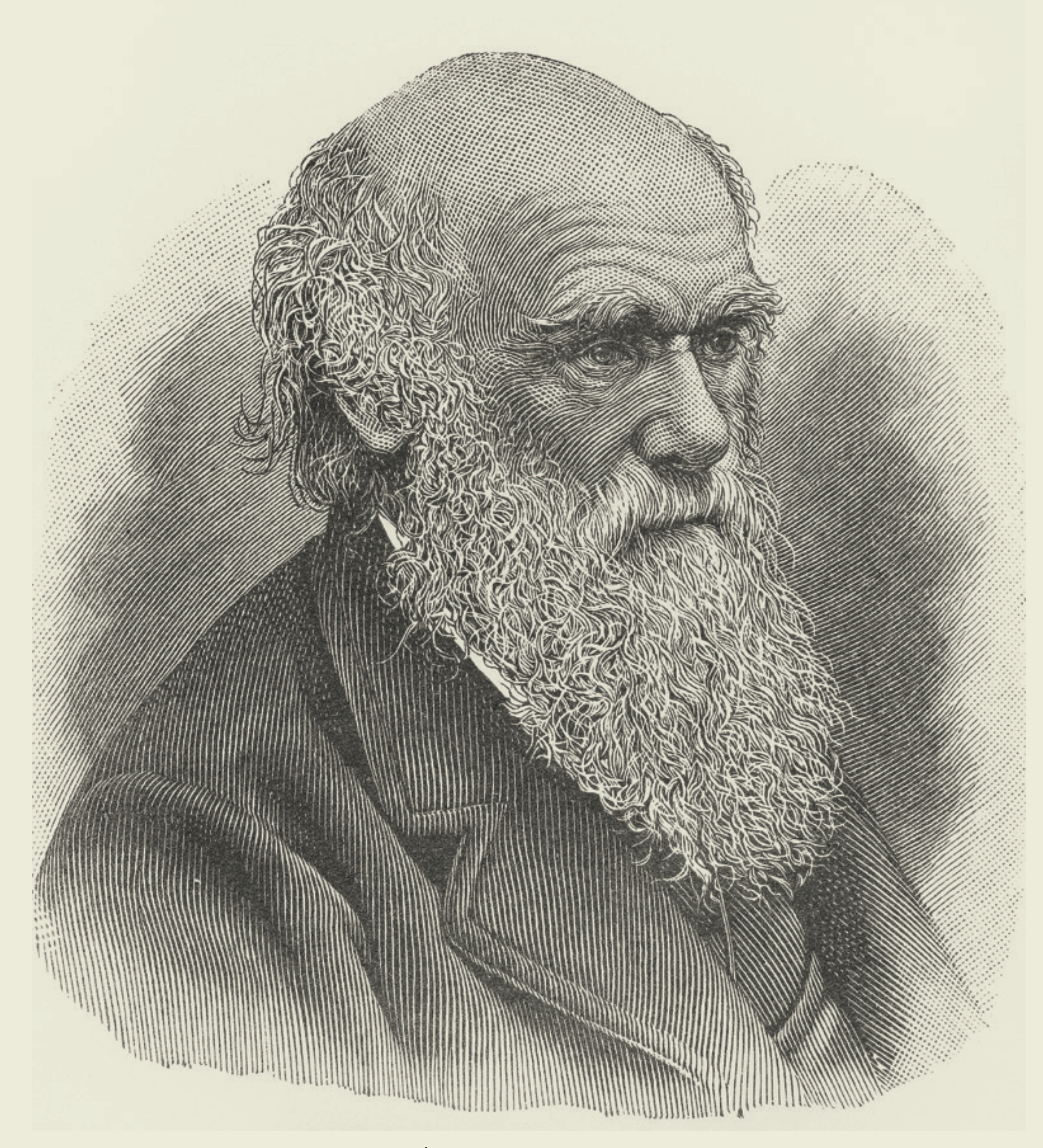
The Reluctant Radical

SAMUEL GROVE

ماذا يعني هذا من الناحية العملية؟ في حالة الإرادة الحرّة، كان حدس «داروين» هو أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتباين في الطبيعة. تأكد من أصل التباين والقوانين المُصاحبة له، وسوف تحقق المزيد من التقدُّم فيما يتعلَّق بالإرادة الحرّة، بأكثر مما حققه الفلاسفة في مئات السنين. في الواقع، أمضى «داروين» الكثير من السنوات بين أصل الأنواع ونسب الإنسان في نطاق دراسة النباتات والحيوانات بشأن الاستئناس. ومن الواضح أن اهتماماته كانت منصبة على الناحية العلمية: فقد أراد أن يُؤَمِّنَ الأسس لنظريته في الانتقاء الطبيعي. ولكن كما كشف في الفقرة الأخيرة من دراسته الشاقة التي جاءت في مجلّدين، «تباين الحيوانات والنباتات تحت الإخصاب» (1868م) ، فقد كان يأمل أيضاً أن يلقي الضوء على أصل الإرادة الحرّة.

نشر «داروين» «أصل الأنواع» في العام 1859م. وقد استغرق الأمر اثني عشر عاماً أخرى لنشر تطبيق نظريته في الانتقاء الطبيعي على البشر في كتابه «أصل الإنسان» في العام 1871م. فما الذي أخره هذا الوقت الطويل؟

- حسناً! هناك إجابتان عن هذا السؤال، إحداهما مفصَّلة، والأخرى موجزَة، فالإجابة المُوجزَة هي أنه كان حائراً في أمر تأليف الكتاب ونشره، ومن ثمَّ ختم كتابه «أصل الأنواع» بالعبارة الشهيرة: «سيلقي الضوء على أصل الإنسان وتاريخه»، وكان يحدوه الأمل في أن يستخلص أقرانه العلميون الاستنتاجات الضرورية، وربما يتحملون حتى مسؤولية كتابة الكتاب بأنفسهم.



لم يفعلوا، حتى أقرب حلفائه لم يكونوا مستعدين للقيام بذلك، كـ: «تشارلز ليل Charles Lyell»، و«توماس هنري هكسلي Thomas Henry Huxley»، حتى «ألفريد روسيل والاس Alfred Russel Wallace» توقف عن تطبيق الانتقاء الطبيعي على البشر. ومن ثمَّ أدرك «داروين» أنه لا يستطيع بمفرده مجابَهة المُشكلة. ولذا كان يتحتم عليه أنْ يجد الحُجة الدامغة التي يستند إليها حين احتدام الجدل.

لماذا لم يرد كتابته؟

- التفسيرات الأكثر شيوعاً لتردُّد «داروين» بشأن نشر كتابه، تتمثل في ناحيتين: الناحية السياسية، والناحية العلمية. فمن حيث الناحية السياسية؛ فذلك لأن «داروين» لم يرغب في القضاء على الجدل الذي خاضه «روبرت تشامبرز Robert Chambers» -على سبيل المثال- بعد إطلاقه حملة مؤيِّدة للتطوُّر قبل سنوات بصورةٍ موسَّعة. تذكر أن «داروين» كان قد تقاعس بالفعل على إطلاق نظريته في الانتقاء الطبيعي لبضعة عقود قبل أن يكتب له «ألفريد راسيل والاس» بنظرية شبه متطابقة في أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر، والتي أجبرت «داروين» وشدَّت على أزره. كان «داروين» قلقاً بلا شك بشأن كيفية تلقي نظريته عن التطوُّر عن طريق الانتقاء الطبيعي، ولم يكن أقل قلقاً بشأن توضيح عواقب هذه النظرية على الجنس البشري. وقد أسهم تردُّد «داروين» السياسي في حذره العلمي. ويشير أنصار «داروين» من العلماء، إلى أنه لم يكن يرغب في تقديم حجة، أقلّ ما يمكن أن توصف به أنها حُجة متطرِّفة، وغير مقبولة أو غير مستساغة، حتى عكف على جمع كل الأدلة اللازمة للإجابة عن التساؤلات المُتوقعة، وحسم كل الانتقادات التي يمكن أن تُوجَّه ضده.

هل تجد هذه التفسيرات لتردُّد «داروين» مرضية؟

- أعتقد أنهم أسهموا في تردُّده، وفي نهاية المطاف الطريقة التي صاغ بها الحجة. ولكنني أعتقد أن التركيز على التحدّيات، السياسية والعلمية التي واجهها «داروين» ربما أسهمت في التقليل من تقدير العقبة التي كان يعتقد أنه موجود فيها. ومهما يكن من أمر فإنه في نهاية الأمر، لم تحُل النزعة السياسية بينه وبين تحقيق غايته من نشر كتابه: «أصل الأنواع»، والذي وضع بالفعل حجته الراديكالية بشأن الأصل المُشترك لكل الكائنات الحية. وهذه ليست تصرُّفات شخص يتوجَّس خيفة من الموقف السياسي. كما أنه لم يؤجل نشر كتابه هذا بسبب ضخامة مشكلة التطوُّر البشري. ففي وقتٍ مبكِّر من ثلاثينيات القرن التاسع عشر، كشفت مذكرات «داروين» أنه كان منكبَّاً على دراسة عواقب التطوُّر على التاريخ البشري. ولم يثبت أنه تنصَّل عن التصدّي للمُشكلات العلمية الصعبة، بل إنه واجه أيضاً

بعض المُفارقات الفلسفية في تطبيق الانتقاء الطبيعي على الإنسان. وبمجرد أن نعرف ماهية تلك المُفارقات الفلسفية، فإننا نحصل على فكرة أفضل كثيراً بمدى التحريض السياسي، ومدى خطورة مهمّته من الناحية العلمية. والواقع أن هذه المُفارقات الفلسفية لا تزال قائمة.

ما هي المُفارقات الفلسفية؟

- وبقدر رغبة «داروين» في ابتعاده عن الفلاسفة القاريين، كانت مخاوفه تقليدية للغاية. ومنذ عهد «إيمانويل كانت» (1724 - 1804)، كانت الفلسفة مهتمّة بالكيفية التي قد يؤدي بها التاريخ الطبيعي -الذي كان يمثل تاريخاً من الأخطاء والخلل والإخفاقات والمُغالطات- إلى نشأة شخص قادر على معرفة الذات والحقيقة. حسناً، كانت هذه المُشكلة أيضاً تهم «داروين». فعلى سبيل المثال، كيف يمكن للتطوُّر، الذي أنتج مجموعة لا حصر لها من الكائنات الحية مع عدم وجود تصوُّر لتاريخها على الإطلاق، أن يولد نوعاً منفرداً يكون لديه في لحظة معيَّنة تصوُّر لتاريخه؟ لم يكن هذا شيئاً يمكن تفسيره ببساطة بعيداً من خلال الأحداث أو مصادفة. ويبدو أن كل شيء يتعلّق بنظرية الانتقاء الطبيعي يعارض كونها ممكنة. فلنضرب مثلاً بالقوانين. ويستند الانتقاء الطبيعي إلى ثلاثة قوانين: قانون الوراثة، وقانون التباين، وقانون الخصوبة الزائدة (حيث تنتج الكائنات الحية نسلاً أكثر مما يمكن أن يبقى على قيد الحياة). وتنتج هذه القوانين مجتمعة الاختيار، وعلى مرِّ الزمن، التطوُّر. حسناً، كان تساؤل «داروين»، مفاده كيف يمكن للتطوُّر أن ينتج موضوعاً قادراً على مسايرة هذه القوانين نفسها؟ أو لماذا يختار التطوُّر الإخلاص للحقيقة أو القوانين؟ الاختيار يفضِّل البقاء على قيد الحياة، وليس الحقيقة. ومن المؤكَّد أن التطوُّر من شأنه أن يحبِّذ أولئك الذين كانوا على استعداد للكذب والغش في خدمة بقائهم على قيد الحياة، بدلاً من أن يحبِّذ كائناً حياً ملتزماً بقوة بالقوانين والحقيقة؟

ماذا كانت إجابة «داروين»؟

- إجابة «داروين» -على ما أعتقد- تكشف عن مدى انزعاجه من المُشكلة. في الأصل كان مصراً على أن الانتقاء لا يتم إلّا على مستوى الفرد. لقد بذل قصارى جهده لإثبات أن هذا هو الحال. كما كشفت مخطوطته قبل الأصل، كتاب الأنواع الكبيرة، كان «داروين» على استعداد لتمديد الاستعارات إلى كسر نقطة حول هذه المسألة. ولم يكن مستعداً لإعطاء أرضية للاختيار الفردي. ولكن في وقت نشأة الإنسان (The Descent of Man)، كان على استعداد مفاجئ لتقديم استثناء: فالإخلاص للحقيقة لا يمكن أن يمنح مزية للأفراد، ولكنه من الناحية النظرية قد يمنح مزية للمجموعات. وهكذا صار من المُمكن لـ«داروين» أن يزعم بأن البشر طوّروا القدرة على التفكير بشكل قانوني من خلال اختيار الشجاعة التي تفضل بعض «القبائل» على غيرها. وكانت هذه هي المرّة الوحيدة في كتاباته المنشورة، التي سمح فيها بإمكانية اختيار المجموعة، ولم يكن ليلجأ إلى حجة اختيار جماعية ما لم يكن يعتقد أنها ضرورية للغاية.

هل تعامل مع المُفارقة بصورةٍ مُرضية؟

- كلّا، ولكن ليس لأنه لجأ إلى اختيار المجموعة. وكان التزام «داروين» بالاختيار الفردي دائماً سوء تقدير في رأيي، بل أعتقد أن حجته تبرز لكونها غير واقعية وبسيطة. إذا قرأت كتابات «داروين» الأخرى، فستلحظ أنه حذر للغاية بشأن الالتزام بأي عملية اختيار. والواقع أنه لا يلتزم في «الأصل» بأي عملية تاريخية للاختيار على الإطلاق، ويلتزم بدلاً من ذلك بالأمثلة الافتراضية التي كان يمكن أن يتمَّ فيها الاختيار بشرط وجود مقدِّمات معيَّنة.

فلماذا أدرج في كتابه «أصل الإنسان - The Descent of Man» هذه القصة التطوُّرية عن القبائل؟

- القراءة المتأنية من شأنها أن تمنح «داروين» المرونة فلا يحاول تقديم إجابة نهائية، ولكن مجرد اقتراح سيناريو افتراضي آخر؛ لإظهار أن التطوُّر في الحقيقة لم يكن يمثل تماماً المُفارقة التي يبدو عليها. أما القراءة الأقلّ تدبُّراً وإحساناً -فلربما هي التي أفضلها على الأرجح- لأنها بمثابة المثال الذي سمح له. بتقديم التطوُّر البشري بطريقةٍ مستساغة، ومحكمة للغاية، وهو ما كان يأمل أن يؤدي إلى تهدئة الجدل والغضب المُحتملَين.

فهل أدرجها لأنها كانت ملائمة سياسياً؟

- نعم بالفعل! لذلك كانت حجته أنه على مستوى المجموعات كان هناك بطءٌ، وكان «داروين» صريحاً جدّاً في هذا الشأن في كتابه: «أصل الإنسان». وكان الرجال الأنجلوسكسونيون أكثر المجموعات شجاعة وأصدقهم، وبسبب أمانتهم وشجاعتهم تمكّنوا من السيطرة على العالَم. أعتقد أن «داروين» ربما يعتقد ذلك. ففي نهاية المطاف، كانت هذه العنصرية الشائعة بمثابة النبتة التي استغلظت فاستوت على سوقها في تلك الفترة. ومع ذلك، فمن المُؤكَّد أنه لم يضر أنه كان يغدق مثل هذا الثناء على وجه التحديد على فئة معيَّنة من الأشخاص الذين يحتاج لإقناعهم.

وبلاحظ أيضاً أن هذه هي المرّة الوحيدة تقريباً، التي يذكر فيها الرجال الأنجلوسكسونيين في كتابه «أصل الإنسان». وبالنسبة لبقية الكتاب، يراقب «داروين» أصول الحيوانات في المواد البشرية أسفل ترتيب النقر (the pecking order) في السكان الأصليين «المُتوحشين»، والعبيد، والنساء، والفقراء، والأيرلنديين، وهلم جرا. وهناك محاولة واعية للغاية في كتابه أصل الإنسان لعزل أشخاص مثله -أشخاص من المُفترض أن يكونوا مستعدين للترويج للحقيقة- عن تداعيات التطوُّر.

هل كان هذا الإطراء سمة من سمات كتاباته؟

- لا ! على الإطلاق. في كتابه «الأصل» بذل «داروين» جهوداً مضنية لمُحاولة إحساس الإنسان المُتواضع بالاستثناء. تذكر أنه بدأ الأصل بتشبيه للانتقاء الاصطناعي، أي: التربية البشرية الانتقائية للحيوانات. ثمَّ بعد ذلك يبدي قدراً كبيراً من الحقيقة القائلة بأن سلطات الإنسان في الانتقاء المُتمثلة في التكاثر غير كافية بالمُقارنة بقوة الانتقاء التي تكمن في الطبيعة وتتمتع بها. إنَّ إهمال «داروين» لـ«الرجل الضعيف»

هو موضوع متكرِّر على مدار صفحات الكتاب. وفي رأيي أن هذا أيضاً يلهم نثر «داروين» الأكثر إبداعاً، حين يوجه خطاب هاملت «يا له من عمل رجل»، ليقول: «كم هي عابرة رغباته وجهوده! كم هو قصير وقته! وبالتالي مدى رداءة بضاعته مقارنةً بتلك التي تراكمت بطبيعتها خلال الفترات الجيولوجية بأكملها. هل يمكننا أن نتساءل إذن، أن منتجات الطبيعة يجب أن تكون «أكثر صحة» في طبيعتها من إنتاج الإنسان، وأنه ينبغي أن تكون أكثر تكيُّفاً بشكلٍ أفضل مع أكثر ظروف الحياة تعقيداً، وينبغي أن تحمل بوضوح طابع العمل الأعلى بكثير؟» (الأصل: ص 84).

لماذا يقول هذا بينما لا يتمُّ التعامل مع الانتقاء الاصطناعي إلّا في الفصل الأول فقط؟ حسناً، بطبيعة الحال لا يتحدَّث «داروين» عن التربية الاصطناعية هنا فحسب، بل إنه يوضح النقطة الأكثر عمومية، وهي أن مقياس الانتقاء الطبيعي غير مفهوم لنا. ويحدث ذلك بدرجة من التعقيد، وعلى مدى فترة زمنية «لا يمكن تصوُّرها» بالنسبة لنا. (ص 282). لم يكن في مقدور «داروين» أن يكون أكثر تأكيداً بشأن هذه النقطة. وهو يشير إلى جهل الإنسان العميق بالتاريخ التطوُّري عشرات المرّات في كتابه «الأصل».

لماذا كان شديد الإصرار على هذه النقطة؟

- لسببٍ وجيه جداً. على الرغم من إحجامه عن معالجة التطوُّر البشري مباشرة في كتابه «الأصل»، إلّا أنه كان على مستوى عالٍ من الجدية في تطبيق نتائج التطوُّر. فكان أحد مبادئ النظرية أن الكائنات الحية غير واعية تماماً بالعمليات الانتقائية التي تجري حولها. ومن الواضح أن هذا هو الحال مع شيءٍ بدائي مثل البكتيريا، ولكن بالنسبة لـ«داروين» كان يجب أن يكون صحيحاً أيضاً بالنسبة للحيوانات الأكثر تعقيداً. وإذا فكرت في ذلك، فستجد أنه على حق. إذا سلّمنا أن كل خصائص الكائن الحي، بما في ذلك سلوكه، إمَّا أن تكون نتيجة لجينات وراثية أو تبايناً لهذه الجينات، فما هي المساحة المُتاحة للنظر الواعي؟ وكل ما يبدو وكأنه اتخاذ قرارات واعية في صراع الكائن الحي الطبيعي من أجل البقاء هو وهم، بل إن الانتقاء الطبيعي هو ببساطة مزيج من الغريزة (من خلال قانون الوراثة) والصدفة البحتة (قانون التباين). في نظريته على الأقلّ، ليس هناك مجالٌ لكي يصبح الكائن الحي واعياً للقوى الانتقائية المُحيطة به. وهذا هو السبب في إصرار «داروين» في كتابه «الأصل»، وبالفعل من خلال كتاباته، فإنَّ هذا الانتقاء يكون بلا وعي.

لكن البشر لديهم القدرة على التفكير.

- بالضبط هذه هي المُفارقة. كان حل «داروين»، كما هو الحال مع مسألة الإرادة الحرّة، هو تقليص المُشكلة إلى حجمها. وبدلاً من التركيز على العقل في أعلى صوره -صنف البشر- استنبط «داروين» أنه يجب العثور على آثار له في الحيوانات أقلّ بكثير من نطاق الطبيعة. يتناول عمله الأخير فصيلة الديدان، يعالج هذا السؤال. ومن خلال تحليل الديدان في أحشائها، تصوَّر أن سلوكها لا يمكن اختزاله ببساطة إلى الغريزة والصدفة العشوائية في الواقع، طوَّرت الديدان القدرة على إصدار أحكام بدائية. وكان هذا المنظور أيضاً ينطوي على سمة من سمات أعماله المُبكِّرة. ففي كتابه «الأصل» كتب: «جرعة صغيرة من الحكم أو العقل غالباً ما يلعب دوره، حتى في الحيوانات المُنخفضة جداً في مقياس الطبيعة» (ص208). بطبيعة الحال، لمجرد أن الديدان قادرة على استخدام الحكم في بناء وتأثيث حفرها، لا يعني أن لديها القدرة على التفكير في أي شيء معقَّد مثل تطوُّرها الخاص! حسناً، في الحقيقة، كان «داروين» يرى البشر بالطريقة نفسها. وقد كان على استعداد للافتراض جدلاً بأن البشر قد طوَّروا القدرة على التفكير في الأسباب والآثار التاريخية، وفي حالات نادرة قدَّم تخمينات يمكن قبولها عقليّاً بشأن كيفية تطوُّر هذا الكائن الحي أو ذاك، لكننا لا نستطيع أبداً أن نقول بشكل قاطع كيف تطوَّر شيءٌ ما. وفي حالة تطوُّرنا، فإننا لسنا أقربَ إلى فهم ذلك مما يفهمه أي كائن حي آخر. كما كتب في رسالة جاء فيها: «قد يتكهن الكلب أيضاً بما يدور في ذهن نيوتن».

حسناً! لكن يبدو هذا وكأن «داروين» يستسلم للمُشكلة من منظورها التجريبي: على اعتبارها مشكلة صعبة للغاية من الناحية التجريبية.

- لا شكّ أن «داروين» اعتبر مسألة أصل العقل صعبة للغاية. ولكن من الواضح أنه اعتبر أنه من البدهي أن البشر لا يمكن أبداً أن يصبحوا واعين تماماً بالقوى الانتقائية المُحيطة بهم. وإذا فعلنا ذلك، فإنها لن تكون بعد الآن عملية انتقاء فاقدة للوعي، وبالتالي فإن الانتقاء «الطبيعي» لن ينطبق علينا بعد الآن، بل إنها قد تؤدي إلى ظهور عملية تطوُّرية مختلفة، عملية تطوُّرية موجَّهة عن وعي. وهذا من شأنه -في الواقع- أن يمنح البشر قوة خارقة -القوة لتكون سبباً في حدِّ ذاتها-. ومع ذلك إذا كان هناك مبدأ واحد، فإن «داروين» لم يكن مستعداً أبداً للاعتراف به والتنازل عنه، إذ إنَّ الإنسان يمكن أن يمنح استثناءً خاصاً من الانتقاء الطبيعي. كما دون في سجلات ملاحظاته: «الإنسان ليس إلهاً، فسيلقى مصيره لا محالة في النهاية قيد الشكل الحالي». ومهما يكن من أمر، فإنه من المُفارقات -حقيقة- أن الانتقاء الطبيعي ينطبق علينا، بيد أننا لا نستطيع تطبيقه على أنفسنا فعليّاً، أو أنه سيتوقف عن أن يكون طبيعيّاً. وهذه هي المُفارقة. وذلك هو المُرتكز الذي تنبني عليه معضلة «داروين». لذا فإن إحجام «داروين»، أو المُماطلة والتسويف في نشر كتابه «أصل الإنسان» كان - في الواقع- مُبرَّراً تماماً .

■ حوار: روبرتو نافاريتي □ ترجمة: أحمد إسماعيل عبد الكريم

المصدر:

https://philosophynow.org/issues/147/Samuel_Grove

الهوامش:

1 - حصل «روبرتو نافاريتي» على درجة الدكتوراه في علم الأعصاب من جامعة «كوليدج» لندن، ثمَّ كان محاضراً أول في «إمبريال كوليدج» لندن.

2 - baboons: نوع من القرود، قد تترجم بقرود البابون، أو السعادين، كما يعرف أيضاً بـ«رُبَّاح» أو «القُردوح»، وهو جنس من الحيوانات يتبع فصيلة سعادين العالَم القديم من رتبة الرئيسيات. وهو قرد من القرود الكبيرة في مملكة القرود البدائية. تكبره فقط في تلك الفصيلة قرود الماندريل والدريل. فهي قرود كبيرة ذات خطوم طويلة تشبه الكلاب، وتعيش حياةً برية.

3 - «Locke - لوك»: هو فيلم أميركي دراما هادئ، من إنتاج 2013 للمُخرج «ستيفين نايت».

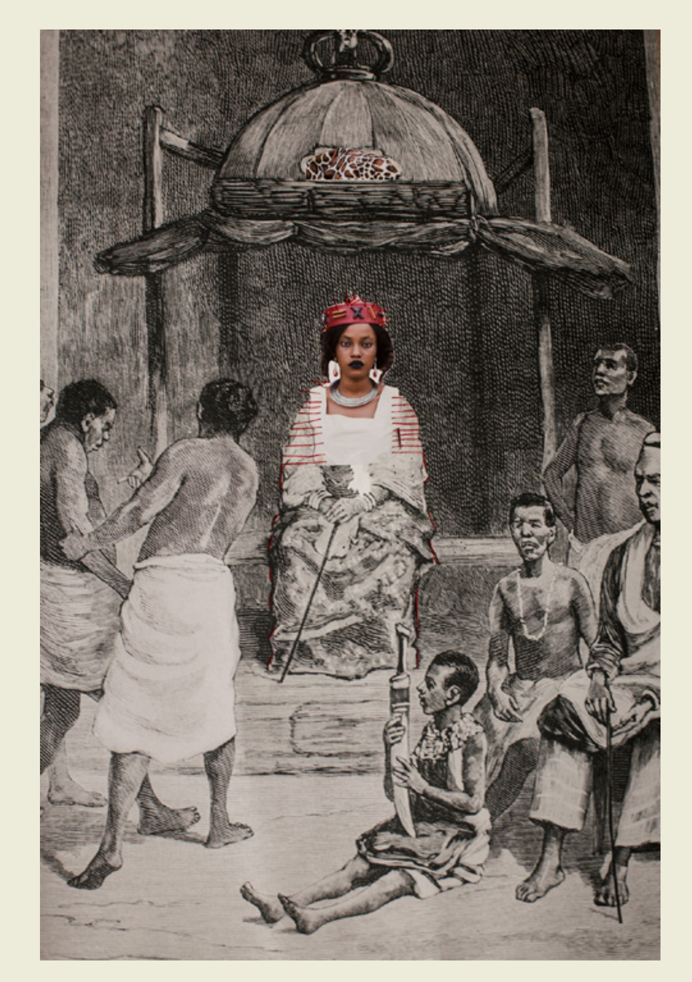
مَلِكاتٌ إفريقيات..

نساءٌ في السلطة تمَّ محوهنّ من التاريخ

«إنّ إعادة استثمار التاريخ تشبه إلى حدٍّ ما ترويضَه. وبذلك يصبح أكثر شخصية وأكثر شاعريّة»، هذا ما قاله الفنّان البنيني «إيشولا أكبو Ishola Akpo»، الذي اختار الاحتفاءَ بالمِلكات الإفريقيات، شخصياتِ التاريخ المنسية، في «نساء أغبارا وآثار ملكة - Agbara Women et Traces d'une reine» التحقيق الذي أنجزه حول ماضٍ مُرَكَّبٍ كان فيه مفهومُ السلطة مرادفاً للمُقاومة فضلاً عن الهشاشة..

فنّانٌ تشكيلي، مصورٌ فوتوغرافي... أيُّ نوعٍ من الفنّانين أنت؟ وماذا يضيف التصوير لمُمارستك؟

- إيشولا أكبو: يمكن أنْ أعرِّف نفسي كفنّانٍ تشكيليٍّ يستخدم التصوير الفوتوغرافي وسيلةً رئيسية. في عملي، أنا لا أفصل بين التصوير الفوتوغرافيّ والوسائل الأخرى. الوسيلة تبقى دائماً وسيلة. لقد اهتممت بالتصوير الفوتوغرافيّ لأنه



يمنحني رؤية قبل محاولة الفهم أو التفكير. إنه وسيلةٌ للتجريب الذاتيّ. وهو يشهد على نظرتي الخاصة، النظرة التي تقع بين حساسيتي كفنّان وواقع العالم..

ومن خلال التصوير تحكي القصص.

- من خلال ممارستي الفنيّة، أحكي التاريخَ العظيم للشعوب، مثل تاريخ شعبي. أشير كثيراً إلى هذا المفهوم لألقيَ ضوءاً آخرَ على أحداثٍ بارزة من الماضي أو تلك التي لنْ يتذكّرها التاريخُ. هذه هي الطريقة التي أستعيد بها الحقائق. لقد تمكّنت بواسطة البحث من التعرُّف إلى ماضيَّ، أكثر بكثير ممّا تعلّمته في الجامعةِ أو المدرسة. إنّ إعادة استثمار التاريخ هو بمعنى ما ترويضُه، لجعله أكثر شخصيّة وأكثر شاعرية. لقد قادتني أبحاثِي إلى التّساؤل عن ذكرياتنا الشفوية والبصرية، وإلى الحفْرِ في الأرشيفات أياماً عديدة. أنا أنظرُ وألاحظُ وأسمعُ. أحاول أنْ أفهمَ. ألتقطُ كلَّ التفاصيل، لأتحصّل على فكرةٍ أكثرَ دقّة من الصورة التي أضعها عليها..

كيف نشأت سلسلتك «نساء أغبارا وآثار ملكة»؟ هل هي نتيجة لبحثك حول الملكات الإفريقيات؟

- رغبت في أنْ أتحدَّث عن الملكات الإفريقيات اللواتي حظين بلحظةِ مَجْدٍ في مختلفِ ممالكِ القارة، ولكنّهن كُن في معظم الأحيان منسيات. لقد كان ذلك طوعاً. هذه السلسلة «نساء أغبارا» توضِّح المكانة الحقيقية للنّساء الإفريقياتِ في مجتمعاتنا المُركَّبة. ولقد ذكرت هذا بالفعلِ في سلسلتي السابقة المعنونة: «الأساسي لا تراه العيون - L'essentiel est invisible pour les yeux».

بينما كنت أستمع إلى جدّتي تحكي قصّتها الشخصية، عثرتُ على الكيفية التي كافحت بها لتربية أطفالِها، بمفردها تقريباً، وبشكل رائعٍ. ثمّة شيءٌ ملكيّ في الإخلاصِ لهذه التقاليد.

هذا موضوعٌ قليلُ التوثيق، فكيف تطرَّقت إليه؟

- خلال بحثي أدركتُ أنَّ هناك عدداً قليلاً جدّاً من الوثائق والأرشيفاتِ المُتعلِّقة بالمِلكات الإفريقيات. لقد تمَّ حذفُ




LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

36e Année — N° 1852 — 24 Septembre 1892

Directeur : M. ÉDOUARD DESFOSSÉS

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 13, QUAI VOLTAIRE

Ce numéro contient un supplément sans augmentation de prix.

DAHOMEY. — Le roi Toffa, dessiné d'après nature, à Porto-Novo, par M. Aimé Tinayre, notre envoyé spécial.

DAHOMEY. — LA REINE PUISSANTE DU ROYAUME

بعضِ المعلومات عمداً. هكذا تشكَّلت لديَّ فكرةُ إعادة إنشاء الأرشيفاتِ من خلال التنقيب في تلك الخاصّة بمؤسسة «زينسو - Zinsou» (مؤسسة تهتم بالعمل الاجتماعي والثقافة، ومكرّسة للفنّ الإفريقي المُعاصِر) حول الملوك.

في بداية مرحلة البحث، كانت لديَّ فكرةٌ واضحة عمّا أريد دراسته، لكنني لم أُوقِفْ مسارَ عملي خاصة فيما يتعلَّق بالشخصيات أو المُلحقات أو الديكور. مثل رسّامٍ أنجزتُ، على سبيل المثال، عدّة اختباراتٍ بخلفياتٍ مختلفةٍ، ثمَّ قمت بالتصوير مع عارضاتٍ يجسِّدن الملِكات. وانتهى الأمرُ بإضافة المُلحقاتِ لتجسيم هويّة كلِّ ملِكة.

ما هي مراجعك في عمليّة إعادة الإنشاءِ هذه؟

- استلهمتُ لوحاتٍ من القرنين السابع عشر والثامن عشر معروضةً على وجه الخصوص في «متحف اللوفر» في باريس وفي المتحف الوطني «ديل برادو del Prado» في مدريد. وقرأت أيضاً الكثير. كان الكتاب الذي لا يفارقني هو «نجينغا، تاريخ ملكة إفريقية - Njinga, Histoire d'une reine africaine» عام (1582 - 1663) (منشورات لاديكوفارت 2018، مقدّمة فرنسواز فيرجاس)، وكتابُ «خوسيه إدواردو أغوالوسا José Edouardo Agualusa» «جينغا وكيف اكتشف الأفارقةُ العالمَ - Ginga et comment les africains ont inventé le monde».

ثمَّة ملِكة على وجه الخصوص ألهمتني. هي الملكة «تاسي هانغبي Tassi Hangbè» التي حكمت مملكة «داهومي -Dahomey» من 1708 إلى 1711، والتي أقامت عديدَ المشاريع. فمن بين أمورٍ أخرى كثيرةٍ، أنشأت جيشاً من المُحاربين (لُقِّبَ في وقتٍ



لاحق «أمازون داهومي») وطوَّرت برامجَ تعليم الحِرَفِ للرجال والنساء. ومع ذلك، فقد نُسِبَ كلُّ ذلك إلى أسلافها من الذكور.

هل توجد قصّة لملِكةٍ أخرى شدَّت انتباهك بصفةٍ خاصةٍ؟

- في أنغولا، طبعت «نينجا مافندي - Njinga Mbandi» عام (1581 - 1663)، ملكة «ندونغو Ndongo» و«ماتامبا - Matamba»، تاريخَ القرن السابع عشر. لقد أثبتت نفسَها كحاكمة استثنائية. وقد سمحت لها تكتيكاتُها الحربيةُ والتجسّسية، ومهاراتُها الدبلوماسية، وقدرتها على إقامة تحالفاتٍ استراتيجية متعدِّدة، ومعرفتها بالرهانات التجارية والدّينيةً، بمُعارضة المشاريع الاستعمارية البرتغالية حتى وفاتِها.

هل كانت دراسة ملكاتِ التاريخ المنسيات ذريعةً لإثارة قضية مكانة المرأة في مجتمعاتنا المُعاصِرةِ؟

- المُهمُّ بالنسبة إليّ هو تسليطُ الضوء على بعض حقائق الماضي من أجل فهْم التاريخ المُعاصِر. إنّ النقاشَ حول المُساواة بين الجنسين ليس مقصدِي. ما يهمّني هو كيف تمكَّنت النساءُ من الوصول إلى السّلطة مع مرور الوقت. وأهتم أيضاً بمرور مآثرهن الاستثنائية في صمت. لماذا هذا الصمتُ؟ وهل ما تزال هناك ميكانيزماتٌ تاريخية قائمة من شأنها أنْ تسمحَ بنسيان أو عدم إثارة بعضِ حقائق اليوم، في المُستقبل؟

هل هناك صورةٌ تفخر بها بشكلٍ خاص وتودُّ التعليقَ عليها؟

- كل صورة لها قصّتها الخاصة، ولكنْ الصورة التي عنوانها «Iyami» (وتعني الأم في اليوروبا لغة غرب إفريقيا) هي حقّاً مميَّزة. هي أمي. كنت طلبت منها أنْ تقف وهي ترتدي ملابسَ تقليدية وعلى رأسها تاجٌ. كانت أمّي تعتقد أنّ كلَّ شيءٍ يتعلَّق بالتقاليد هو شرّ. أمي عُضْوٌ في الكنيسة الإنجيلية. لذلك استغرق الأمر بعضَ الوقت قبل أنْ توافق على التقاط الصور. كان الاجتماعُ قصيراً للغاية. لقد كان من الصّعبِ وضعها مكان ملِكة وهي التي يجري المسيحُ في دمها.

لكلِّ هذا علاقةٌ بالتاريخ الذي تمَّ غرسه فينا. لقد تمَّ فرضُ الدين الكاثوليكي في بعض الأحيانِ على بعض الملِكات شرطاً للوصول إلى السلطة.

«نساء أغبارا»، ماذا يعني هذا العنوانُ؟

- أردت الاحتفاظ باسم إفريقي أصليّ مع اقتراح انفتاح على العَالَم الحديث. «agbara» تعني السّلطة في اليوروبا و«women» تعني المرأة في اللّغة الإنجليزية.

تضع صورك في مواجهة وسائل أخرى مثل النحت أو الخياطة أو الكولاج، لماذا هذا الخلطُ؟

- إنها تجربةٌ جديدةٌ بالنسبة إليّ لاستكشافِ وسائلَ أخرى. كفنّان، أنا لا أقفُ عند حدّ. لقد استخدمتِ كلَّ وسيلة من هذه الوسائل لسرد قصصِ هذه الملِكات، المُركَّبة، بشكلٍ أفضل. في البداية، كانت هناك هذه الفكرة الملموسة لتحقيق صورٍ فوتوغرافية. وبعد ذلك، في سياق بحثي، أدركت أنه عليّ أنْ أذهبَ إلى أبعدَ من ذلك. التساؤل عن بعضِ المُلحقات الملكيّة مثل النسيج على سبيل المثال، ثمَّ جاءت بعد ذلك فكرةُ النحت.

لمَنْ موجَّه هذا المشروع؟

- للطلاب والباحثين ولعامة النّاسِ.

ماذا عرفت عن نفسك، وعن عملك؟

- من المُمكن أنْ تهتم ببعض المواضيع غير المعروفة مسبقاً..

■ **حوار: فيش آي □ ترجمة: رضا الأبيض**

المصدر:
https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/interview/les-reines-africaines-femmes-de-pouvoir-effacees-de-lhistoire/

عشر سنوات على رحيل «ثيو أنجيلوبولوس»

انتصارات الحياة

في بداية السنة الميلادية الجديدة (2022)، يكون قد مضى عشر سنوات على الرحيل المُفجع لواحد من كبار السينمائيين، الأكثر أصالة في تاريخ السينما اليونانية والعالمية المعاصرة على السواء. «ثيو أنجيلوبولوس» الذي ظلَّ منذ فيلمه الأول «إعادة بناء» (1970) حتى «غبار الزمنِ» (2009)، وفيًّا لهموم وطنه الذي أتعبته الحرب العالمية الثانية، والحرب الأهلية، والشتات السياسي الذي عرفته منطقة البلقان، مناصِراً لحياة البسطاء.

رفقة المُؤلِّفة المُوسيقية «إيليني كاريندرو»، والكاتب «تونينو جويرا»، والمُصوِّر السينمائي «جورجوس أرفانيتيس»، وبلمسته الفنّية الفريدة، كما هو شأن أسماء سينمائية مرموقة، كـ:«أندريه تاركوفسكي»، «ميلوش يانكشو»، «بيلا تار»، و«شاروناس بارتاس» وغيرهم، اعتبر «أنجيلوبولوس» المولود في أثينا، في 27 أبريل/نيسان 1935 والفائز بالجائزة الكبرى في مهرجان «كان» (51) عن فيلمه «الأبد ويوم واحد» (1998)، بأن السينما قادرة على خلاص العَالَم من مَدِّ الخراب القادم.

الأب السديمي!

في سينما «أنجيلوبولوس» هناك باستمرار رحلة بحث أسطورية وقدرية عن الأب. فرمزية الأب مهمَّة جداً، لا من حيث الماضي الخاص بهذا المُخرج الذي تمَّ اختطاف والده دون أن يعرف ما إذا كان حياً أم ميتاً، ولا من حيث إيحاءاتها التي تحيل على الأحلام والإيمان والانتصار على الذاكرة الأليمة. إنّ صورة الأب، في سينما «أنجيلوبولوس»، هي محاولة لبناء الهوية وتجاوز أعطاب الحياة. لذلك، تبدو رمزية الأب مركزية منذ أفلامه الأولى التي ابتدأت بعودة الأب، ثمَّ تحوَّلت فيما بعد، إلى ما يشبه مطاردة في السديم، بحثاً عن الطريق لبناء مصالحة بين الماضي والمُستقبل. فالأب هو الوطن والحقيقة، هو كل القيم الخالصة التي دمَّرتها الحرب والسياسة والحدود. إنه «يمثل ما نريده أو ما نؤمن به» على حدِّ تعبير «أنجيلوبولوس» نفسه.

مراثي المستقبل..

في ظلِّ الرقابة السياسية، حاول «أنجيلوبولوس» من خلال أفلامه «أيام 36» (1972)، «الممثلون الجوالون» (1975)، «الصيادون» (1977)... تناول التاريخ اليوناني، وكشف الوقائع السياسية والاجتماعية، منذ بدايات القرن العشرين إلى السبعينيات؛ كما يظهر في توظيف حادثة السجين المُتهم بقتل زعيم نقابي، والذي يستغل فرصة زيارة أحد البرلمانيين المُحافظين له ليتخذه رهينة مقابل الإفراج عنه. وبعد حالة الارتباك والفوضى، تقوم الجهات بإرسال قاتل لتصفية هذا السجين كما تمَّ تصوير ذلك بشكل شديد السخرية في فيلم «أيام 36». ويعود بعد ذلك المُخرج في فيلم «الممثلون الجوالون»، ليتساءل عن سلطة القانون مقتفياً ترحال فرقة مسرحية صغيرة، تجول حاملة حقائبها وأفراحها من بلدة إلى أخرى باحثةً عن هويتها المفقودة.

لم تقف تأملات «أنجيلوبولوس»، عند هذا الحدِّ الذي يكشف الاغتراب الجغرافي والسياسي، بل إنه يمتدُّ للحفر في لاوعي المُجتمع، محاولاً من خلال فيلم «الصيادون»، التساؤل عن الروح المُستسلِمة التي باتت تخيِّم على الطبقات السفلية للمُجتمع اليوناني، وكيف أنه، برغم البؤس العام، لا توجد أية بارقة أمل لصناعة التغيير كما كان ذلك في عهد الأسلاف. لكن فيما بعد تخلص تأملات «أنجيلوبولوس»، من خلال فيلم «الإسكندر»، إلى أن السلطة التي لا تُبنَى على الشرعية هي دائماً رديفة للديكتاتورية، حيث تبرز من خلال هذا الفيلم، مأساة بلد يقف عاجزاً منتظراً الخلاص، لكن ما إن يظهر المُخلِّص حتى يتحوَّل إلى متسلِّط وطاغية.

الصمت والرحيل

ليست سينما «أنجيلوبولوس» فقط سينما لتفكيك بنية السلطة وبشاعة الحرب، بل هي كذلك، سينما الرحيل والاغتراب. إن هذه السينما، وخلافاً للكثير من الأفلام اليونانية، تبنى في حدسها المركزي على ثيمة السفر بين الحدود، والأفكار، والأحلام، والأساطير. فشخصيات «أنجيلوبولوس» ممزَّقة ومنفية، وهي في بحثٍ دائم عن الأبوة المفقودة والمُستقبل المجهول. ففي «رحلة إلى كيثيرا» (1983)، يعود العجوز «سبايروس» من منفاه ليجد نفسه، في منفى جديد داخل وطنه. يائساً ومخذولاً يكابد صعوبة العثور على ذاته



وماضيه. كذلك هو حال المُعلم المُتقاعد، في «مربي النحل» (1986) الذي يسافر من شمال اليونان إلى جنوبه، باحثاً عن ذكرياته الأولى في قريته التي تربَّى فيها وتعلَّم كيفية تربية النحل، لكن الرحلة تقوده إلى الموت بعدما فشل في إيجاد لغة مشتركة بين الماضي والحاضر، وعجزه عن حماية ذاكرته التي غمرها الظلام والسديم، كما غمر الرحلة المُوجعة لصغيرين يبحثان عن أبٍ لم يرياه أبداً، كما تناولها فيلم «منظر في السديم» (1988).

التخوم اللانهائية

كسينمائي ملتزم، لم يسخِّر أنجيلوبولوس أفلامه للدفاع عن قضايا وطنه فقط، بل جعلها، تسائل المصير الإنساني الغامض، والمُستقبل السياسي لدول البلقان، وتطرح سؤال الحدود بين الجغرافي والتاريخي، وبين الأخلاقي والأيديولوجي، وبين الحياة والعدم. ففي فيلم «خطوة اللقلق المعلقة» (1991) يتمُّ التطرُّق للتاريخ المُشتت لدول البلقان، ولتلك الرحلات المأساوية للاجئين المُحاصرين داخل الحدود المُتاخمة لأوطانهم، وداخل أوطانهم ذاتها. هكذا، يخرج شاب يعمل مراسلاً تليفزيونياً لإجراء تحقيق في قضية سياسية، فيجد نفسه عالقاً على الحدود بين اليونان وألبانيا. كما يحاول «أنجيلوبولوس»، الحفر أكثر في مسألة التخوم من شكلها الجغرافي إلى أشكالها السيكولوجية المُركَّبة. فيقدِّم من خلال «تحديقة يوليسيس» (1995) رحلة لمخرج يوناني- أميركي يعبُر الحدود بين دول البلقان للبحث عن فيلم الأخوين «ماناكي» باعتبار أنهما أول من حقَّق أفلاماً في دول البلقان، لكن الرحلة تغدو ذاتية أكثر، من خلال الغوص في الحاضر المُمزَّق، والبحث اللانهائي عن الحب والبراءة والهويات الضائعة بين الحدود. تماماً كما تمَّ تصوير ذلك في فيلم «الأبد ويوم واحد» (1998) الذي يحكي عن آخر يوم من حياة الشاعر «ألكسندر» الذي عاش وحيداً، لكنه في يومه الأخير، تقوده الصدفة، لمُرافقة طفل ألباني لاجئ ومساعدته على عبور الحدود والعودة إلى وطنه.

البكاء الأخير

«ثلاثية المرج الباكي» التي تضم «المرج الباكي» (2004) و«غبار الوقت» (2009)، هي الثلاثية الأخيرة التي كان «أنجيلوبولوس» بصدد إنجازها قبل أن يلقى حتفه في يناير/ كانون الثاني عام 2012 في موقع تصوير الفيلم الأخير من الثلاثية «البحر الآخر». في هذه الثلاثية يحاول المُخرج، إعادة التأمل، من وجهة نظر جماعية، في تاريخ اليونان الحديث. ويحكي فيلم «المرج الباكي» قصة عودة عائلة نازحة من روسيا عام 1919 إلى وطنها اليونان. تتبنَّى العائلة الطفلة اليتيمة «إليني» التي ترتبط بالابن «أليكسيس» وتنجب منه ولدين توأمين. وفي رحلة ميثولوجية مكسورة تجتمع «إليني» بزوجها وابنيها لكنها، وبسبب حماقات الأيديولوجيا والحرب، تفقدهما من جديد. ويمتدُّ هذا الزمن الفجائعي ليصير مع «غبار الوقت» امتداداً شاسعاً، يغطي فترة خمسين عاماً من السفر عبْر بلدان متعدِّدة من أوروبا إلى كندا وأميركا، ليروي قصة مخرج أميركي من أصول يونانية يحاول صناعة فيلم عن حياته وحياة والديه وصديقهما المُشترك الذين فرقتهم السجون والمنافي والحروب، لكن لا شيء ينجح بعد موت الوالدة.

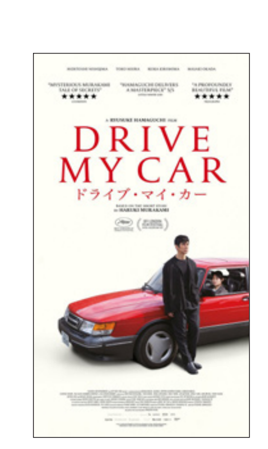
هكذا، وبعد مرور عشر سنوات على رحيله، تبقى سينما «أنجيلوبولوس» برمزيتها المُكثفة العالية، ومشاهدها الصامتة الطويلة وشخصياتها الدرامية الإنسانية، ظاهرة شديدة الخصوصية في تاريخ السينما المُعاصِرة. ليس فقط لأنها استطاعت أن تمتلك الجرأة الفنّية والمعرفية لفضح الفكر الفاشي، بل لأنها استطاعت، عبر فلسفتها الجمالية الخاصة، أن تقتحم التخوم اللامرئية بين البلدان، وبين التاريخ والأسطورة، وبين الماضي والحاضر، وبين الواقعي والعجائبي، وبين الصمت والعصيان، لتبقى مكرّسة كسينما عميقة فكرياً وملتزمة إنسانياً. ■ **منير أولاد الجيلالي**

ريوسوكي هاموغوتشي:

أرتدي قناعاً لقول الحقيقة

الدراما الإنسانية تعود بقوة، لتهيمن على الأعمال السينمائية، كي تهزم واقعاً امتلأ بالأكشن والخيال العلمي والإزاحة الضمنية للوجود البشري... يطرح الفيلم الياباني «قودي سيارتي/Drive my car» -المأخوذ عن قصّة قصيرة للأديب الشهير «هاروكي موراكامي» تحمل الاسم ذاته- تساؤلات قوية حول جدوى الحياة والتواصل الإنساني وعلاقتنا بالآخر كممر داخلي يمكننا الولوج عبره لفهم ذواتنا. يُعَدُّ الفيلم أحد أفضل الأفلام التي شاركت في مهرجان «كان 2021» وحصد جائزة أفضل سيناريو لكاتبه ومخرجه «Ryūsuke Hamaguchi /ريوسوكي هاموغوتشي». كما حقّق الفيلم تقييمات مرتفعة من جانب النُقّاد والصحافيين وحاز على جائزة دائرة نقّاد الأفلام في نيويورك كأفضل فيلم لعام 2021، وكذلك جائزة «جوثام» المُستقلّة للأفلام كأفضل فيلمٍ دولي.

استطاع «هاموغوتشي» أن يقدِّم فيلمين مهمَّين في زمن الوباء، ليصبح حديث الأوساط الفنيّة، فقد حصد أيضاً فيلمه «Wheel of Fortune and Fantasy»، الذي عُرض في 2021، جائزة الدب الفضي لهيئة التحكيم في مهرجان «برلينالة». عُرف «هاموغوتشي» أيضاً بحبه للمُزاوجة بين الأدب والسينما، حيث تستند قصص أفلامه إلى روايات أدبية شهيرة، ما يضعه دائماً في مأزق التقييم فيما بين النص الأدبي والعمل السينمائي... في هذا الحوار يتحدَّث «هاموغوتشي» لموقع «Rogerebert» عن طقوسه في الكتابة والإخراج، بعد أن شكَّل فيلماه الأخيران نموذجاً جذّاباً للقصص القائمة على المُصادفة وإعادة قراءة الذات وإعلاء الفنون كقيمة «حياتية» بالغة الأثر في رأب صدوع النفس.





يتشارك كلا العملين السينمائيين اللذين قدمتهما هذا العام؛ «Drive My Car» و«Wheel of Fortune and Fantasy» في عنصري الإبهار وإعلاء قيمة الأداء التمثيلي وجودة توظيف الأدوار.. كيف جعلت من السيارات، رغم محدوديتها المكانية، فضاءات رحبة لحوارات ممتدة وكاشفة لدواخل أبطالها، فضلاً عن احتضانها لمُصادفات وحالات شعورية مليئة بالصدق والمُصارحة؟.. بأي صورة تحرَّرت من هذا القيد المكاني؟ وهل قمت بتوظيف عملٍ من داخل عمل، بحيث يخدمان بعضهما بعضاً في بلورة الفكرة؟

- خلال مراحل إنتاج الفيلمين، كان هناك القليل من التداخل فيما بينهما. بالنسبة لفيلم «Wheel of Fortune and Fantasy»، كانت لي بعض الاختيارات التي وضعتها ضمن تحضيراتي لتصوير فيلم «Drive My Car».. بالفعل هناك العديد من الأماكن المُتشابهة والتيمات المُشتركة -كما أشرت- بين الفيلمين. كلاهما كانا متصلين منذ البداية. أما عن التصوير داخل الحيِّز المكاني المحدود للسيارة، على العكس لا أجده عقبة، لأن الكادر ينقسم إلى حيِّز وحركة، مما يكسب الزمن مطاطية تتحمَّل الأحداث المُكثفة ولا تجهد عين المُتلقي ولا تشعره بثبات المشهد. أما فيما يخص فيلم «Wheel of Fortune and Fantasy»، فقد قمنا بإعداد بروفات مكثفة وقضينا فترات تحضير طويلة جداً؛ ربما كانت كل فترة على حدة أطول من تلك الخاصة بفيلم «Drive My Car». ومن بين أهم المحطات المُؤثرة خلال الفترة التحضيرية للفيلم، كانت القراءات التي قمنا بها معاً كفريق عمل. الأمر مشابه لما رآه المُشاهدون بالفعل في إحدى لقطات فيلم «قودي سيارتي» وأداء بطله «كافوكو» -المخرج المسرحي الذي يخوض مع فريقه كواليس التحضير لإخراج مسرحية «العم فانيا» لـ«أنطون تشيخوف»-، حيث يقول: «عند تكرار المشهد وإعادته أكثر من مرّة في ظل القراءة الجماعية لنص الحوار، يولد شيء جديد وفرصة أكيدة للتعرُّف على



ريوسوكي هاموغوتشي ▲

الصوت الداخلي للشخصيات، وتحديد الطريقة التي يتغيَّر معها ذلك الصوت الداخلي بمرور الوقت طوال عملية الأداء. وإذا كنت تقوم بقراءة المشهد بصوتٍ أعلى، فهذا يعزز فرص أداء أقوى عند بدء التصوير الفعلي». والواقع أن الكثير من هذه التقنيات الأدائية التي اختبرتها بنفسي كمخرج في فيلم «Wheel of Fortune and Fantasy» آثرت دمجها وتنفيذها في فيلم «Drive My Car».

كانت تمارين الأداء مهمَّة جداً في فيلم «Drive My Car». انتابني شعور أن بروفات الفيلم نجحت في خلق طبقات درامية متعدِّدة تمثلت في أداء المُمثلين داخل الفيلم، وأدائهم شخصيات أبطال المسرحية التي يقدِّمونها داخل أحداث العمل.. كان هناك بالفعل أداء من داخل أداء، الأمر الذي كثف الإيقاع العاطفي والانفعالي داخل الأحداث. كل هذه الطبقات الأدائية خلقت مزيجاً من تقنيات المسرح والسينما جنباً إلى جنب، ليصبح العمل جهداً وثائقياً به توليفة خاصة تحافظ على هوية كل لون أدائي دون أن يطغى أحدهما على الآخر.

- أقدِّر تعليقك على ذلك وتوقُّفك عند هذه المُلاحظة الهامة. بالطبع، كونه فيلماً له سرد معيَّن، فلا يمكنني تضمين جميع التدريبات الأدائية والبروفات، بل تمَّ عرض أجزاء محدودة فقط. بالنسبة لهذا الفيلم الذي بلغت مدة عرضه ثلاث ساعات، رغم أن نص «موراكامي» لا يتجاوز 50 صفحة، كان يتوجّب عليّ أن أخلق امتدادات جديدة للقصة لم تكن مكتوبة لكنها موجودة، لتصبح الأحداث مكثفة بدرجةٍ كافية تستوعب نقل جمال النص المضغوط، بصورة بصرية، للمُتلقي. بالطبع كان هناك الكثير من التجارب والإعادات التي تخللت التصوير، حتى وصلنا للشكل النهائي. لكن فيما يتعلَّق بدمج البروفات داخل الفيلم، أعتقد أن الأمر دائماً يخضع لسطوة التفاصيل، حيث نكتشف، في كثير من الأحيان، أن هناك إضافات يمكنها أن تخدم جوهر العمل المُراد تمريره وإيضاحه بصورة أفضل. أعتقد أن هذا شيء يمكن أن يستشعره الجمهور أيضاً في لقطات بعينها.. لم أتوصل إلى مثل هذه التوقفات إلّا على مدار رحلتي كمخرج. وبمرور الوقت شعرت حقاً أن التفاصيل والأجزاء الصغيرة مهمَّة للغاية للحكم على مجمل ما يحدث داخل القصة. والبروفات تتيح تحديد الطريقة الأنسب للأداء وتحديد خيارات المُفاضلة بين طريقةٍ وأخرى.

يتماهى أسلوب تدريب بطلك «كافوكو» مع أسلوبك، حيث يعكف المُمثلون، في البداية، على قراءة النص وتكراره دون انفعالات حتى يتمكنوا من قراءته تلقائياً، وبعدها تتولد الانفعالات المُصاحبة للنص بصورة عفوية. عند وصولهم لهذه المرحلة، يمكنهم استيعابه وإضفاء ملمح من شخصياتهم عليه.. هل كنت تقدِّم نفسك في عباءة بطلك «كافوكو» للمُشاهدين؟ ومتى اعتمدت هذا النهج لأول مرّة؟

- فيما يتعلّق بعملية التدريب الأدائي، لقد تنامى شعوري بمدى أهميتها، إلى حدٍّ ما، منذ عام 2015، عندما كنت أخرج فيلمي «Happy Hour». منذ ذلك الحين، كرّست هذه المنهجية كجزء من أسلوبي وهويتي في الإخراج. فكرة القراءة الجماعية للنص كانت، في الأساس، آلية لفهم النص واستكشاف إمكانات كل ممثل. أعتقد أن هذا يساعد بالفعل في إنتاج مشاهد قوية جداً بدرجات انفعال أكثر صدقاً. ومنذ أن رأيت بنفسي مردود هذه الطريقة على المُنتَج النهائي، قرّرت أن أمضي في استخدامها فصاعداً. ينبغي أيضاً التفريق بين (الحوار) المكتوب الذي يردّده المُمثلون وبين الطريقة التي يتحدّث بها الناس بالفعل. ففي كثير من الأحيان، يكون الأداء غير تلقائي، لأنهم لن يقولوا هذه الكلمات في الواقع بنفس الطريقة المكتوب بها الحوار. قراءة النص (الاسكريبت) بصورة جماعية، يخلق حالة من الاعتياد الجسدي والتنبيه الفطري على ترديدها واستشعار مدى ملاءمتها بحيث تبدو تلقائية. إنه أمر مفيد جداً لطاقم التمثيل، فعندما يحين وقت الأداء النهائي للمُشاهد، يكونون قادرين على قول هذه العبارات بسهولة أكبر وانفعال أصدق.

نقطـة أخـرى غايـة فـي الأهميـة، ألا وهـي، عمليـة التفاعـل الناشـئة بيـن النصـوص والكلمـات نفسـها وبيـن فنّانـي الأداء. هـذا شـيء يمكـن رؤيتـه بقـوة فـي أعمـال «تشـيخوف»، وكـذلـك أعمـال «موراكامـي». وهـو مـا أطلـق عليه (ملمح عالمـي) دائم الحضور في كافـة أعمالهـم. إذا نظرنـا إلـى الأديب الروسـي تشـيخوف، وأعماله التـي تعـود إلـى أكثر من 100 عـام مضت، سـنجد أن بروفات الأداء المُتكرّرة، تجعل كلماته ملكاً للفنّانين وكأنها تتلبسـهم رغم عمرها الأدبـي العتيـق. يتولّـد هـذا الارتبـاط تدريجيـاً. أعتقـد أنـه يمكـن انتـزاع واسـتخلاص هـذه المشـاعر القويـة مـن المُمثليـن بفضـل القـوة الخبيئـة داخـل هـذه النصـوص التـي يكـون لطريقـة قراءتها تأثيـرٌ لا أحـد يتخيلـه علـى خلـق محـاكاة تتسـم بالمصداقيـة.

يعكس كلا الفيلمين اللذين قدمتهما أسلوبك الخاص في تصميم المشـاهد الطويلـة السـاحرة وأخـذ الـكادرات القريبـة واللقطـات المليئـة بالشـغف، فضـلاً عـن قيامـك أيضـاً بكتابـة السـيناريو لهمـا، ممـا أظهـر قواسـم جماليـة مشـتركة بيـن العمليـن.. أخبرنـا كيـف يمكنـك أن تظـلّ متناغمـاً متدفقـاً مـع إيقاع القصة لدرجة تسمح لك بالاستقرار على شكل وتفاصيل كل مشـهد علـى حـدة؟

- أعتقـد أن العامليـن الرئيسـيين اللذيـن يتدخـلان فـي ذلك ما هـو كائـن بالفعـل داخـل النـص الأصلـي، يليـه مـا يتولّـد عندمـا يتـمُّ تصويـره، وعنـد قيـام المُمثليـن بـأداء النصـوص. بالطبـع، عندمـا أكتـب نصوصـي، أحـاول دمـج أكبـر قـدر ممكـن فـي ذلـك. التصويـر هـو المـكان الـذي تتـمُّ فيـه الترجمـة الأولـى لفحـوى النـص. فأنـا لا أخبـر طاقمـي عـن تفسـيري الخـاص أو رؤيتـي أو مـا أريدهـم أن يفعلـوه. هكـذا يمكننـي الحصـول علـى مفاجـآت أدائيـة مـن المُمثليـن عندمـا يؤدون علـى طريقتهـم دون توجيه، ويمكننـي أن أقـول علـى الفـور مـا إذا كان هنـاك شـيء جيـد أو إذا كنـت أريـد اسـتخدامه بصـورةٍ مـا. وبعـد ذلـك أثنـاء عمليـة الكتابـة وتحريـر النـص، يمكننـي أيضـاً الانتبـاه للأشـياء التـي قـد تفاجئنـي وأنـا أنظـر إليهـا فـي سـياق الصـورة الأكبـر فـي تلـك المرحلـة.. حتـى يمكننـي التحكُّـم فـي الأمـر، لابـد مـن تحديـد اختيـارات فيمـا يتعلَّـق بمـا سـأقوم باسـتخدامه. معيـاري الأول هـو مشـاعر الشـخصية وإذا مـا كان يتـمُّ نقلهـا مـن الـورق إلـى الاسـتوديو بصـورةٍ مُرضيـة. وهـل يسـتغرق ذلـك وقتـاً كافيـاً لنقـل هـذه المشـاعر؟ أيتـرك ذلـك أثـراً لفتـرة طويلـة؟ هذا فـي الحقيقة هـو معيـاري الرئيسـي فـي الاختيـار وفيمـا سـأفعله.. ولا أنتقـل للمشـهد الـذي يلـي إلّا إذا تحقّـق هـذا المعيـار.

ناقـش أيضـاً «موراكامـي» فـي قصتـه «قـودي سـيارتي»، مسـرحية «العـم فانيـا»، لكنـه قـام بتفكيكهـا إلـى مقاطـع أثنـاء كتابة نثره الأدبي. أما في فيلم «Drive My Car»، فلم تسِر على درب «موراكامي»، بل نفذت عملية استنباط خاصة بك، بحيث كان الفيلم يغوص أكثر في الجمل الحوارية لمسرحية تشيخوف؛ كُنا نسمع ونرى المزيد عنها بصورةٍ مباشرة. لقد جسَّد الفيلم العبارة القائلة بأن «الحياة هي عمليةُ أداء لأدوارنا كما هو مكتوب، دون معرفة السبب». وأنه فقط عند الموت -كما تقول سونيا بطلة «العم فانيا»- سنجد ذلك الوضوح الذي



مشهد من فيلم «Drive My Car» ▲



مشهد من فيلم «Wheel of Fortune and Fantasy» ▲

نفتقده أثناء الحياة، المليئة بالمُعاناة.. ما يذهلني حقاً هو عملية التكيُّف التي صنعتها بين النصين، ونجاحك في أن تحتوي قصة، قصة أخرى، ما أسهم في خلق مساحة تحليل لقصة الفيلم نفسها. هذا أيضاً سمح للمُتلقي بأن يفحص مشاعره... أتتفق معي في أن الفنَّ على هذا النحو، يفسح المجال للتنفيس والتغلب على المُنغصات وضربات القدر بطريقةٍ أو بأخرى؟

- فيما يتعلَّق بمسرحية «العم فانيا» وتأثر «موراكامي» بها في قصته، أنت محق تماماً.. كذلك إذا تجاوزنا القصة القصيرة، سنجد مآلات كثيرة إلى تشيخوف في أعمال وروايات «موراكامي» الأخرى. لقد تأثر بوضوح بتجربة تشيخوف الإبداعية. وبالنظر إلى الرواية والفيلم نجد أن البطل «كافوكو» لديه رسائل غير مباشرة، لكنها قوية جداً، تربطه بعالم «العم فانيا». السطور التي قِيلت خلال أداء مسرحية «العم فانيا» عبَّرت حقاً عن مشاعر «كافوكو» وعواطفه ودواخله، حيث كان يعيش حياة لا يريدها، لكنها الحياة التي فُرضت عليه وقُدِّر له أن يعيشها. هكذا تتجانس تلك المشاعر المُشتركة بين «كافوكو» و«فانيا».. يحدث الشيء نفسه بين «ميساكي» بطلة «قودي سيارتي» و«سونيا» بطلة «العم فانيا». تتذكر «ميساكي» في الواقع بعض عبارات «سونيا»، وترددها في الفيلم أيضاً. مرّةً أخرى، هذا يجسّد شكلاً من أشكال التلاقي الإبداعي. بطريقةٍ ما، نجد في جميع أحداث «Drive My Car»، أحداثاً موازية مع «العم فانيا». هذان العملان، بطريقةٍ أو بأخرى، يترجمان بعضهما البعض بصورةٍ متبادلة. كلاهما يؤثران في بعضهما البعض، لكنهما يقدّمان لنا طريقة مختلفة للنظر إلى كلٍ منهما على حدة.

أما فيما يتعلَّق بالقصص المُوازية، فهذا شيء نراه في العديد من روايات «موراكامي» أيضاً. هذان العالمان المُختلفان داخل الفيلم يمكنهما أن يتوافقا ويتكيّفا بصورةٍ ليست مزعجة. وهذا هو دور الفنّ. فإذا نظرنا إلى «كافوكو» كشخصية، سنجد بعض المشاعر التي لا يستطيع التعبير عنها في الحياة الطبيعية، تحرَّرت وتهشمت أصفادها من خلال فنّه وعمله المسرحي. ولا أعتقد أن المسرح، وحده، الوسيلة الوحيدة للقيام بذلك. أي نوع من الفنون يجعل ذلك ممكناً. فيما يتعلّق بالحياة اليومية، نحن مقيدون ببعض الأشياء التي تمنعنا من التعبير عن أنفسنا بالقدر الذي نريده. لكن من خلال الفنّ، يمكنك إحراز هذه المساحة الصادقة من التعبير الإنساني التي يصعب الحصول عليها في الحياة الواقعية. هذا شيء خارج حدود الوعي الفعلي أيضاً. لن يمكنك مواجهة ماضيك، دون وعي، إلّا من خلال تفاعلك مع هذا الفنّ، أياً كانت ماهيته. في الفيلم، عندما ننظر إلى المسرحية التي يؤديها «كافوكو»، نجدها بمثابة طريقة للتعافي. طريقة لاستعادة الذات.

في مهرجان «نيويورك» السينمائي، قلت إن ما يجعل التمثيل مختلفاً عن الكذب هو أن الأول وسيلة لكشف الوجه الحقيقي للفرد، بينما الثاني يشبه ارتداء القناع. في هذا السياق، كيف تقيم مدى صدق أسلوبك في الإخراج؟ وبالنظر إلى تركيز أفلامك على ازدواجية الأداء، هل ترى أنك تكشف، بصورةٍ شخصية، عن حقائق داخلية، أم ترتدي قناعاً، أم مزيجاً من كليهما؟

- أعتقد أنني قلت شيئاً كهذا في المهرجان، لكنني أودُّ أن أوضح ذلك. لأنني لا أعتقد أن الأمر بهذه البساطة. الأداء التمثيلي يكشف الحقيقة، أما الكذب، فهو يشبه ارتداء قناع. ما أريد توضيحه هو أنه لا يزال بإمكانك قول الحقيقة وأنت ترتدي قناعاً. هناك فروقٌ دقيقة في ذلك. أعتقد أن الفنَّ يحقق هذا المزج أو شيئاً من هذا القبيل، حيث ترتدي قناعاً عبر الشخصيات. لكنك، رغم ذلك، تُفرج عن الحقائق -ما يعني أنك تعبِّر عن شيئين مختلفين في آنٍ واحد. ليس بالضرورة أن تقوم بنوع من التحليل الذاتي. لكن ما يمكنني قوله فيما يتعلَّق بسؤالك عني كمخرج هو أن غايتي إبراز الحقيقة بواسطة الوصول لأصدق درجة أداء من المُمثلين. لابد أن أكون صادقاً بالقدر الكافي، حتى يمكنني الحصول على هذه الحقائق من الأشخاص الذين أعمل معهم.

■ **حوار: إسحاق فيلدبريج □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
https://www.rogerebert.com/interviews/wearing-a-mask-to-tell-the-truth-rysuke-hamaguchi-on-drive-my-car?fbclid=IwAR0dXyRMCNPqNUDhEQLGThY4sl0PFRjWJcIc4twcjyAMCIgYrd0G5AyIw1E

كاميلو خوسيه ثيلا

مذكرات التيس «اسمث»

التيس المشهور «اسمث» - تيسٌ متمرِّد أقام مباراة بالأسلحة فوق جبال منخفضة بجوار جبال «جريدوس» الشاهقة، ورتبوا لاصطياده والنتيجة حتى الآن غير مجدية...

(1)

اسمي روبرت اسمث وخبل (الخامس)[1]، مولود في فرسنديا دي لا أوليبا دي بلاسينسيا، مقاطعة في كاسيرس[2]، بلغت الخامسة من العُمر غير العام الذي أنا فيه، إنْ لم أكن نموذجاً جيداً، فلست كذلك واحداً من الأشرار، إنني ذلك الشخص الذي لا يعيش -تقريباً البتة- الحياة التي يريد، بل يعيش فقط الحياة التي يستطيع، مبدئي أن أعيش الحياة تيساً صادقاً، أقضي الساعات الفارغة تحت ظلال الأشجار المُثمرة، أجترُّ العشب الغض، أو التبن العطري، اعتدت أن أمرر غمامات الربيع في قراءة «فراي لويس» أو «جارسيلاسو»، لكن الحياة قد أخذتني بلا تفكير أو روية، واليوم أجد نفسي مدفوعاً إلى مباراة تخيفني، مع تيس المعركة.. كم أنا عظيم!

أبي السيد «ولتر اسمث»، كان مثلاً أعلى في جبال الألب، نشأ في «دفونشير» بإنجلترا، وأحضر في وقتٍ لاحق إلى «فرسنديا دي لا أوليبا» بوساطة شركة «أجابيتو لوبيث» وشركاه، مستوردي الماعز من المملكة المُتحدة.

رجال يصنعون الثروة الضخمة عن طريق إحضارنا ونقلنا من جانبٍ إلى آخر.

أبي كان -دائماً- جَدياً واضحاً جاداً، كان موضع إعزاز من قبيلته، ومثالاً وقدوة في مصلحة الماعز، كانت ذكراه غير مصدر فخر، واستقامته ونبل أصله كانا دائماً مبعث الحب والاحترام.

أمي السيدة «ترستيسا خبل الخامس»، كانت بالفعل شيئاً آخر، عنزة متهورة، صديقة للمرآة والزينة، السيدة «ترستيسا» كانت امرأة خطرة، بكر والديها، وأصغر من زوجها سناً، ساقت الجميع إلى طريق الحسرة والمرارة، ليس لها شجرة عائلة معروفة، كانت أمي هكذا، كم هي ضالة!

كانت تُسمَّى (عنزة البلد)، تسمية غير واضحة تماماً، لكنها تدل على أنها كانت ذات دلال كثير، تتشمم أخبار زرائب الآخرين، عن طريق التحدُّث إلى نمامة أو قليلة الاحتفاظ بالأسرار أو محاورة زوجة خائنة أو غير جيِّدة.

كم يحزنني أن أدلي بهذه المعلومات عن أمي، ولكن صفحاتي الخاصة هذه، التي تشبه الوصية لا يتلاءم معها الزيف.

السيدة «ترستيسا» كي تبلغ الغاية في السوء أمضت أكثر من نصف عمرها تصيب بعدوى الحمى المالطية النصارى الفقراء الذين لم يرتكبوا في حقها جريمةً قط، سوى أنهم كانوا يستهلكون لبنها في الفطور والعشاء، و(لأن من يمشِ مشياً سيئاً ينتهِ إلى نهاية سيئة)[3]، فقد ماتت بطريقةٍ مأساويةٍ تماماً، لقد فعصتها ناقلة تحمل خمسة آلاف كيلوجرام من (عنب ثبريرو)، حمولة حلوة -بالتأكيد- لكنها ربما ثقيلة قليلاً فوق عنزة واحدة.

أصبحت مثل الرقاقة، وقليلون كان عليهم أن يتألّموا، لأن المجيء إلى مكان الحادث بعد لحظات يسيرة من الحدث، لا يدع لهم الوقت الكافي للتعبير عن الألم.

بالنسبة لي كانت مصيبة عنيفة، لم أرَ مثلها قط، في منتصف الطريق رأيتها تشبه رقاقة من الباكلاء.

ولكن بالنسبة لأبي الذي كان عاطفياً جداً، باعتباره جَدياً طيباً من الشمال، كان الأمر مختلفاً، لقد اتَّخذتْ هيئته مسحة مأساوية تقريباً، لقد كان يمضي الأيام وربما الأسابيع يبكي مخاطاً مديداً، ونظرته مليئة بالحزن، بينما ذقنه محنية مبللة.

آه ترستيسا - ترستيسا - كان يقول السيد «ولتر» من شدّة ألمه، كم كنت حمقاء طوال حياتك!

ومضى الزمان، وأصبحت كبيراً، وازددت صلابة، والصلابة هي طوق النجاة لكل التيوس، لأنه حين نبلغ عمراً معيَّناً، فعلينا أن نعتمد على أنفسنا.

وأبي الذي كان حزيناً، تزوَّج في زفافٍ ثانٍ من خالتي (كاوتلدي) خبل الخامس الأخت الصغرى لأمي، ومن هذه الزيجة الثانية أنجب خمسة تيوس كلهم ذكور، (نابليون) الذي هو نائب الآن، (ولتر) و(أدوليتو) و(سلفستر) و(فيكتوريانو) الأخ الأصغر، الذي كان حينما تركته تيساً أبيض مرحاً.

(2)

نزحت إلى الجبل، عندما قتلت (باولينو إليسوندو) من جراء مناطحة، إنه تيس شيخ كهل -وجدني قوياً جداً- بينما نشأ ليِّنا أكثر مما تخيلت، فجعلته مثل (الخبيزة) من المُناطحة الأولى.

في الجبل كنت واحداً وحيداً متشرِّداً، كنت كيفما سرت تضايقت وتململت كما لو كنت محارة.

ولقد سلاني أنني خصَّصت بعض الوقت للاعتداء على النعاج لسرقتهن، والنعاج عندما كنت أقترب من إحداها لسرقة أمتعتها كانت تكتم أنفاسها من الخوف، وتغلق عينيها



▲ كاريل دوجاردان (Dutch, Amsterdam 1622-1678)

الرخوتيـن، المليئتيـن بالميـاه.

وفضَّلـت أن أقيـم معاهـدة مـع الذئـب، لأنـه ولـو أنـه كان عندما يراني أجيء كان يعطيني وقتاً كي أثب فوق الأحجار العالية التي لا يستطيع صعودها، فإنه كان منتبهاً مستيقظاً، ولا أعرف لماذا لم يكن يأخذني على غرة مني! لقد كان شيئاً مقلقاً بالنسبة لي، جعلني خائفاً وقتاً طويلاً.

دنوت من معسكر الذئب، ومن فوق صخرة صحت به:

- سـيدي الذئـب: أنـا -بالرغـم مـن جرسـي- لسـت جَديـاً أليفاً (معزى) من زرائب القهر، ولست من دواجن الإنسان، كأصدقائك من بني جنسك.

لا.. إنني تيس متمرِّد، تيس ساخط، جئت إلى الجبل لأنني لم أحتمل العبودية، ولهذا فإنّ قروني صارت ملطخة بالدماء، ولأنك سيدي تملك أنياباً، فأنا سالم لأنني نباتي أعيش في الطبيعة عادياً كما تعيش سعادتك بعيداً عن القانون، ولهذا أريد أن أتناقش معك بخصوص مستعمرَتك الجبلية.

في الجبل عشت، كما تعيش حضرتك، وفي الجبل صنعت بيتي ومزرعتي.

- وماذا تريد مني؟ أيها التيس الأحمق؟ - سألني الذئب.

- إذن.. أريد المُعاهدة مع سيادتك، سيدي الذئب، ولهذا جئت، كم تظن مقدار الربح الذي سنخرج به لو أننا أقمنا معاهدة؟

- وماذا تهديني؟

- نعجة بيضاء في كل أسبوع، ليست عنزة، تبدو لي وكأنها خيانة أن أبيع إخواني.

- وماذا تطلب؟

- السلام مع حضرتك، ومع أمثالك، مع الذين يمكن أن يخلصوني من هذا الجرس، الذي أخضعني، وقلَّل سطوتي، ومع جرس في الرقبة مَن يقبل أن يأخذني كي أصبح تيس المعركة؟

- وهل ستوفي الهدية.

- نعم سيدي الذئب -في الوقت المُفترض بالضبط- وفي الغد سأحضر لحضرتك الحمل الأول.

- إذن انزل من فوق الصخرة، لقد قبلت شروطك، وفي المساء سأحضر لك كل ذئاب الضواحي، وأعطيهم أمراً بأن يحترموك، إذا وفيت وامتثلت، أدنُ حتى أخلع لك هذا الجرس الذي تبدو به مضحكاً، وتظهر كما العبد.

- ونزلت من فوق الصخرة، ودخلت وكر الذئب، بينما قال لي في رصانة شديدة.

- لي سمعة سيئة، أنت تعرف ذلك، ولكن كلمة صادقة أقولها لك، كلمة واحدة من ذهب القانون.. «من هذه اللحظة نحن أصدقاء»، وصداقتنا يمكن أن تطول إلى نهاية الحياة، وإذا احتجت دفاعاً -في لحظةٍ ما- أو حمايةٍ ما، فليس أكثر من أن تأتي وتراني، ولكن لا تنسَ أنه إذا أردت أن تخونني أو تحاول خداعي، فلن تبقى أكثر من تأخر العصفور عن الغناء في الصباح.

- أمهلني الوقت الذي اتفقنا عليه سيدي الذئب، لن أنسى أبداً.

- من الأفضل لك أن تمشي الآن، شد رقبتك إلى الأمام كي أقطع لك صوت هذا الجرس.

- ولكن هل تطلق سراحي من بين أسنانك؟

- لا يا عزيزي، لأنه بأسنانك قلت لي كلاماً مغرياً، ولا أحب أن أكون أنا الذي يكسر المُعاهدة، اهدأ ولا تخف، سأفرج عنك من بين أظافري، فما زال الوقت طويلاً.

- الذئب قطع لي الجرس، وبعدها أعطاني ضربة ترشيح بيده، وقال لي:

- ابقَ مسلحاً يا فارس الجبل -الآن ورأسك مرفوعة، وذقنك في موضعها تماماً، بالفعل تستطيع أن تفخر بنفسك، تفخر بقائد التيوس المُتمرّدين - ما اسمك؟

- روبرت اسمث وخبل الخامس.

- ممتاز تيس اسمث - إنّ حياة الغابة مناسبة لك، وكم سيحافظ عليك الذئاب لمدة طويلة.

- كلمات الذئب أثّرت في كثيراً، تلك الحياة النبيلة، المليئة بالزهو كانت هي التي تستهويني كثيراً.

شكراً جزيلا سيدي الذئب، وسعادتك ما اسمك؟

- اسمي «وولف»، أنا -أضاف الذئب، كما لو كان اعتذاراً- ولو أنني أقوم بعملية في كاستيه، فأنا مولود في الغابة السوداء[4].

رأيت في عيون الذئب لمعاناً مثل بريق الحنين.

(3)

معاهدتي مع الذئب كانت نتائجها رائعة، نحن الاثنين امتثلنا للعهد كنبلاء، وأنا أشعر بزيادة اعتباري بين الجميع مثل الرغوة، ليس بين العنزات اللائي يبعدن أميالاً عنا، واللائي يتغنين باسمي، واللائي يعتززن بإقداماتي ومعاركي، بل بين الحيوانات الجبلية نفسها، الذئاب، والثعالب، والسمور، الذين يحترمونني وينظرون إليّ بافتخار.

ووقتئذ تصادف إقامة معركتي الأولى، عندها صنعت شيئاً من البروباغندا، بين قطعان الحيوانات في وادي راما، وسومسييرا، وقمت بتوحيد بضعة وعشرين تيساً مختارين يمتازون بالشهامة والشجاعة، من الذين كانوا قد أطاعوني طاعةً عمياء، وكانوا لا يناقشون أوامري أبداً، ومعهم، مع هؤلاء -ما عدا اثنين منهم تركتهما بالقرب من الذئب «وولف» موكلين بالسهر على تنفيذ الإتاوة من النعاج- تفرّغت للنهب من (إيندلإينثيا) في (وادي الآخرة) إلى (كاندلاريو) في (سلامنكا) متبعاً خط الجبال.

وكوّنت ثراءً عظيماً، ولو أنه من كل الغنائم كان يجب عليّ أن أقاسم حاشيتي، ولكن لو أن تيوسي سلكوا سلوكاً صحيحاً، وغاية في البطولة، فكيف لا أكافئهم على سلوكهم هذا لجعلهم سعداء؟

في لوحة علم نفس السلطة مكتوب بحروف من ذهب، إنّ الحاكم لا ينبغي أن يبدو طامعاً.

ولكنني في ذلك الوقت كنت شاباً جداً، والشباب مفسدة، هذا ما جعلني أدفع الثمن غالياً، فقد أسكرتني السلطة، ولم تجعلني أتصرَّف بالشكل الجيّد، إذ أقدمت على معركة مع زوج من العسكر الأهليين، الاثنان كانا يعاملاننا بداية على أننا جماعة من الماعز الأليف، ولم يصيبانا بسوء أبداً، بل لم يعنيا بنا أصلاً، ولكن عندما بدأنا نزيح الغطاء، ونأخذ على عاتقنا عناء المُصادمة، جمعا الأسلحة، وأطلقا علينا أنواعاً من الذخيرة، ومن الجيد أن أقول لك إن ذلك كان ليلة (سان بارتولومي)، أي سرعة كانوا يطلقون بها النار؟ وأي هدف كان لهم؟

هذه كانت نهاية المباراة، لا أحب أن أذكر نفسي بأي مقدار كانت هزيمتنا موغلة في العمق، أصيلة في القاعدة، حتى إننا لم نستطع أن نسترجع جثث الموتى التي تبقت تحت سيطرة العدو، لقد كانت مقتلة عظيمة!

طليقاً كنت، لم يصبني أذى، -معجزة حقيقية- وحيداً، أحمل العار، ذهبت أجأر بالشكوى في عسكر الذئب «وولف»، أحببت أن أصبح عنزة أسطورية - شيئاً هكذا مثل عنزة (أمالتيا) التي أرضعت (جوبتر) - أغثني يا إلهي- كم كنت أحمق!

في هذه اللحظة أظن أنه قد بدأ عليّ لمعان هذا الدم الذي يستحق التصوير، وتلك السوداوية التي كانت تتمتع بها السيدة «ترستيسا خبل الخامس»، التي وإنْ كانت أمي، تماماً، فأنا أعترف أيضاً أنها كانت عنزة مجنونة.

الذئب «وولف» عندما قصصت عليه هذه المُغامرة المُخزية، زجرني زجراً أبوياً، كما لو كان يعنف ابناً له أو أخاً صغيراً.

- ولكن أيها التيس الغبي، قال لي:

- بأي منطق استطعت أن تقدم على معركة مع الإنسان؟ وهو الحيوان الوحيد الذي يكسب دائماً؟

إنْ كنت أنا الذئب أترقبه دائماً كي لا ألاقيه، فكيف بك أنت أيها التيس المُضحك؟ تدخل معركة معه في أرضه؟

لقد أصبحت طليقاً بمعجزة -ابني الصغير- بمعجزة حقيقية، والآن تستطيع أن تشكر الله، وسينفعك هذا في أخذ الحيطة والحذر بعد ذلك.

الحرب لا ينبغي لها أن تكون أكثر من احتياجنا أو قدراتنا.

إنني ذئب شيخ، وبإمكاني أن أؤكد لك أنه ليس هناك عدوٌ صغير، تفكّر .. مَن يهجم على رجلين مسلحين بالبنادق؟

معركتك سخيفة للغاية، معركة بلا قضية وبلا قيمة.

ولكن هذا ما يمكن أن نقوله نحن الاثنين هنا، ولا ينبغي أن نحدّث به الآخرين، لأنه لا أحد سيفهم هذا، ولكن يجب أن يفكّروا -في الوقت الذي كنت فيه أحمق- أنك كنت تحقق بطولة، وأنك كنت بطلاً.

- شكراً سيدي الذئب -رددت عليه- أشكرك سيدي شكراً جزيلاً.

- العفو -يا عزيزي- ولكن عدني ألّا تكون مجنوناً بعد ذلك، وألّا تضع جهدك فيما لا طائل من ورائه.

- أعدك سيدي الذئب، أعد بذلك.

الذئب «وولف» حنا عليّ كثيراً، وأنا امتثلت له، كل الذئاب

الذين تحالفوا معي لينون، عاطفيون، لهم محبتهم، وخفّة روحهم، كما أنهم ليسوا متوحشين -أبداً- كما يتصوَّر الآخرون.

(4)

ابتداءً من هزيمتي، عشت في سلام، وفي هدوء منزل الذئب أواناً طويلاً، دون أن أشغل بشيء أكثر من أن أستعيد قوتي، لأنه حتى إعطائه النعجة الأسبوعية كان من دائرة التيسين الوفيين، اللذين بقيا لي هناك بعد المعركة، واللذين كانا في أثناء وجود الفرقة التي كانت معي يقومان بالمأمورية العسكرية، بقرب عسكر الذئب «وولف».

ومع الهدوء، والإطعام حدّ التخمة، سريعاً سأشفى، وأرجع كما كنت، ولما لم أرد أن أكون ضيفاً ثقيلاً على الذئب، فقد طردت نفسي من عنده، لأصنع الحرب بطريقتي.

قاطع طريق في عزلة، وإنْ كان شيئاً ممتعاً، فنتيجته شاقة، وعرضة للأخطار.

تيس وحيد، صاعد، هابط للجبال فيما بعد ترف العيش والمُغامرات، لقد ابتعدت كثيراً قبل أن أصل إلى هذه الأخطار التي تترصد بي.

وفي ظهر يوم كنت في القيلولة في كهف صغير في حقل (بدرو برناردو) في قاعدة جبال جريدوس.

كنت بادياً لبعض العنزات اللائي يمشين في الوادي...

- مساء الخير -ألست (المعزى) اسمث، التيس المُتمرِّد، موضع فخر كل عنزات إسبانيا؟

- هذه المُعاملة ملأتني بالعزة.

- بلى، أنا هو، هل تردن شيئاً مني؟

تكلمت العنزات فيما بينهن برهة، وبرز جدي أشهب له منظر جميل من المجموعة.

- إذن -نعم- نريد أن نقول لك إنه يحزننا أن نراك وحيداً، بغير سلطة، نحب أن نقول لك أيضاً إننا شبعنا من العبودية، وإنك إذا أمرتنا فسنمضي معك إلى أي مكان تذهب بنا إليه.

في هذه اللحظة اكتشفت معركتي الثانية، المعركة التي وُلدت من أجل أن أقودها، فقط الله هو الذي فوق الكل، وهو الذي يستطيع معرفة ذلك.

ولكنني لا أستطيع أن أجعل تجار الدم يسمعون، إن الأبطال لا ينتمون لنا.

أعرف أنه في كل الصحف سعرٌ لرقبتي، وأنهم قد رتّبوا لمُطاردتي، وأسري، ولكن لا أحد يستطيع أن يظفر بي، لقد تعلّمت كثيراً.

تعليق على الحكاية

«كاميلو خوسيه ثيلا»، واحد من كُتَّاب «نوبل» الذين لم يترجموا بالقدر الكافي، وربما لم يشتهر من أعماله في العَالَم العربي سوى عمله المُبدع «عائلة باسكوال دوارتي»، حصل على «نوبل» بعد كاتبنا الكبير نجيب محفوظ بسنة واحدة، فقد حصل محفوظ على «نوبل» في عام 1988، وحصل «ثيلا» على الجائزة في عام 1989، ولذا قد نجد تشابهاً في أسباب منح الجائزة، وربما وبشكلٍ ما تمثل ثلاثية محفوظ عائلة «باسكوال دوارتي» في النسخة الإسبانية.

إننا نستطيع أن نقرأ الحكاية التي بين أيدينا على أنها حكاية للأطفال، فيها النماذج الأثيرة للحكاية الشعبية التقليدية، الذئب والماعز، وفيها العبرة والعظة.

ولكن أعمال «ثيلا» كلها لا تقف عند مستوى واحد من الأداء والتأويل، ولذلك يمكن أن نقرأ الحكاية باعتبارها حكاية تيس لا يعي ذاته، ولذا يختار اختيارات لا تناسب حياته، وقوته، فمن القص نستطيع أن نعرف أن هذا التيس لا يعرف مقدار قوته التي ظهرت من المُبارزة الأولى، حيث جعل التيس الآخر مثل الخبيزة، وأيضاً ظهرت في خوف الذئب نفسه منه، حيث كان يتركه يصعد إلى أعلى الجبال، دون أن يعرِّض نفسه لنطحاته، وربما عدم القدرة على اكتشاف الذات هي التي أفضت به إلى المُعاهدة التي لم يفد منها شيئاً كما كان يتصوَّر، لأن الذئب لم يقدِّم له شيئاً، بل العكس كان يأخذ منه نعجة في كل أسبوع.

كما يمكن أن ننظر إلى الحكاية في مستوى آخر من التأويل، إذ يصبح الجَدي هو «فرانكو» الديكتاتور الإسباني ذاته الذي تحالف مع الذئب وولف (الألماني)، الذي يمكن أن يمثل في الحكاية «هتلر»، ولا يمكن أن ننسى أن «فرانكو» قد باع شعبه لـ«هتلر» دون مقابل، في حربه مع الألمان، ولا ننسى قرية «الجرنيكا» الإسبانية التي أراد أن يجرب «هتلر» بعض القنابل عليها قبل أن يلقيها على الحلفاء، فوافق «فرانكو» أن يكون تجريب القنابل فيها، فأصبحت أثراً بعد عين، وقد صوَّرها الفنّان الإسباني «بابلو بيكاسو»، لتكون صورةً خالدة شاهدة على فساد الديكتاتورية أينما وُجدت.

ولكن هذا ليس المُستوى الأخير للحكاية، فيمكن تفسير هذه الحكاية الرمزية على أنها مذكرات «كاميلو خوسيه ثيلا» نفسه، فـ«ثيلا» نفسه يمثل الجَدي في مستوى من المُستويات، لقد كان والده «كاميلو ثيلا إي فيرنانديز»، من كاليسية (من الجلالقة)، وكانت والدته، «كاميلا إمانويلا ترولوك إي بيرتوريني»، ذات أصول إنجليزية وإيطالية، بالإضافة إلى كونها كاليسية أيضاً، وكانت العائلة من الطبقة المُتوسطة، التي لا تميل إلى الثورة والتمرُّد، لذا تحالف مع أفكار الديكتاتور «فرانكو» في أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، بل حارب في صفوف قواته، وأُصيب، وكأنه يمثل حكاية الجَدي الذي أراد أن يكون ثائراً فوقع في براثن الذئب، وقدَّم له أهله قرباناً دون أي فائدة، ولو أنه واجه الذئب لكان قد انتصر عليه، بدلاً من أن يقول له يا سيدي، ويعد إهانته له حنواً وكرامة.

لكن الحكاية تنتهي بما انتهت إليه قصة «ثيلا» نفسها، إذ أصبح من أشدّ منتقدي «فرانكو»، وأصبحت أعماله مراقَبة من قِبل «فرانكو» وأنصاره، وربما للسبب ذاته كانت أشد أعماله إبداعاً وتأثيراً تلك التي كُتبت في هذه الفترة، التي رُوقِبَت فيها كتاباته، ومن أهم هذه الأعمال روايته «خلية النحل» التي مُنِعَتْ في إسبانيا ونُشِرَتْ في «بوينس أيرس» عام 1951.

□ **ترجمة وتعليق: مراد حسن عباس***

---

* رئيس قسم اللّغة العربية - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - وأستاذ كرسي الأدب العربي - كلية اللّغات الأجنبية «جامعة نانكاي»، الصين.

الهوامش:

1 - فضلت أن أترجم الاسم بمعناه وليس بلفظه، للإفادة من دلالته، كما يلاحظ أن اسم الابن في الإسبانية لا يُنسب إلى الأب وحده، ولكن يُنسب إلى الأب والأم معاً.

2 - فرسنديا دي لا أوليبا مقاطعة في مدريد.

3 - مَثل إسباني.

4 - الغابة السوداء مكان في ألمانيا، سُميت بذلك لأنّ الأشجار الكثيفة تحجب الضوءَ عنها.

لماذا يحتاج الأطفال إلى القصص؟

تُلبّي قِصَّة المساء الاحتياجات الأساسيَّة للأطفال القلقين والفُضوليِّين والمرحين، والباحثين عن الثقة للعيش في العالم.

لماذا تُقرأ القصص للأطفال؟ عادةً ما تكون الحجج التي يتمّ طرحها «جَادَّة» و«مفيدة»: يشرح الإعلاميُّون والمُدرِّسون والباحثون والآباء أنَّ هذه الممارسة تُؤدّي إلى أداء أفضل في اكتساب اللّغة، كما أنها تُسهم في توسيع السِّجل المعجمي، وإثراء النحو، والقدرة على التعبير عن الذَّات، والرَّفع من الرأسمال الثقافي. باختصار، إنَّها تؤدّي إلى تكييف الأطفال والمراهقين مع مُتطلَّبات العالم المدرسي، ثم المهني. ويُصرُّ البعض الآخر على دورها في الممارسة المُستقبليَّة للمُواطنة، من خلال تشكيل الفكر النقدي، وتقاسم التراث المشترَك أو معرفة العصور الأخرى، والثقافات الأخرى، وحتَّى الحماية من التَّعصُّب. في العقود الأخيرة، مع تطوُّر علم الأعصاب، قيل -باستفاضة- إنَّها ستُحفِّزُ القُدرات المعرفيَّة.

عالمٌ أوسَع وأكثر كثافة

مع ذلك، إنَّ أولئك الذين يستحضرون ذكريات النصوص المسموعة أو المقروءة في الطفولة، لا يقولون، أبداً: «حصلت على نتائج دراسيَّة أحسن بفضل القراءة، وكنت أكثر مهارةً في التَّعامل مع اللّغة، فقد ساعدتني في إنشاء قاموسي اللُّغوي»، كما أنَّهم لا يَدَّعون أنهم شاركوا ثقافة مشتركة أو أصبحوا مواطنين أكثر إنسانيّةً. لا، بل إن ما يتذكره الكثيرون، أي ما بدا لهم مُهمّاً، هو أنَّ هذه القراءة فتحت لهم بُعْداً آخر؛ تقول امرأة: «كلَّ مساء، يُولَد عالمٌ مُوازٍ في صوت أُمّي»، ويقول شابّ: «اكتشفت وجود شيء آخر، عالَم آخر»، أو «إنّه مشهدٌ مفتوح بأكمله؛ ممّا وسَّع، إلى حدٍّ كبير، المكان الذي عشْتُ فيه». من خلال النصوص التي كانت تُقرأ لهم، والرسوم التَّوضيحيَّة التي عُرِضَت عليهم، اكتشفوا كَوْناً مُوازياً وغير مرئيّ، كَوْناً أكثر شَساعةً، وأكثر كثافةً، والذي، مع ذلك، يُثَبِّتُهم أكثر في العالم الحقيقي، كلّما عادوا إليه.

يمنَحُ الاستماع إلى لغة أدبيَّة وشاعريّة وقليلة الغناء، الأطفال والمراهقين، إمكان الشعور بتحقيق رفاهيَّة خاصَّة جدّاً، والإحساس بالانتماء، وأنْ يكونوا هُم، ويجدوا المكان. إنه شعور مؤقَّت، شَرْط أنْ يلائم الجسم والعقل، ويترك آثاراً. يبدو الأمر كما لو أنَّهم منسجمون، بالمعنى الموسيقي للمصطلح، مع ما يحيط بهم؛ لا مع العائلة والأصدقاء والناس، فحسب، بل مع السماء والبحر والجبل والمدينة والحيوانات التي يشعرون بالارتباط بها، أيضاً. جُزءٌ من الكُلِّ، أو الكُلّ برُمَّته. إنَّهم يفهمون، بِفضْل نصٍّ، أنَّ أموراً كثيرة تَشغلُهم، ليس من خلال المنطِق بل عَبْر نَوعٍ من فكِّ تَشْفير غير وَاعٍ.

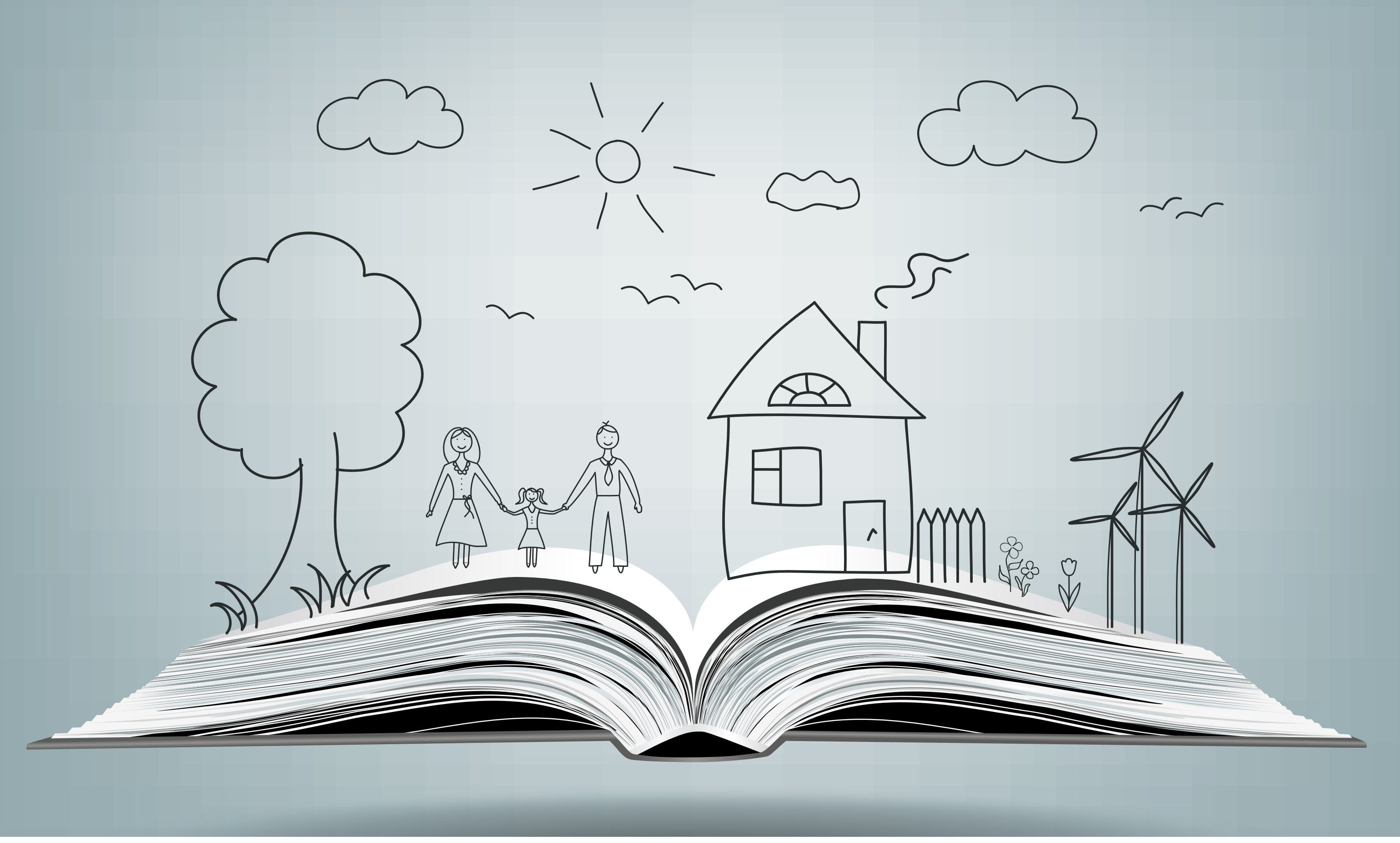
في الواقع، عندما نقرأ للأطفال، وعندما نَروي لهم قصصاً، رُبَّما يكون معنى حركاتنا، قبل كلّ شيء: أُقدّمُ لكَ عالماً تَجاوزَني فيه آخرون، وحصلتُ عليه، هو عالم اكتشفتُهُ، وبَنَيْتُه، وأحببتُه[1]. أقدّم لكَ ما يحيط بنا، وتنظر إليه مُندهشاً، مشيراً بإصبع إلى قطَّة أو نجمة أو طائرة. أقدّم لك السَّماء مُغنّياً:

Au clair de la lune, mon ami Pierrot, j'ai perdu ma plume pour écrire un mot...

(في ضوء القمر، صديقي بييرو، فقدتُ قلمي لكتابة كلمة...)، وطوال حياتك سيُرافقُكَ بييرو وقلمُه عندما سترى ضوء القمر. أُقدّم لك البحر، وأغنّي لك: Bateau sur la mer [قارب على البحر]. أقرأ لك قصص القراصنة أو روبنسون - Robinson. أقدّم لك الجبل والغابة والصحراء والنَّهر بواسطة الخرافات والأعمال الفنّية. أُقدِّم لك المدينة لكي تستطيع العيش فيها.

فنُّ العيش

أُقدّمُ لكَ كذلك العالَمَ الذي جئتَ منه، وأُسجّلكَ في الأجيال القادمة. أقدّم لك أولئك الذين سبقوك، وأقدّم لك، أيضاً، عَوالِم أخرى حتى لا تكون خاضعاً لأسلافكَ أكثر ممَّا ينبغي. وسَأُعطيك أغنياتٍ وقصصاً لتُكرِّرها لنفسك حتى تتمكَّن من قضاء الليل، وتستَغني عنّي تدريجيّاً، ثم تَعدَّ حالات الانفصال المتعدّدة التي يجب أن تعيشها.



سوف أُسَلِّمك شذرات من المعرفة والخيال حتى تكون قادراً على مواجهة أسرار الحياة والموت، قدر الإمكان، واختلاف الجنسين، والحُبّ، والخوف من الهَجْر أو من المجهول، والتَّنافس. هكذا، يُمكنُك كتابة قصَّتكَ بين السطور المقروءة.

الاستماع للقراءة، ثم القراءة، وكذلك مشاهدة الأمثلة التوضيحيَّة أو الأفلام، والغناء والسَّرد والرَّسم والكتابة.. كلُّها أنشطة تسمح بالتَّداخُل بين الحقيقي والذَّات، بِنَسيج كامل من الكلمات والمعارف والقصص والتَّخيُّلات التي سيَظلُّ العالَم، بدونها، بارداً أو عدائيّاً، كما تسمح بتشكيل هذا الكَوْن الخَفيّ والحقيقي، تماماً، مثل العالَم الذي يُمكننا لمسُه، والمُكَمّل لهُ، وبتحويل المُزعج إلى مألوف، بل بجعل المألوف مُدهشاً، أيضاً، وبإعطاء ما يحيط بنا تلويناً رمزيّاً وخياليّاً وأسطوريّاً، وعُمقاً نَحلُم من خلاله، ونتَّحدُ، ونفكّرُ.

نحن حيواناتٌ شعريَّة

بهذا المعنى، يُعدُّ الأدب: الشفهي، والمكتوب، والممارسات الفنّية، من العناصر الأساسية لِفنّ الحياة، ولهذه الأنشطة التي تَتمثَّل، وفقاً للمهندس هنري كودان - Henri Gaudin، في: «إقامة صِلات بين جميع أنواع الأشياء المُحيطة بنا لتُصبح مألوفة، ونجعلها أقلّ اختلافاً. إنَّ العيش هو هذا التَّخلص من الأشياء في جوارنا، وتقليصُ المسافة مع غَرابَة كُلّ ما هو خارجي عنَّا»[2].

وغَنيٌّ عن القول إنَّنا لسنا مُتغيِّرات اقتصاديَّة، فحسب، كما أننا لا نحصر أنفسنا في أدوارنا الاجتماعيّة، مهما كانت جوهريّة. ربَّما، نحن أيضاً، قبل كلّ شيء، حيوانات شعريّة وسرديَّة؛ فقد ابتكر البشر أعمالاً فنِّيّة، وحَكوا قصصاً، أكثر تعقيداً أو أقلّ، ومتكرّرة وفقاً للسياقات الثقافيَّة، قبل فترة طويلة من اختراع النقود والزراعة. بعض الشعوب أكثر رَقصاً، وأكثر حَكياً، وأكثر رسماً، لكن هناك شعريّة دائماً، فالمَنْفَعة لا تكفينا أبداً.

من خلال تقديم مقاربة نَفعيّة وقَلقة للقراءة، قُمنا بجعل الاستثناء قاعدة روتينيّة. نحن لا نحكم على مزايا غِناء الأطفال بحقيقة أنهم سيصبحون موسيقيين. لماذا يُطرح، باستمرار، مستقبلهم المعرفي، والدّراسي، والمدني عندما يتعلَّق الأمر بالقراءة؟ عندما يستمعون إلى قصّة، وعندما يفتحون كُتباً، فإنَّهم يفعلون ذلك لأنَّهم يحتاجون إلى بُعدٍ آخر، ولأن يجعلوا الكلمات والقصص والاستعارات والصُّور وسيطاً بينهم وبين هذا العالَم الغريب الذي يُحيط بهم، ولأنهم فضوليُّون وقَلقون، يبحثون عن أسرار مَرحة وشاعريّة، ولأنَّ الكُتب تمنح شكلاً للرَّغبات أو المخاوف التي يعتقدون أنَّهم الوحيدون الذين يعرفونها، كما تسمح لهم باستبدال الفوضى بقليل من النّظام والاستمراريَّة والجمال.

■ ميشيل بوتي* □ ترجمة: أسماء كريم

*عالمة أنثروبولوجيا، ومهندسةُ بحثٍ فخريَّة في المركز الوطني للبحث العلمي.

المصدر:

مجلّة «العلوم الإنسانية الفرنسية» (Sciences Humaines)، عدد خاصّ، يونيو، ويوليو، 2021،

الهوامش:

(1) انظر ميشيل بوتي:

Michèle Petit ,Lire le monde. Expériences de transmission culturelle aujourd'hui, Belin, 2014.

(2) Henri Gaudin «Embrasure», Villa Gillet, 1996.


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موت الموظف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدد

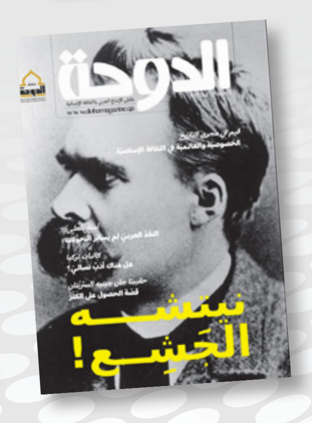

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
بيئة، وباء، إنترنت وتعايش
أين نتجه؟

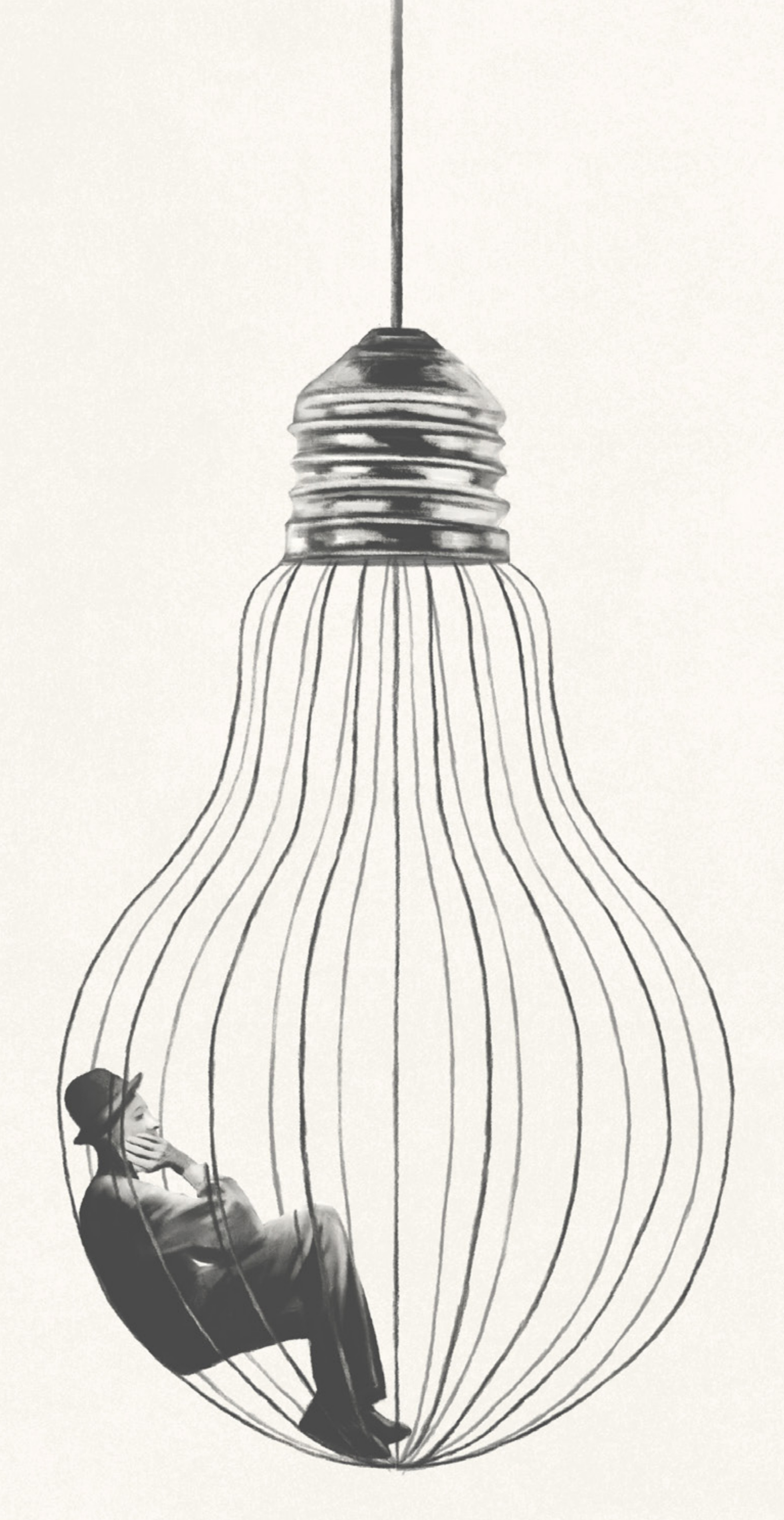

الدوحة
ما فاز إلّا النُّوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa





الدوحة
العدد 172 - فبراير 2022
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa
مو يان:
مسؤولية الأدب الأخيرة
صرخة من زمن آخر
الشعرُ سينقذ العَالَم!
مئوية بروست
كتابة النهاية!
من وساوس الكُتّاب:
لِمَ ينبغي أن أُتَرجَم؟
172
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 172 - جمادى الآخرة 1443 - فبراير 2022
Year 15 - No. 172 - Jumada I I 1443 - February 2022

بعيداً عن الوسيط قريباً من القراءة!

على الرغم من عدم توفُّر مؤشرات إحصائية على المُستوى العربي، يمكننا القول بأنه لأسبابٍ تتعلّق بأسلوب «الحياة الرَّقمية» يفضِّل العديد من القُرَّاء الشباب على وجه الخصوص، استخدام الكتاب الإلكتروني، بصورة تنبئ، في اعتقاد البعض، بمُستقبل قد يختفي فيه الكتاب الورقي نهائياً.

كما يمكننا القول أيضاً، بأنّ مؤشرات هذا التزايد الملحوظ في استخدام الكتاب الإلكتروني، يقابلها في الوقت نفسه، استمرار حضور الكتاب الورقي في رفوف المكتبات التجارية والمكتبات العامة، كما تشكِّل معارض الكتب الدولية فرصةً لتجديد تلك الصلة الجماعية والمُتجذِّرة بالكتاب الورقي.

قد نحتاج زمناً طويلاً حتى نصل إلى وسيط نهائي، ذلك أن الانتقال الكلي نحو وسيط مستقبلي ليس مسألة تقنية فحسب، وإنما يتعلَّق الأمر بتحوُّل ثقافي يغيِّر نمط وعادات الإنسان المُتطوِّرة والمُتبدِّلة عبر الأزمان. علاوة على ذلك فما أن نستحضر جدل الورقي والإلكتروني حتى يحضر في الأذهان جدل سابق حصل مع ظهور التليفزيون الذي كان بصدد إنزال الصحيفة الورقية من عرشها، وهو الأمر الذي لم يحدث كلياً حتى يومنا هذا.

من الواضح أن الأجيال الجديدة من القُرَّاء ستجد دائماً تلك المُتعة المُرتبطة، كما سبقت الإشارة، بنمط الحياة الرَّقميّة السائد، مثلما هو واضح كذلك، تشبُّث القُرَّاء التقليديين بالكتاب الورقي الذي يشكِّل جزءاً من ذاكرتهم القرائية. دون أن ننسى تلك الفئة المُخضرمة من القُرَّاء والتي تُقبل على الكتاب بغض النظر عن طبيعة الوسيط، إلكترونياً كان أم ورقياً، ذلك أن همها الأول والأخير هو الظفر بكتب تشجِّع العقل، وتنفذ إلى الحواس كما تشجِّع الفكر وتوقظ الوعي...

وبشكلٍ لا يحسم فيه طرف، يأخذ الجدل في وسيط القراءة مسالك ينصرف في متاهاتها الأطراف كل يدافع عن وجهة نظره من منطلق طبيعة قناعاته وأسلوب حياته، وكذلك من منطلق درجة وعيه بمسألة التقنية التي هي قضية فكرية بالأساس، لا قضية قناعات فردية أو مؤسساتية مضادة لبعضها البعض. لهذا يبقى من غير المُجدي الاعتماد على نتائج جدل متبادل يتعصَّب فيه أنصار الكتاب الإلكتروني بهدف إثبات أنهم الأكثر صواباً من أنصار الكتاب الورقي. ذلك أن المُجدي والأنفع، بغض النظر عن الوسيط، سيبقى الرفع من وتيرة القراءة باعتبارها نشاطاً مفيداً وممتعاً، يقوي علاقاتنا بوجودنا الشخصي والجماعي. ولضخامة الاحتياج إلى تقوية هذه العلاقة من المُجدي والأنفع أيضاً أن نترك جدل وسيط القراءة يأخذ مجراه في الزمن بما تفرضه سُنن التطوُّر الحضاري.

الحديث عن الكتب متشعب الجوانب، لكن دعنا نفترض أن المُنغمس في الكتب الرَّقمية يعشق كل كتاب، فتنساق خلفه رغباته وتتحدَّد به قناعاته، وهذا ينطبق كذلك على المُنغمس في الكتب الورقية. فإذا سلَّمنا بهذا التشابه في الغاية مع اختلاف الوسيلة، وأنّ شخصية الأول كشخصية الثاني تنعكس في مرايا الكتب، فإنّ الجدل حول طبيعة الوسيط يصبح ثانوياً، وغير ذي شأنٍ، خاصة إذا ما نحن استحضرنا ذلك السؤال المُتعلِّق بتلك القدرة على التمييز بين الكتاب الجاد والمُفيد، وبين الكتاب الأقلّ شأناً. وهو السؤال الذي تعمَّق فيه «سقراط» في محاورات «أفلاطون» قائلاً: «هناك مخاطرة حقاً عندما تشتري عِلماً أكثر مما تشتري غذاء. أنت تشتري غذاء وشراباً من الحانوتي أو التاجر وتستطيع أن تحملها حيث تشاء في صناديق منفصلة، وقبل أن تسمح لها بالدخول إلى جسدك بواسطة الأكل أو الشرب تستطيع وضعها في البيت وتستدعي خبيراً كي ينصحك عمَّا هو مناسب لتأكله أو لتشربه وما ليس كذلك، وكم تقدر أن تستوعب منها ومتى. وهكذا فإنه لا مخاطرة كبيرة في شرائها. غير أنك لا تستطيع أن تحمل العلم في صندوق، بل ينبغي عليك أن تدفع الثمن وتحمله في روحك. وأنت إما أوذيت بما تعلّمته وإما استفدت من ذلك». ولا بأس في هذا السياق من الاستطراد، على سبيل الختم، بتساؤلات «فرجينيا وولف»: «ألا يجب أن نعتبر بعض المُؤلِّفين كالمُجرمين؟ ألا يحق لنا أن نعتبر أولئك الذين يكتبون كتباً سيئة، كتباً تضيع وقتنا وتعاطفنا، كتباً مسروقة، كتباً خاطئة، كتباً تملأ هواءنا بالعفن والأمراض، ألا يحق لنا أن نعتبرهم أخبث أعداء المُجتمع؟ إذاً لنكن قساة في أحكامنا؛ يجب علينا أن نقارن أي كتاب بالكتاب الأعظم في مجاله».

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شــهــريــة

العدد 172

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة واثنان وسبعون
جمادى الآخرة 1443 - فبراير 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الـدوحــة - قـــطـــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خـــالد العـــودة الفضـــلي

التحرير
محســن العـتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هـنـد البنسعيد
فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial



تقارير | قضايا

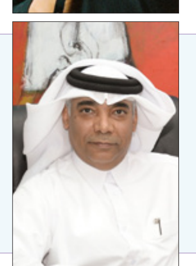
| ملفات |





| أدب | فنون | مقالات | علوم |





حوارات | نصوص | ترجمات







الإرثُ الاستعماري

تحديدُ الهُوية وتمكينُ الديموقراطية المُضادّة

استوقفني مؤخراً تعليق الفيلسوف «ميشيل أونفري» على تصريح مرشحة حزب اليمين «فاليري بيكريس» التي حدَّدتْ معنى أن يكون المرءُ فرنسياً بحبّه لكَبدِ البط، ونصْب شجرة بابا نويل في عيد الميلاد! لاحظ «ميشيل» أن هذا مقياس تافه، لأن الأهم هو أن يحب الشخصُ فرنسا مهما كان أصله أو لوْنُ بشَرَته أو الدين الذي يعتنقه... معنى هذا أن مشكلة الهُوية الفرنسية مرشحة للتحريف والتزييف حتى عند مَنْ يترشحون عن الحزب الجمهوري اليميني.


محمد برادة

يُحسَبُ لفرنسا، في الفترة الراهنة ومنذ هبّة شبابها سنة 1968، أنها تُوفّر لمُواطنيها حرّية التعبير والانتقاد وتضمن للرأي العامّ الاطلاع على الإحصائيات ونتائج الاستبارات والاستطلاعات من دون تحريف أو رقابة. ذلك أن أسس النظام الديموقراطي ومؤسسات تدبير شؤون الدولة، ومنابر الصحافة تضمن قدْراً مِنَ النزاهة يجعل الحوار ممكناً والكشف عن الخلل والأخطاء عنصراً ضرورياً للسيرورة الديموقراطية... إلّا أن التحوُّلات المُتسارعة وسياق الصراع داخل المُجتمع وعلى نطاقٍ عالميّ، يعملان على كشف التآكل الذي يصيبُ أجهزة الدولة وأطروحات مَنْ يمارسون السياسة والفكر والتحليل الاجتماعي. ومن ثمَّ يبدأ النّبْش في الماضي والذاكرة، ويتوغلُ البحث عن الأسباب التي تعوق الجمهورية عن التطابق مع ما سطّره فلاسفة التنوير وفرسانُ السياسة الطوبوية. فعلاً، خلال الخمسين سنة الماضية، عرفت فرنسا تحوُّلاتٍ عرّضتْها لأزماتٍ تتعلّق باهتزاز أسُس الديموقراطية واتساع التفاوت بين الفئات الاجتماعية، وكُسوف القيم الكونية التي عمّدَتْها دماء ثورة (1789)، وتعثر مشروع الاتحاد الأوروبي... من الطبيعي إذن، أن تتواصل حركاتُ الاحتجاج والرفض والتطرُّف والبحث عن أفقٍ سياسي يُخرج فرنسا من لعبة تداوُل الحكم بين يمين ويسار لا يَتمايزَانِ كثيراً عن بعضهما البعض، ويندرجان في خضمّ الاقتصاد الليبرالي والنفخ في قِرْبة الاتحاد الأوروبي المليئة بالثقوب... ولعَلّ ذلك ما أتاح للشابّ «إمانييل ماكرون» أن يفوز في انتخابات الرئاسة لسنةِ (2017)، مستعملاً ضرورة تجديد التصوُّر السياسي والاقتصادي لمُواجهة مستقبل يُنذر بتحوُّلات غير مسبوقة في تاريخ البشرية. لكن ما لم يحسبْ له «ماكرون» الحسابَ الكافي، هو انفجار القضايا والعِلل المسكوت عنها طوال عقود، والتي حاصرتْ طموحه التحديثي المُتدثر بليبراليةٍ تتستر على هُويتها...

من بيْن القضايا التي واجهت «ماكرون»، تدبير العلاقات مع مستعمرات فرنسا السابقة، وأيضاً مع تلك التي ما تزال منضوية تحت لواء «الإمبراطورية الفرنسية»، جارّة معها مشكلاتٍ عديدة. لِنقُلْ بتعبير أوضح، إنّ فرنسا لم تتخذ موقفاً واضحاً من إرثها الاستعماري خاصة في إفريقيا. ذلك أن استقلالات الأقطار الإفريقية آلتْ إلى قيام دُول أوتوقراطية عاجزة عن تحقيق

التنمية والتدبير العادل، ومُستندة على فرنسا لضمان الحماية والدّعم لدى البنْك الدولي للحصول على المُساعدات المالية. وهذه العلاقة المُلتبسة هي التي حاول «ماكرون» مُعالجتها من خلال تنظيم اجتماع مع «المُجتمع المدني الإفريقي» في مدينة «مونبولييه» (8 أكتوبر/تشرين الأول، 2021)، دعا إليه مجموعة من الشباب الأفارقة يعيشون في بلدانهم أو يقيمون بفرنسا، واستمع إلى انتقاداتهم للسياسة الفرنسية المُتمثلة في الأبوية والتعاون مع أنظمة ديكتاتورية. وكان أبرز ما ردّ به «ماكرون» على انتقادات الشباب الإفريقي أنه ورِثَ تاريخاً وجغرافيا لمْ يكن له يدٌ في اختيارها؛ ومن ثمَّ فإنه يحاول محْوَ بعض سلبيات ما وَرَدَ في صحائف الماضي... الأهم، هو اقتراح الشباب الأفارقة إنشاءُ صندوق للتجديد يهدف إلى دعْم الديموقراطية في إفريقيا ودعم الفاعلين من أجل التغيير في المنافي والمهجر. قد يكون هذا المشروع -لو تحقق- عنصراً مُغيراً لعلاقة الأبوية الاستعمارية؛ إلّا أن مصالح الدولة الفرنسية لدى الدول الإفريقية المُستعمَرة من لدُنها سابقاً تظلّ كثيرة ومُغرية، لأنها تضمنُ ريْعاً سياسياً ومالياً لفرنسا وتُعطيها ورقة تستعملها لدى الحلف الأطلسي في وصفها عرّاباً لدى الدول الإفريقية. إلّا أن وقائع على الأرض في إفريقيا بدأتْ ترغِمُ فرنسا على مراجعة طبيعة علائقها مع إفريقيا، مثلما حصل في «مالي» والذي يؤكّد أنْ ما مِنْ دولةٍ قوية تستطيع أن تفرض بالسلاح على دولة ضعيفة، تغيير اتجاهها، على نحو ما تأكد من التدخل الأميركي العسكري في أفغانستانْ. ذلك أن التغيير السياسي والعقائدي الحقيقي إنما يتمّ من خلال الصراع الديموقراطي الكاشف لاختيارات أغلبية المُجتمع.

والقضية الأخرى التي برزتْ في مرحلة المُمارسة الرئاسية السابقة، تتعلّق بإعادةِ تحديد الهُوية الفرنسية: أو كما طرحتها أسبوعية «لوبوانْ»: كيف يمكن أن نكون فرنسيين؟ وهذا تساؤل يبدو غير مُبرَّر، لأن فرنسا عاشت تجربة سياسية غنية، منذ ثورة 1789، وانتهتْ إلى تحديد هويتها من خلال تحقيق وتجسيد مبادئ الجمهورية الثلاثة: حرّية، مساواة، أخوة. ومفهوم من هذه المبادئ أن الهُوية لا تعود إلى الجنس أو اللون أو الأصل العائلي، وإنما هي تتحدَّدُ بما هو شاملٌ وكونيّ في إنسانية الإنسان وعلاقاته المُعتمَدة في السلوك. وقد أثبتتْ الدراساتُ الكثيرة، خلال العقود الأخيرة، أنّ الهُوية ليستْ ثابتة، بل هي خصائص وعناصر متحرّكة ومتحوِّلة، في تفاعُلٍ مستمر مع حركيّة التاريخ وتبدُّل المُجتمعات. بعبارةٍ ثانيةٍ، كل مجتمع تتحدَّدُ هويته انطلاقاً ممّا عاشه وتفاعَل معه، وأدْمَجهُ في كينونته؛ أيْ أن مضمون الهُوية لا يخضع للرغبة الذاتية والاستيهامات الطائشة، وإنما هو خلاصة لعلائق كل مجتمع، وكل أمّة مع التاريخ وما ينطوي عليه من تهجين مُخصب. بالنسبة لفرنسا، بدأت الخصومات والجِدال حول الهُوية، في ثمانينيات القرن الماضي حين تعاظمت ظاهرةُ «الغيتوهات» التي نشأت في ضواحي باريس ومدنٍ أخرى، نتيجة حشْر آلافِ المُهاجرين من العُمَّال الأفارقة والمغَاربيين في عمارات سكنية معزولة، ما أدى إلى ردود فعل، لدى أبناء المُهاجرين، تميَّزتْ بالعنف والكراهية ضدّ سكان الأحياء المُترفين وضدّ سياسة العزل والتميز. على هذا النحو، بدأ السكان المُنتسبون إلى «الأرومة» الفرنسية يتخوَّفون من الفرنسيين المُهاجرين المُحاصرين في أحياء الضواحي، والمُواظبين على ممارسة طقوسهم الدينية في المساجد. وجاءت العمليات الإرهابية من لدُنِ عناصر تنتمي إلى منظمات إسلاموية لتنشر الخوف والرفضَ تجاه الإسلام دون تمييز، وتُغذّي لدى المُتعصبين الدعوة إلى هوية «فرنسية خالصة»، متطهّرة من المُواطنين الذين يعتنقون ديناً أصبح مطيّة لدى تنظيماتٍ إرهابية عالمية... هذا المسار «الهُوياتي» المُنحرف والقائم في فرنسا منذ عقود، أصبح اليوم ورقة مؤثرة لدى الاتجاهات الشعبوية وأقصى اليمين، لأنه يزعم أنه هو الوسيلة الوحيدة لتخليص فرنسا من الإرهاب وَمِنْ غارات العنف والتحطيم التي يشنها شبابُ الضواحي على المدن والأحياء التي تؤوي الفرنسيين ذوي الأرومة والهُوية النقية. لحُسن الحظ، أن هذا الاتجاه المُضاد لمنطق التاريخ وسيرورة الهُوية ليس هو السائد في فرنسا، لكنه أصبح عنصراً مؤثراً في نتائج الانتخابات الرئاسية ورسم سياسة الدولة. وقد استوقفني مؤخراً تعليق الفيلسوف «ميشيل أونفري» على تصريح مرشحة حزب اليمين «فاليري بيكريس» التي حدَّدتْ معنى أن يكون المرءُ فرنسياً بحبّه لكَبِدِ البط، ونصْب شجرة بابا نويل في عيد الميلاد! لاحظ «ميشيل» أن هذا مقياس تافه، لأن الأهم هو أن يحب الشخصُ فرنسا مهما كان أصله أو لوْنُ بشَرَته أو الدين الذي يعتنقه... معنى هذا أن مشكلة الهُوية الفرنسية مرشحة للتحريف والتزييف حتى عند مَنْ يترشحون عن الحزب الجمهوري اليميني.

على ضوء المُلاحظات السابقة، يبدو أن جوانب كثيرة من مجْرى الحياة السياسية الفرنسية وإشكالية الصراع حول الفوز بقيادة الدولة تعود إلى ما يتوقف عنده مفكرون وباحثون في الشؤون السياسية، وأقصد تلك العلاقة الأساس بين (Le politique) (السياسي)، والسياسة التي تعني ممارسة السياسة ضمن مسؤولية الحكومة وداخل مؤسسات التدبير. ذلك أن «السياسي» يحيلنا على تلك العملية الجماعية التي تتحدَّث عن القانون والسلطة والأمة والمُساواة والعدالة والهُوية والاختلاف... أي عن الأسس العميقة التي تُوجِّه اختيارات المُجتمع وتحرس قيمَه المُشتركة. وفي هذا الصدد، نشير إلى كتاب «بييرْ روزانفالون» «الديموقراطية المُضادّة: السياسة في عصر فُقدان الثقة» (2006)، حيث حلَّل تآكُل ثقةِ المُواطنين في المُنتَخَبين والمُؤسسات، وأبرز ظهور ملامح ديموقراطية مُضادة تسعى إلى تصحيح ما نسيَه المُنتَخبون أوْ أهملوه، وتبتدع وسائل للتعبير عن المطالب المُضادّة، وذلك من خلال وسائط الإعلام والمُظاهرات ومن خلال المُشاركة في الاستطلاعات والاستبارات، لكشف اختلال المُمارسة الحكومية والتذكير بالقيم والأسس التي تعيدُ للديموقراطية فعاليتها. لا مناص إذن، من دوْر المُجتمع المدني في مراقبة تطبيقات الديموقراطية وتصحيح الأخطاء التي تُفرغها من مهمّة حماية أسس الجمهورية الضامنة للحيلولة ضد العنصرية والتعصُّب والهّوية المُنغلقة.

مو يان:

لن تطول الأيامُ الجيّدة للبشريّة ولن يكون للأدب أيُّ معنى

ألقى مويان هذا الخطاب في منتدى أدب شرقٍ آسيا (2011)، وقال البعض: إن هذا الخطاب فحسب، كان جديراً بمنحه جائزة نوبل.

تريّثوا قليلاً، ولا تأخذوا الأمر على محمَل الجد حديث بشأن الغِنى والفقر والرغبات

(1)

أشكر الأصدقاء اليابانيين وأبدي إعجابي الشديد باختيارهم مثل هذا الموضوع الثري ليكون محوراً للمُنتدى. يضج المُجتمع البشري بالصخب، ويعج بالفوضوية، وينغمس في المُتعة، ويغط بالملذات، فيبدو الوضع معقّداً بشكلٍ لا مثيل له، وبالتفكير في الأمر على نحوٍ جدي، نجد أنهُ يتمحور بالأساس في سعي الفقراء خلف الثروة والجاه، ولهث الأغنياء خلف المُتعة والإثارة، ذلك كلّ ما في الأمر.

قال حكيم الصين القديمة العظيم سيما تشيان ذات مرّة: «سعياً خلف المنفعة، يحتشد الناس في شتّى بقاع الأرض ويتفرّقون». كما قال الفيلسوف الصيني كونفوشيوس ذات مرّة: «الغِنى والنبل هما ما ينشده الجميع؛ بينما الفقر ودنو الشأن أيضاً هما ما يمقته الجميع». كما درج العوام بالصين على قول المثل: «في حال الفقر لا يَسأل حتى الجيران، وحال الغني يتوافد الأقارب من أغوار الجبال»، وسواء أكانوا حكماء أو عوام، وسواء أكانوا مثقّفين أو أميين، فالجميع على دراية تامة بالعلاقة الواضحة بين الفقر والغنى.

لماذا يكره الناس الفقر؟ لأن الفقراء لا يستطيعون إشباع رغباتهم مثلما يطمحون. سواء تعلّق الأمر بشهوة الطعام، أو بالرغبة الجنسية، وسواء تمحور حول الرغبة بالخيلاء، أو تركّز حول الشغف بالجمال، ولو تعلّق الأمر بالذهاب للمشفى دون الانتظار بطابور، أو حتى ركوب الطائرة على مقعد بالدرجة الأولى، فإشباع ذلك كله وتحقيقه مرهون حتماً بتوفُّر المال. وبالطبع لو ولدت بالأسرة المالكة، أو عملت مسؤولاً رفيع المُستوى، فربما لا تكون بحاجة للمال لتلبية الرغبات المذكورة أعلاه. فالثروة تكون بامتلاك المال، والنبل يكون بالميلاد، والوضع العائلي والسلطة. وبطبيعة الحال، لا داعي للقلق بشأن النبل حال امتلاك المال، وكذلك لا داعي للقلق بشأن المال بعد الإمساك بتلابيب السلطة (قول مأثور). ولأن المال والجاه لا ينفصلان، يمكن دمجهما في فئة واحدة.

الفقراء يغبطون ذوي المال، وتلك طبيعة بشرية، ورغبة شرعية، وقد أكّد على هذه النقطة كونفوشيوس، غير أنه قال ما معناه: على الرغم من أن التطلع للحصول على المال وتحقيق الجاه رغبة مشروعة للبشر، إلّا أنه لا ينبغي التمتع بهما دون الحصول عليهما بالسبل المشروعة. الفقر ممقوت من الجميع، بينما لا يجب التخلص منه إلّا بالطرق المشروعة كذلك. واليوم، أصبحت تعاليم القديسين قبل أكثر من ألفي عام هي الحس السليم لعوام الناس، لكن في الحياة الواقعية، يمكننا أن نجد بكلّ مكان أولئك الأشخاص الذين يستخدمون أساليب غير مشروعة للتخلص من الفقر وتحقيق الثراء، وكذلك مَنْ يستخدمون هذه الوسائل، دون أن يتلقوا العقاب، وعلى الرغم من كثرة من يستهجنون مسلك أولئك الأشخاص غير المشروع في التخلص من الفقر وتحقيق الثراء، إلّا أن أولئك المُستهجنين يسلكون الدرب ذاته ما إن أتيحت لهم الفرصة لفعل ذلك. وهذا ما يمكن أن نُسميه تدهور مبادئ الناس بمرور الوقت، وحيدهم عن السليقة السليمة لدى القدماء.

وفي القِدم، كان ثمّة أشخاص كِرام، لا يأبهون للثراء، ولا يحسدون الأثرياء. مثلما هو حال يان هوي تلميذ كونفوشيوس الأثير، والذي قال كونفوشيوس ممتدحاً مَعدنه: «يعيش في فقر لا يُطاق، بكوخ بسيط، متزوّداً بوجبة من طعام، ومغرفة من ماء، بينما لا تتبدّد سعادته. «كان ثمّة رجل نبيل إبان فترة الممالك الثلاث، يدعى قوان نينغ، كان يرى الذهب بينما يعزق أرضه، فيحرّك المعزقة دون أن يكترث للذهب. وبالمثل فعل هوا شين الذي يشاركه العزق، فكان يلتقط الذهب وينظر إليه، ثمّ يطيح به على الأرض مرّة أخرى، وعلى الرغم من استعار الرغبة في قلبه، إلّا أن كرامته قد حالت بينه وبين



التقاطه، ولم يكن ذلك بالأمر اليسير. بينما كان تشوانغ تسي يصطاد بنهر بوشوي، أرسل إليه ملك مملكة تشو مبعوثين يدعوانه لشغل منصب رسمي بالمملكة، قال للمبعوثين، ثمّة سلحفاة مقدّسة لدى مملكة تشو، أخذ ملك تشو صدفتها بعدما ماتت ولفها بديباج، وقدّمها قرباناً للمعبد، برأيكما، بالنسبة للسلحفاة، هل كان تقديمها للمعبد هو الأفضل؟ أم أن تعيش ببركة من الوحل تهز ذيلها؟ كان مغزى تشوانغ تسي من تلك الحكاية التي ساقها هو التنازل تجنُّباً للتورُّط بالمصائب.

(2)

على الرغم من أن القدماء قد أرسوا لنا نموذجاً أخلاقياً لتطهير القلب والحد من شهواته، والسعي صوب الفضيلة في رداء الفقر، إلّا أن أثر ذلك كان ضئيلاً للغاية. يطارد الناس الشهرة والثروة، مثلما يتعطش البعوض للدماء، ويلاحق الذباب الروائح الكريهة، وهو ما تسبب في مآس لا حصر لها منذ القِدم وحتى اليوم. وبطبيعة الحال تمَّ تقديم عدد لا يُحصى من التمثيليات الهزلية بهذا الصدد. كشكل فنيّ يعكس الحياة الاجتماعية، فإنّ الأدب بالطبع سيأخذ هذه القضيّة على أنها أهم مادة للبحث والتوصيف. يحب السواد الأعظم من الأدباء الثروة ويلهثون خلف الشهرة والربح، بينما ينتقد الأدب الأغنياء ويمتدح الفقراء.

وبطبيعة الحال فإنّ أولئك الأغنياء الذين ينتقدهم الأدب هم الأغنياء الذين يفتقرون للرحمة، أو أولئك الذين يحققون الثراء بطرقٍ غير شرعية، والفقراء الذين يشيد بهم الأدب هم أولئك الفقراء الذين لا يفقدون كرامتهم الشخصية على الرغم من عوزهم، وطالما جلنا بخواطرنا قليلاً، فيمكننا التفكير في العديد والعديد من الشخصيات النموذجية في الأدب، فعندما يصوغ الأدباء هذه الشخصيات، فبغض النظر عن منحها اختبارات الموت والحياة، وكذلك اختبارات الحب والكراهية، فغالباً ما تكون هنالك وسيلة أخرى، ألا وهي اعتبار الثروة بمثابة المحك، فالبنسبة لاجتياز الشخصيات للاختبارات، يكون السادة الحقيقيون هم أولئك الذين يجتازون إغراء الثروة، بينما يبقى أولئك الذين يفشلون في مقاومة إغراء الثروة تحت وطأة الوصم بكونهم حقراء، أو عبيداً، أو خونة أو شركاء بالعار. بالطبع، هناك أيضاً العديد من الأعمال الأدبية التي تسمح لبطل الرواية بالاعتماد على قوة المال للانتقام، وتفريغ الكراهية الكامنة بصدره وصولاً لمأربه. ثمّة أعمال أدبية أخرى تتيح لبطلها الطيب نهاية سعيدة يتضافر فيها المال مع الجاه، مؤكّدة على الجانب الإيجابي لقيمة الثروة.

الرغبة البشرية هي ثقب أسود مليء بالسخط، للفقراء رغبات الفقراء، وللأغنياء رغبات الأغنياء. كانت رغبة زوجة الصياد الأولى هي أن تحوز حوضاً جديداً من الخشب، ولما صار لديها الحوض الجديد، تطلعت على الفور لبيتٍ خشبي، وبحيازتها للبيت الخشبي، خالجتها الرغبة في أن تصير سيدة نبيلة، ولما غدت سيدة نبيلة، جمحت لأن تصبح إمبراطورة، ولما صارت إمبراطورة، تطلّعت لأن تصير سيدة البحار، لتجعل السمكة الذهبية التي كانت تُلبي رغباتها خادمة لها، وهذا يتجاوز الحد، الأمر أشبه ما يكون بالنفخ في فقاعة صابون، ستنفجر حتماً حال النفخ فيها بقوة.



(3)

هنـاك دائمـاً حـدٌّ لـكلّ شـيء، يقـع العقـاب علـى المـرء حتمـاً حـال تجـاوزه، تلـك هي فلسـفة الحياة البسـيطة، وقانون الكثيـر مـن الأشـياء بالطبيعـة. وهنـاك الكثيـر مـن الحكايـات الدارجـة والتـي تنطـوي علـى دلالـة العظـة، تحـث النـاس علـى كبـح رغباتهـم. يُقـال إن ثمّـة رجـل هنـدي قـد صنـع قفصـاً مـن الخشـب، بغيـة اصطيـاد القـرود، ووضـع الطعـام بالقفـص. مد القـرد يـده لالتقـاط الطعـام، بينمـا لـم يتمكـن مـن إخـراج يـده. فسـبيل إخـراج يـده الوحيـد يتمثـل فـي التخلـي عـن الإمسـاك بالطعـام، فـي حيـن، يرفـض القـرد التخلـي عنـه علـى الإطلاق. فليـس لـدى القـرد حكمـة «التخلـي». هـل هنـاك مَـنْ يتمتـع من البشـر بحكمـة «التخلـي»؟ ثمّة أشـخاص يتمتعـون بهـا، وآخرون تعوزهـم. وثمّـة أشـخاص يتمتعـون بهـا فـي أحيـانٍ ويفقدونهـا فـي أحيـانٍ أخـرى. يمكـن للبعـض مقاومـة إغـراء المـال، بينمـا لا يمكنـه مقاومـة غوايـة النسـاء الجميـلات، كمـا يمكـن للبعض مقاومـة إغـراء المـال وغوايـة النسـاء الجميـلات، بينمـا لا يقوى بالضـرورة علـى مقاومـة إغـراء السـلطة. فالمـرءُ دائمـا مـا يكون أسـير شـيء لا يقـوى علـى التخلي عنـه. وذلك هـو موضع ضعف المـرء ومكمـن ثرائـه فـي الوقـت ذاتـه.

فـي الواقـع لا تخلـو الفلسـفة الصينيـة مـن مثل هذه العقلانية وتلـك الحكمـة، بينمـا النـاس دائمـاً «لا يزالـون مكبليـن بالنهـم للثـراء، يفوتهـم الالتفـات للـوراء إلّا وقـد فـات الأوان». يُعَـدُّ الجشـع طبيعـة بشـرية، أو يمكـن القـول إنـه بمثابـة الجانـب المظلـم مـن الطبيعـة البشـرية. يمكـن للوعـظ الأدبـي والأخلاقي أن ينبـه النـاس بعـض الشـيء، بينمـا لا يمكنـه أن يحـل هـذا الأمـر بشـكل جـذري. لـذا، فقـد حـاول كبـح جشـع النـاس مـن خـلال مبـدأ «كلّ شـيء فـراغ، وكلّ شـيء عـدم»، ولأن الجشـع هـو أصـل كلّ الشـرور، ومنبـع كلّ عذابـات الحيـاة، فثمّـة أغنيـة فـي روايـة «حلـم المقصـورة الحمـراء» تقـول:

يعلـم الجميـع كـم هـو رائـع أن يصيـر المـرءُ مـن القديسـين، دون أن ينسـوا اللهـاث خلـف الشـهرة، إلام آلـت مصائـر القـادة علـى مـرِّ العصـور؟ غـدوا بكومـة مـن المقابـر مطمـورة بالعشـب!

يعلـم الجميـع كـم هو رائـع أن يصير المرءُ من القديسـين، ولا يفوتهـم الهيـام بالذهـب والفضـة، يُثقـل قلوبهـم أن لـم يجمعـوا الكثيـر والكثيـر، وبالوصـول لمأربهـم يكـون الموت على رؤوسـهم!

يعلم الجميع كم هو رائع أن يصير المرءُ من القديسـين، دون أن ينسـوا الظفـر بالزوجـات الفاتنـات، يغدقـون عليهـن الحبّ مـا دامـوا أحيـاء، ليكن بموتهـم برفقة آخرين متناسـين عهود الهوى!

يعلـم الجميـع كـم هـو رائـع أن يصيـر المـرءُ مـن القديسـين، دون أن يفوتهـم الانشـغال بالأبنـاء والأحفـاد، كـم أنفـق الآبـاء والأمهـات مـن الحـب علـى مـرِّ العصـور، مـن رأى أبناءهم ينتحبون وهـم علـى أسـرّة الهـرم؟

لا يـزال القانـون هـو أكثـر الطـرق مباشـرة وفاعليـة للسـيطرة علـى الجشـع البشـري، فالقانـون أشـبه مـا يكـون بالقفـص، فيمـا تشـبه الرغبـة الوحـش. مـا فعلـه المُجتمـع البشـري خـلال مئـات السـنين كان هـو الصـراع بيـن القانـون، والديـن، والأخلاق، والأدب من جهةٍ والجشـع البشـري من جهةٍ أخرى. على الرغم من وقوع حـوادث مـن حيـن لآخـر لاندفـاع الوحـوش مـن القفـص وإيـذاء النـاس، لكنهـا بالأسـاس تحافـظ علـى نـوع مـن التـوازن النسـبي. لا يمكـن تحقيـق العلاقـات الوديـة بين النـاس إلّا من خلال تقييد الرغبـات؛ كمـا لا يمكـن تحقيـق العلاقـات السـلمية بيـن الـدول إلّا مـن خـلال كبـح جمـاح الرغبـات. فبخـروج رغبـة المـرء عـن السـيطرة قـد يكـون القتـل، وبخـروج رغبـة الدولـة عـن السـيطرة تكـون الحـرب. يمكـن ملاحظـة أن سـيطرة الدولـة علـى رغباتهـا الخاصـة هـي الأهـم مقارنـةً بسـيطرة الأشـخاص علـى رغباتهـم.

فـي المُجتمـع البشـري، وباسـتثناء إغـراء المـال، والشـهرة والسـلطة، يبقـى الإغـراء الأكبـر والمميت كذلك، ألا وهـو إغراء الجمـال. يبـدو أن لا علاقـة للنسـاء بالأمـر، بينمـا فـي الواقـع

ثمّة علاقة تربطهن به. فقد شهد التاريخ اندلاع حروب للاقتتال من أجل امرأة جميلة، وقد حدث أن فقد بعض من الحكام أراضيهم المُقدَّسة بسبب النساء الفاتنات. ومن الخطأ بالتأكيد قدح الرغبة الجنسية، فلولاها ما كان للمُجتمع البشري أن يستمر. كان لحكام السلالات المُتعاقبة في الصين موقفاً سلبيا من الرغبة الجنسية البشرية، وقد اتسم معظمهم بالازدواجية، حيث، فاضت أعماق قصورهم بالزوجات والمحظيات، بينما وجب على الناس التمسك بمبادئ الكونفوشيوسية لقهر الرغبة البشرية، معتبرة حب الرجل والمرأة بمثابة وبال عظيم.

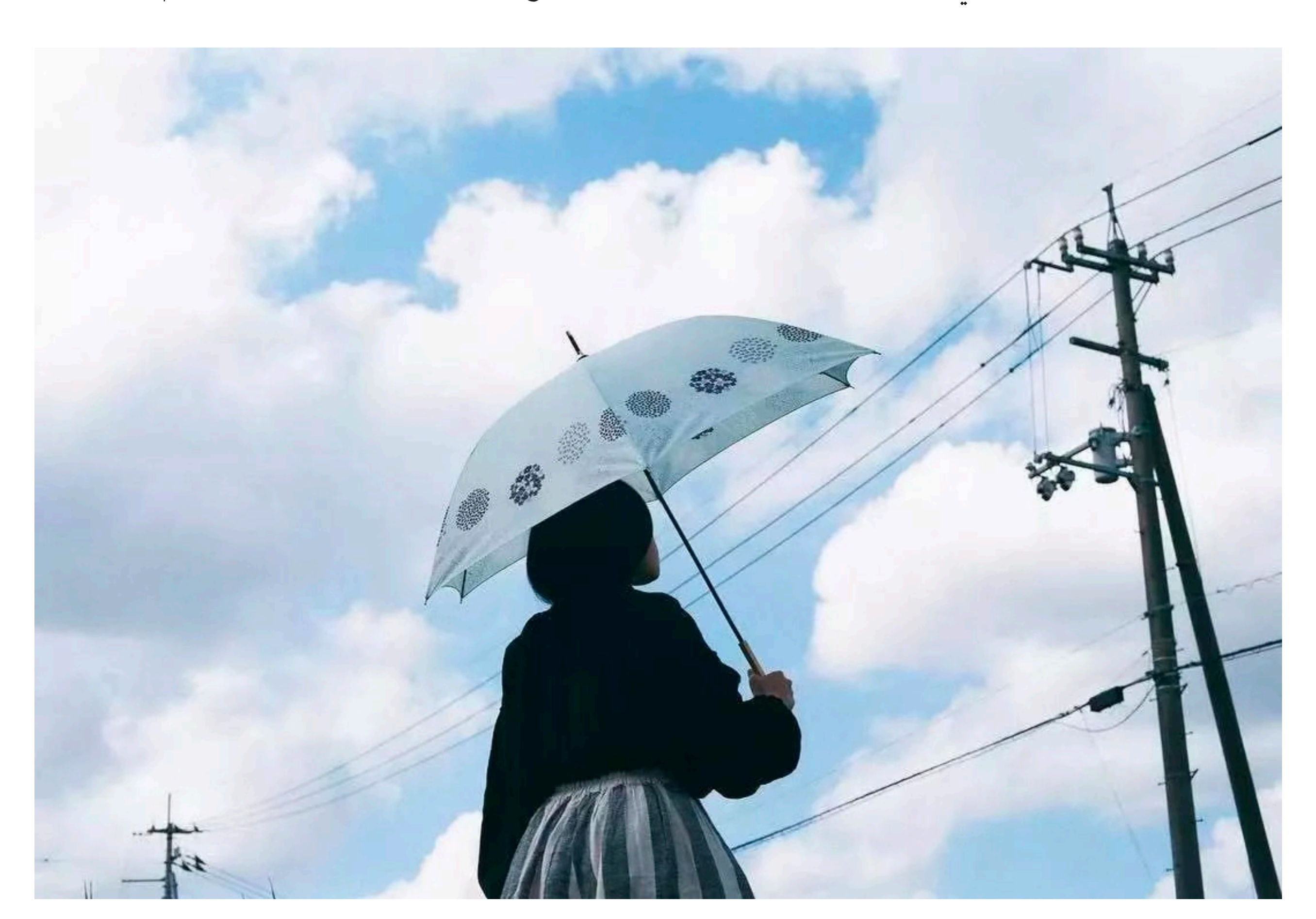
ينعكس مثل هذا المفهوم في قوانين وأخلاق الأسر الإقطاعية. بالنسبة لجشع الإنسان للثروة والسلطة، فإنّ الأدب يتوافق بشكلٍ أساسي مع القانون والأخلاق، لكن بالنسبة للرغبة الجنسية، وخاصة تلك التي تتسامى في وجود الحبّ، يعزف الأدب عادة لحناً مختلفاً، حتى أنه قد يلعب دور العازف في بعض الأحيان. ويمثل ذلك في الأدب الصيني رائعة «جناح الفاوانيا»، و«الرومانسية في الغرفة الغربية»، و«حلم المقصورة الحمراء»، ومن الأعمال الأجنبية رواية «عشيق الليدي تشاترلي». وهذا أيضاً موضوع أبدي في الأدب، فما كان الأدب ليكون دون الرغبة بين الرجل والمرأة، ودون الحبّ والمشاعر التي تألف قلبيهما.

مما لا شكّ فيه أن الغنى والفقر والرغبة ثلاثتهم لا يزالون بمثابة التناقض الأساسي في عالم اليوم، فهم بمثابة مصدر المُعاناة والسعادة البشرية في الوقت ذاته. لقد تحسّنت الحياة المادية للصينيين بشكلٍ كبير في الآونة الأخيرة، كما صار هامش الحرّيّة الممنوح لهم أكثر رحابة مقارنة بالسابق، بينما لم يرتفع منسوب شعورهم بالسعادة. بسبب التوزيع غير العادل للثروة، أصبحت الفجوة بين الأغنياء والفقراء؛ الناجمة عن ثراء قلة من الناس بوسائل غير شرعية هي السبب الرئيسي الذي يؤثر على الاستقرار الاجتماعي.

أثارت حياة الترف والغطرسة التي يعيشها الأثرياء الجدد، والذين اغتنوا بطرق غير شرعية، علاوة على أنيابهم التي كشروا عنها كراهية الطبقات الدنيا من الناس لهم، وهو ما أنشأ بدوره نوعاً من الحقد الشديد على الأغنياء، كما أدى التواطؤ بين الأغنياء وذوي السلطة إلى نشوء كافة السياسات الظالمة والقضايا الجائرة، وهو ما ولّد لدى العوام شعوراً بالكراهية للمسؤولين جنباً إلى جنب مع الأغنياء. التجأت العقلية الكارهة للأغنياء والمسؤولين إلى الإنترنت باعتباره وسيلة اتصال حديثة، مطلقة موجات متتالية من الهجوم العنيف الضاري، حتى لو وجدت بعض الشخصيات وبعض الطبقات التي تغيّر مواقفها على شبكة الإنترنت، فثمّة مكان تنكسر فيه شوكة التصرُّفات الشريرة، بينما صار الإنترنت نفسه مكاناً يلوذ به الأشرار وتنتشر به المفاسد.

(4)

منذ أكثر من مئة عام، طرح المُثقفون الصينيون التقدميون شعار العلم والتكنولوجيا لإنقاذ البلاد، وقبل أكثر من ثلاثين عاماً، طرح السياسيون الصينيون شعار العلوم والتكنولوجيا



لإنعاش البلاد. واليوم، أعتقد أن أكبر خطر يتهدّد البشرية هو الجمع بين التكنولوجيا والعلم بتقدمهما المُطّرد، وبين الجشع البشري الذي يتضخم يوماً تلو آخر. وبدافع الجشع والرغبة البشرية انحرف تطوُّر العلم والتكنولوجيا عن مساره الطبيعي المُتمثل في تلبية الاحتياجات الصحية للإنسان، بينما تطوَّر بشكلٍ جنوني مدفوعاً بالأرباح لتلبية الاحتياجات المرضية للبشر، بل لعدد محدود من الأثرياء في حقيقة الأمر. ولا يزال الجنس البشري يعبث في الأرض بجنون لا كابح له. لقد وشمنا الأرض بالندوب وأحطناها بالثقوب، فلوثنا الأنهار، والمُحيطات والهواء، وازدحمنا معاً، فشيدنا مباني غريبة من الحديد والإسمنت، أضفينا عليها لقباً جميلاً؛ أسميناها المدن، وبين جنبات هذه المدن انغمسنا في رغباتنا الخاصة، مخلفين نفايات يصعب التخلص منها للأبد.

سكان المدن آثمون؛ إذا ما قُورنوا بسكان القرى، والأغنياء مذنبون؛ حال مقارنتهم بالفقراء، والمسؤولون آثمون؛ عند مقارنتهم بالعوام، وبمعنى ما، كلما زادت مسؤولية المسؤول زاد إثمه، لأنه كلما ازدادت مسؤوليته، ازدادت الأبهة التي ينعم بها، والرغبة التي ينغمس فيها، والموارد التي يستهلكها. والدول المُتقدّمة مذنبة مقارنة بالدول المُتخلفة، لأن رغبات الدولة المُتقدِّمة هي الأكبر. فلا يقتصر تخريبها في حدود أراضيها فحسب، بل تصل بعبثها إلى البلدان الأخرى، وإلى أعالي البحار، بل وإلى القطبين الشمالي والجنوبي، وإلى سطح القمر، وإلى الفضاء. الأرض تنفث الدخان من كلّ مكان، وترتجف من كلّ شبر بها، والبحار تزمجر، والغبار يتطاير، والجفاف يضرب هنا والفيضانات تضرب هناك بشكلٍ غير متكافئ وغيرها.

(5)

في مثل هذا العصر، يتحمل أدبنا في الواقع مسؤولية كبيرة، ألا وهي مسؤولية إنقاذ الأرض وخلاص البشرية. فينبغي علينا أن نخبر الناس من خلال الأدب، وخاصة أولئك الأغنياء الذين حصلوا على الثروة والسلطة بطرقٍ غير شرعية، بأنهم خَطَأَةٌ لن يباركهم الإله.

يجب أن نخبر أولئك السياسيين المُنافقين، بأن ما يسمَّى بالمصالح الوطنية ليست هي المصالح العليا، بل إن مصالح البشرية طويلة الأجل هي المصالح العليا.

نريد من خلال أدبنا أن نخبر أولئك النسوة اللاتي لديهن أعداد كبيرة من التنانير، وأزواج كثيرة من الأحذية، بأنهن مذنبات؛ وكذلك أن نخبر أولئك الرجال ممّن لديهم عشرات السيارات الفارهة بأنهم آثمون، كما يتعيَّن علينا أن ننبئ أولئك الذين يشترون الطائرات الخاصة واليُخوت بأنهم مذنبون، فعلى الرغم من أن مَنْ يملك المال بهذا العالَم يمكنه فعل ما يشاء، يبقى ما يفعلونه هذا جريمة ضد البشرية، حتى وإن كانوا قد كسبوا هذه الأموال بطرق شرعية.

يجب علينا أن نخبر أولئك الأثرياء الجدد، والمُضاربين، واللصوص، والمُحتالين، والمُهرّجين، والمُوظفين الجشعين، والمسؤولين الفاسدين، بأن الجميع على متن قارب واحد، فإذا غرق القارب، فالعاقبة واحدة؛ سواء أكنت ترتدي ملابس مشهورة الماركة، مُغطياً سائر جسدك بالمُجوهرات، أو كنت مفلساً، ترتدي خرقة بالية.

يجب أن نستخدم أدبنا لنقل الكثير من المبادئ الأساسية للناس: مثل أن البيوت مبنية للعيش فيها، وليس للمُضاربة بها؛ وإنْ لم يتحقق غرض العيش بها، فلا تُعد بيوتاً. نريد أن نُذكّر الناس بأنه قبل اختراع مكيف الهواء، لم تكن أعداد الناس التي تموت جرّاء ارتفاع درجات الحرارة أكثر مما هو عليه الآن. وقبل أن يخترع الإنسان المصباح الكهربائي، كان قصر وطول النظر أقلّ مما هو عليه الآن. وقبل أن يكون هناك تلفاز، كان الناس لا يزالون ينعمون بالكثير من أوقات الفراغ. وبعدما وُجد الإنترنت، لم تزدد حصيلة الناس من المعارف القيمة عمّا كانت عليه في السابق، بل ربما كانت أعداد الحمقى أقلّ مقارنةً بالآن.

نحتاج لأن نخبر الناس من خلال الأدب، بأن السفر المريح السريع قد أفقد الناس سعادة الرحلة، وأن سرعة الاتصال قد أفقدت الناس سعادة التواصل، وأن فائض الطعام، قد أفقد الناس لذة تناوله، وأن سهولة التواصل الجنسي، قد أفقدت الناس القدرة على الحب.

كما يتعيَّن علينا أن نخبرهم، بأنه لا توجد ضرورة للتطوُّر بهذه السرعة المُذهلة، ولا حاجة لأن نجعل الحيوانات والنباتات تنمو بمعدلات سريعة، لأن نموها بهذه السرعة يُفقدها مذاقها الطيب، ولا يجعلها مُغذية، لما تحتوي عليه من هرمونات وسموم أخرى.

نحن بحاجة لأن نضع بحسبان الناس من خلال أعمالنا الأدبية أن التطوُّر غير الطبيعي للعلم؛ والذي يحفزه رأس المال، والجشع والسلطة، يجعل الحياة البشرية تفتقر للكثير من الاهتمام والشغف، كما يملؤها بالأزمات.

يتعيَّن علينا أن نخبرهم بأن عليهم أن يتريّثوا قليلاً، ولا يأخذوا الأمر على محمل الجد، وأن يستخدموا ببراعة شديدة نصف المُتاح، ليتركوا لأحفادهم النصف الآخر.

علينا أن نركّز على إخبار الناس بأن المواد الأساسية القادرة على الحفاظ على حياة الإنسان هي الهواء، وضوء الشمس، والغذاء والماء، وما دون هذه كلها كماليات. فأيامُ البشرية الجيدة لن تطول. فعندما يكون الناس بالصحراء، سيفهمون حتماً أن الغذاء والماء أغلى من الذهب والماس، وعندما تحدث الزلازل وتفيض البحار بموجات تسونامي، سيدرك الناس تمام الإدراك، أنه بغض النظر عن فخامة الفلل والقصور، فجميعها لا تعدو كونها لطخة من الطين على راحة يد الطبيعة العملاقة؛ عندما يعيث الإنسان بالأرض فساداً ليجعلها غير صالحة للعيش بها، تستحيل أي دولة، وأمة، وحزب سياسي، بل وسند مالي، كلها بلا معنى آنذاك، وبالطبع لن يكون للأدب أي معنى.

هل يمكن لأدبنا أن يكبح جماح الجشع البشري، وخاصة جشع الدول؟ الاستنتاج متشائم. وعلى الرغم من أن الاستنتاج متشائم، لا يمكننا التخلي عن جهودنا في هذا الصدد.

لأن ذلك لا ينقذ الآخرين فحسب، بل ينقذنا نحن أيضاً في الوقت ذاته.

□ ترجمة عن الصينية: مي ممدوح

المصدر:
https://mp.weixin.qq.com/s/y6Zq7gkCbGM2um3ZaxPMSA



shutterstock

ميتشيو كاكو:

ثروة المُجتمع تأتي من الفيزياء

في هذه المُقابلة مع المُفكِّر والمُنظِّر الأميركيّ ميتشيو كاكو، وهي ضمن مجموعة من (50) مقابلة مع قادة الفكر العَالَميين تضمّنها الكتاب الجديد لكلاوس شواب وتييري ماليريت بعنوان «The Great Narrative»، تحليل لإمكانية بناء مستقبل أكثر مرونة وشمولية واستدامة بعد (كوفيد- 19).



هل يمكن أن تشاركنا تفاصيل عن حياتك لن نجدها على الويب؟

- في ويكيبيديا، لن تجد ما حدث لي عندما كنت في الثامنة من عمري - حدث شيء غيّر حياتي تماماً. في ذلك الوقت مات عالِم عظيم؛ وقامت الصحف بطباعة صورة لمكتبه مع مخطوطة غير مكتملة لأعظم أعماله، وكُتب في التعليق ما يلي: لم يستطع أعظم عالِم في عصرنا إنهاء هذا الكتاب.

لقد كنت مفتوناً بهذه القصّة. ما الذي يمكن أن يكون صعباً لدرجة أن عالِماً عظيماً لا يستطيع إنهاءه؟ لماذا لم يسأل والدته؟ لماذا لم يبحث عن الإجابة في المكتبة؟

- لذلك ذهبت إلى المكتبة وعرفت أن الرجل هو ألبرت أينشتاين. وكان الكتاب المقصود هو نظرية المجال الموحّد غير المكتمل (نظرية كلّ شيء)، وهي معادلة، ربما لا يزيد طولها عن بوصة واحدة، من شأنها أن تلخص قوانين الكون. أردت أن أكرّس حياتي لفهم هذه المُعادلة.

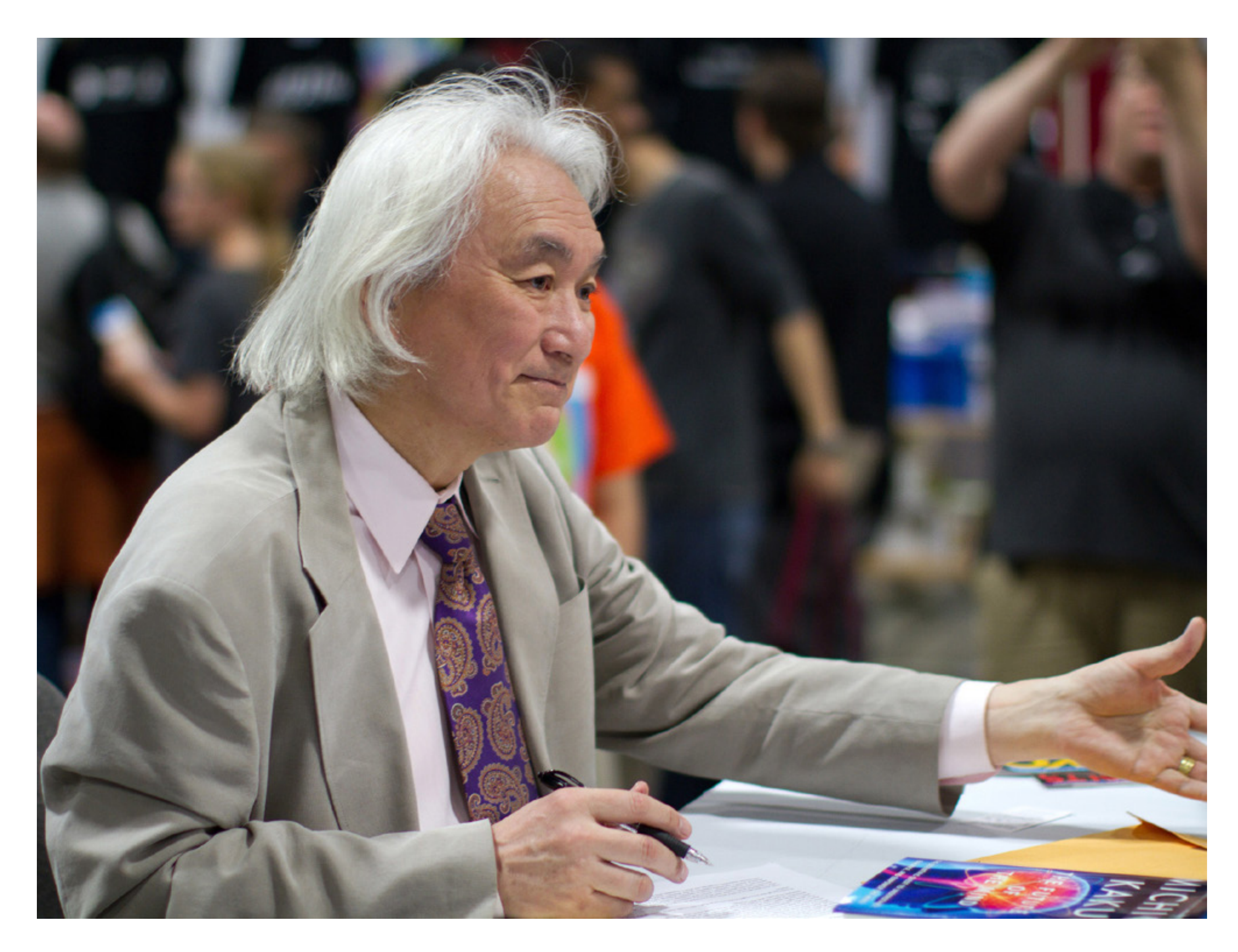
حسناً، هذا ما أفعله في عملي. النظرية الرائدة اليوم تُسمَّى نظرية الأوتار. كلّ مئات الجسيمات دون الذرية ليست سوى نغمات موسيقية على وتر صغير مهتز. إذن فالفيزياء هي الانسجام الذي يمكن للمرء أن يصنعه على الأوتار المُهتزة. الكيمياء هي اللحن الذي يمكن للمرء أن يؤلّفه على الأوتار. الكون سيمفونية الأوتار.. موسيقى كونية يتردّد صداها عبر الفضاء الفائق. إحدى النسخ من تلك المُعادلة، نظرية مجال الأوتار، كانت من إبداعي الخاص. طول معادلتي لا يتجاوز بوصة واحدة وتسمح بتلخيص قوانين الطبيعة. إنها ليست النظرية النهائية. نحن نعلم الآن أن هناك أغشية بالإضافة إلى الأوتار.

لكن عندما كنت في الثامنة من عمري، كنت مفتوناً أيضاً بالخيال العلمي، سلسلة «فلاش غوردون». رأيت سفناً ووحوشاً وكائنات فضائية ومدناً في السماء وأشعة مضادة للجاذبية. لكن بعد سنوات، أدركت أن شغَفَيْ حياتي، الفيزياء والمُستقبل، كانا متشابهين: إذا كنت تريد أن تفهم المُستقبل، عليك أن تفهم الفيزياء.

يجب أن تفهمها على المُستوى الذري والجزيئي والكوني، وهذا يعطينا نظرة عميقة على ما هو ممكن ومستحيل ومعقول. في بعض الأحيان، عندما أرى تنبؤات زملائي، أهز رأسي: إنهم لا يفهمون قوانين الفيزياء. بعض الأشياء أصعب، وبعضها أسهل بكثير مما يتوقعه معظم المُستقبليين. أحبّ أن أضع ثقل العلم الحقيقي وراء كلّ توقعاتي.

بقولك إذا كنت تريد فهم العالم والتفكير في عالم الغد، فأنت بحاجة إلى تعلُّم الفيزياء، أنت لا تتحدَّث عن العَالَم المادي، أليس كذلك؟ أنت تتحدَّث عن العَالَم الاجتماعي والاقتصادي، مجتمعاتنا.

لفهم علم الاقتصاد، يجب أن تفهم من أين تأتي الثروة. إذا تحدَّثت إلى خبير اقتصادي، فقد يقول لك، «الثروة تأتي من طباعة النقود». والسياسي قد يجيبك، «الثروة تأتي من الضرائب». أعتقد أنهم جميعاً مخطئون - ثروة المُجتمع تأتي من الفيزياء.



على سبيل المثال، نحن الفيزيائيين وضعنا قوانين الديناميكا الحرارية في القرن التاسع عشر، فأنتجت الثورة الصناعية، والمُحرِّك البخاري، وعصر الآلة. كانت هذه واحدة من أعظم الثورات في تاريخ البشرية، ثمَّ قمنا نحن الفيزيائيين بحلّ لغز الكهرباء والمغناطيسية، فكانت الثورة الكهربائية للدينامو، والمُولّدات، والراديو، والتليفزيون، ثمَّ وضعنا قوانين نظرية الكمّ، والتي أعطتنا الترانزستور، وأجهزة الكمبيوتر، والإنترنت، والليزر. الثورات الثلاث العظيمة في الماضي وُلدت من رحم الفيزياء.

نحن نتحدَّث الآن عن كيفية تأسيس الفيزياء للثورة الرابعة العظيمة على المُستوى الجزيئي: الذكاء الاصطناعي، وتكنولوجيا النانو والتكنولوجيا الحيوية. هذه هي الموجة الرابعة، لكن يمكننا أيضاً رؤية الخطوط العريضة للموجة الخامسة بعد ذلك. هذه الأخيرة مدفوعة بالفيزياء على المُستوى الذري، على سبيل المثال أجهزة الكمبيوتر الكمومية وقوة الاندماج وشبكة الدماغ (عندما يتمُّ دمج العقل البشري مع أجهزة الكمبيوتر). لذلك بالنظر إلى منتصف القرن، سنكون في الموجة الخامسة، وما الذي يدفع كلّ هذه الموجات؟ الفيزياء. وكيف يتجلّى ذلك؟ من خلال الاقتصاد.

وبالتالي، فإنّ الضرائب وطباعة النقود ليست مصدر الثروة. هذه الأشياء تعمل على التحكّم في الثروة وتوزيعها والتلاعب بها، لكنها لا تخلقها. الثروة مصدرها الفيزياء.

مسيرتك المهنية اتّسمت بالثراء. ما الفكرة الرئيسية في كلّ ذلك؟

- لديّ شيئان لأقولهما عن هذا. أولاً، الفيزياء هي أصل كلّ الثروة. ثانياً، إلى أين تذهب تلك الثروة؟ سوف تخلق شيئاً أسميه الرأسمالية المثالية. ما هي الرأسمالية؟ إنها ملكية خاصة، حيث يتمُّ تحديد الأسعار حسب العرض والطلب، لكن هذا لا يفسّر إلى أين يتجه مسار الرأسمالية في المُستقبل.

في المُستقبل، سيكون للرأسمالية معرفة غير محدودة بالعرض والطلب. على سبيل المثال، سيكون الإنترنت في عدستك اللاصقة، وبرمشة عين، سترى أسعار كلّ عنصر من حولك. ستعرف قوانين العرض والطلب بدقة غير محدودة؛ ستعرف مَنْ يخدعك، وما هي الأسعار حقاً، وهامش الربح، ومَنْ هم الوسطاء والعراقيل..

لماذا يعتبر جيف بيزوس من أغنى الرجال في العَالَم؟ لأنه قام برقمنة الوسيط، وهو جزءٌ من مشاكل الرأسمالية والذي تمَّ التخلص منه في الرأسمالية المثالية. هذا هو السبب في أن أشخاص مثل جيف بيزوس، بغض النظر عن موقفك الأخلاقي، يمثّلون جزءاً من الرأسمالية المثالية. إنه يجعل الرأسمالية أكثر كمالاً من خلال القضاء على الوسطاء - الطبقات الزائدة عن الحاجة وغير الضرورية والاختناقات والاحتكاك. الرأسمالية المثالية هي حيث يتجه كلّ شيء.

لقد ساهم الذكاء الاصطناعي وأجهزة الكمبيوتر في تسريع

هـذا التوجُّـه. التوجُّـه نحـو الرأسـمالية المثاليـة، حيـث يتـمُّ القضاء علـى جميع الوسطاء والطبقات ونقاط الاختناق، مما يمنحنـا اتصـالاً مباشـراً بيـن العـرض والطـلب. (هـذا، بالطبع، لا يقـول شـيئاً عـن الأخلاق التي أسست لهـا الرأسـمالية المثالية، تلـك الرأسـمالية المثاليـة فقـط هـي النتيجـة الثانويـة الحتميـة لهـذه الثـورات التكنولوجية).

لكن إذا كنا نتجه نحو عالَم يتسم بالشفافية تماماً، ألا يخاطر أيضاً بأن يصبح عالَماً بائساً؟ هل هناك خطر من أن يكون كلّ شيء في متناول الجميع؟ هل يمكن أن يكون مناسبا لأغراض شائنة، على سبيل المثال؟

- سـتكون هنـاك دائمـاً عقبـات لأننـا بشـر، ولأننـا بشـر، سنستخدم القوانيـن ووسـائل التواصـل الاجتماعـي لإيقـاف المسيرة نحـو الرأسـمالية المثاليـة بالقـول إنهـا غيـر عادلـة للآخريـن، علـى سـبيل المثـال، الوسـطاء، مثـل السماسـرة. لكـن سماسـرة البورصة لـم يعودوا يبيعون الأسـهم - يمكنك شـراء الأسـهم بسـاعة يـدك. فلمـاذا تذهـب إلـى سمسـار البورصـة؟ لأنـك تريـد شـيئاً لا يمكـن الكمبيوتـر فعلـه. لا تسـتطيع أجهـزة الكمبيوتـر أن تقـدّم لـك مـا يقدّمه سماسـرة البورصـة مـن البشـر: الخبـرة، والدهـاء، والقصّـة الداخليـة، والتحليـل، والقِيـل والقَـال، أي رأس المـال الفكـري.

نحـن ننسـى أن أجهـزة الكمبيوتـر اليـوم هـي مجـرد آلات إضافـة متطـوِّرة، تفتقـر إلـى الإبـداع والابتـكار والتحليـل والقيـادة، ومـا إلـى ذلـك. لذلـك يمكـن للوسـطاء، مثـل سماسرة البورصة، البقـاء علـى قيـد الحياة وحتـى الازدهار فـي ظـلّ الرأسـمالية المثاليـة إذا قدّمـوا مـا لا تسـتطيع الحوسـبة تقديمـه، أي رأس المـال الفكـري.

الآن، الخصوصيـة هـي مشـكلة أخـرى، لكنهـا مسـألة اجتماعيـة، لأن الأعـراف تتغيّـر مـع مـرور الوقـت. يجب على النـاس أن يقـرروا إلـى أي مـدى يريـدون أن يذهبـوا لتبنّـي أسـلوب حيـاة رقمـي وفـي هـذه العمليـة يعرّضـون حياتهـم وأموالهـم الشـخصية للمُجرميـن المُحتمليـن علـى الإنترنت؛ وهـذه مشـكلة اجتماعيـة. هـذه مشـكلة عالميـة. على سـبيل المثـال، الطبيعـة الأم قضّت ثلاثة مليارات سنة في مكافحة الفيروسـات. الطبيعـة فـي معركـة مسـتمرة لا تنتهـي مـع الفيروسـات. وبالمثـل، سـنخوض أيضـاً معركـة دائمـة مـع الفيروسات. ولكـن إلـى أي مدى نحن على استعداد للذهاب لوقـف القرصنـة والفيروسـات والبرامـج الضـارة، ومـا إلـى ذلـك، يعتمـد بشـكلٍ أساسي على المناخ السياسـي، وليس التكنولوجيـا.

لذلـك، أنـا أتحـدَّث عـن الصـورة الكبيـرة - نحـن نتجـه نحـو الرأسـمالية المثاليـة، حيـث يجـب علـى الوسـطاء، للبقـاء علـى قيـد الحيـاة، بيـع رأس المـال الفكـري. نحـن بصـدد الانتقـال مـن رأس المـال السـلعي إلـى رأس المـال الفكـري. هـذا هـو التحـوُّل الكبيـر فـي السـوق. رأس المـال السـلعي يشـمل النفـط والذهـب، ولكـن هـذه هـي ثـروة الماضـي. المليارديـرات الكبـار اليـوم لا يجنـون الملْيـارات مـن الذهـب - إنهـم يصنعونهـا علـى أسـاس البيانـات لأنهـا ثـروة المُسـتقبل الجديـدة.

وهذا يقودنا إلى سؤال آخر.. إلى أي مدى ستذهب ثورة الروبوتات؟

- هنـاك ثلاثـة أنـواع مـن الوظائـف لا يمكـن للروبوتـات القيـام بهـا. الأول هـو أنهـم لا يسـتطيعون القيـام بأعمـال شـبه ماهـرة لأصحـاب الياقـات الزرقـاء. لا تسـتطيع الروبوتـات إصـلاح المرحـاض المكسـور، أو التقـاط القمامـة العشـوائية، أو دق مسـمار، وبالـكاد يمكنهـا فتـح البـاب. سـيحصل عمَّـال القمامة والسباكون والنجارون وعمَّـال البناء على وظائف في المُستقبل. سـوف يزدهر العمـل شـبه الماهر وغير المُتكرّر لأصحاب الياقات الزرقـاء فـي المُسـتقبل - لمعرفـة ذلـك، تحـدَّث إلـى البنتاغـون.

يحـاول البنتاغـون تطويـر الجنـدي الآلـي لعقـودٍ مـن الزمـن، لكنـه فشـل فشـلاً ذريعـاً بسـبب مشـاكل التعـرُّف علـى الأنمـاط والبراعـة اليدويـة. الشـيء الثانـي الـذي لا تسـتطيع الروبوتـات فعلـه هـو الانخـراط فـي تفاعـل بشـري. لا يمكـن أن تصبـح الروبوتـات محاميـن أو مستشـارين أو أسـاتذة أو أشـخاصاً لهـم درايـة بالعلاقـات الإنسـانية. يمكـن للمحامـي فقـط التحـدُّث إلى القاضـي وهيئـة المُحلّفيـن؛ لا تسـتطيع الروبوتـات فعـل ذلـك علـى الإطلاق، لأنهـا لا تفهـم الأعراف البشـرية والقيـم المُتغيِّرة.

وثالثـاً، لا يمكـن للروبوتـات أن تكـون رأسـمالية فكريـة - الأشـخاص الذيـن يجعلـون الاقتصـاد يعمـل بفضـل الابتـكار والقيـادة، والأفـكار الجديـدة، والطاقـات الجديـدة، والخيـال. الروبوتـات ليـس لديهـا أيٌّ ممـا سـبق. هـذا هـو المـكان الـذي سـيتميَّز فيـه البشـر. سـتكون هناك شـراكة بيـن الإنسـان والآلة. لكـن سـيتمُّ إلغـاء بعـض الوظائـف المُتكـرِّرة. لـم يعـد لدينـا حـدَّادون، لكننـا لا نبكـي علـى ذلـك، لأن عامـل السـيارات قـد حـلَّ محـل الحـدَّاد. وسـيتعيّن علـى عمَّـال السـيارات أن يكونـوا متعلّميـن ليصبحـوا شـبه مهـرة، وأصحـاب ياقـات زرقـاء غيـر متكرّريـن أو عمـال علاقـات إنسـانية أو رأسـماليين فكرييـن.

نموذج الرأسمالية المثالي ينطبق على الولايات المُتحدة والديموقراطيات الغربية، لكن الرأسمالية تتراجع حالياً. في الواقع، يسود نموذج الرأسمالية الأوتوقراطية في آسيا والصين. برأيك هل الرأسمالية المثالية ظاهرة عالمية أم أنها ستقتصر على الديموقراطيات في الغرب؟

- أحـد أسـباب انهيـار الاتحـاد السـوفياتي هـو أن العديـد مـن النـاس أدركـوا أن الأسـعار تسـتند إلـى خيـال - كان البيروقراطـي البسـيط يقـول، «يـا فـلان، مـا هـو سـعر هـذا الشـيء؟» لقـد تجاهـل تمامـاً السـوق أو مـا يمكـن أن يخلقـه الواقـع فـي السـوق السـوداء. كانـت السـوق السـوداء أكثـر توافقـاً مـع العـرض والطلـب، لأن هـذا بالطبـع هـو المـكان الـذي يكسـب فيـه المُجرمـون أموالهـم. الحكومـات لـم تهتـم بالعـرض والطلـب.

الصينيـون لديهـم نظـام هجيـن، لأنهـم يدركـون ضـرورة امتلاك تكنولوجيـا الرأسـماليين. مـاذا يعملـون إذن؟ يتوسلون ويسـتعيرون ويسـتولون؛ إنهـم يسـتوعبون أي تقنيـة يمكنهـم الحصـول عليهـا من الأماكـن المفتوحة، طالمـا كان ذلك ممكنـاً.

لكـن هـذا ليـس حـلاً دائمـاً، لأنـه لا يخلـق قيمـة جديـدة وصناعـات جديـدة. إنهـم ببسـاطة ينسـخون القيمـة الحاليـة ولا يخلقـون أفـكاراً جديـدة. عمليـة إنشـاء صناعـات وتكنولوجيا جديـدة مـن لا شـيء تقريبـاً سـوى فكـرة تسـمَّى توفيـر الجهـد.



يتطلّب توفير الجهد قدر هائل من الحرّيّة لتكثيف التخيُّل والإبداع والقوة العقلية. لقد نجح الصينيون في ذلك، لأنهم أتقنوا فنّاً واحداً: النسخ. إنهم لا ينشئون صناعات جديدة تماماً، الأمر الذي يتطلب جهداً. وطالما أنهم يعتمدون النسخ، سيكونون في طليعة الاقتصاد فقط، لأن لديهم الكثير من العمل لدعمه.

لكن الرأسمالية تتطلّب أكثر من ذلك، وإلّا فإنها ستظل راكدة أو ينتهي بها الأمر كما حدث مع الاتحاد السوفياتي - اقتصاد راكد، حيث لا علاقة للأسعار بالطلب الفعلي في المُجتمع نفسه.

لذلك، أنت ترى بأن مستقبل الرأسمالية المثالية سوف يبتلع العَالَم، لأن البلدان الرأسمالية فقط هي التي يمكنها الابتكار بشكلٍ صحيح.

- كيف تخلق الفيزياء الثروة؟ من خلال خلق شيئين مهمّين: الطاقة والمعلومات. الفيزيائيون هم سادة الاثنين، لأننا أنشأنا أشكالاً جديدة من الطاقة والمعلومات. في النظام الصيني مثلاً، لا يمكنهم توليد أشكال جديدة من الطاقة أو المعلومات؛ يمكنهم نسخها بسرعة الضوء، لكن لا يمكنهم إنشاء صناعات جديدة تماماً.

الآن، الصينيون ليسوا أغبياء. لديهم نظام هجين، لكنهم يريدون دائماً التحكّم؛ سيادة الحزب الشيوعي هو الشاغل الأكبر. طالما أنهم في القمة، سيتحملون الكثير، لكن في النهاية هم لن يبتكروا إذا كان ذلك يهدّد سيطرتهم، وهذا يخلق مشكلة كبيرة إذا كانوا يتطلعون للريادة في مجال التكنولوجيا. بمعنى آخر، أن تكون قائداً تقنياً وليس تابعاً يتطلب منك حرّيّة الأفكار والمفاهيم.

ما المطلوب لجعل العَالَم مكاناً أفضل؟ في الواقع، ذلك يمر عبْر تعزيز الابتكار كما قُلت سابقا، أليس كذلك؟

- الشيء الوحيد الذي سيحدث هو شبكة الدماغ. مستقبل الإنترنت ليس رقمياً - إنه عصبي. نحن بصدد رقمنة الدماغ البشري حتى نكون متوافقين مع الإنترنت. يمكننا بالفعل تسجيل الذكريات وإرسالها على الإنترنت. هذه ذكريات بسيطة - ذكريات في الفئران؛ الآن نحن نسجّل الذكريات في الرئيسيات.

تتشكّل الذكريات في منطقة الحُصين من الدماغ، ويمكن تشفيرها ووضعها على الإنترنت. في الواقع، في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ابتكروا ذكريات خاطئة، أدّت إلى جميع أنواع المشاكل القانونية والفلسفية. التالي سيكون مرضى الزهايمر. سننشئ شريحة دماغية، وبضغطة زر، ستتدفّق الذكريات إلى أذهانهم. وسيدفع البنتاغون الأميركيّ ثمنها بسبب كلّ الجنود الذين عادوا من العراق وأفغانستان بإصابات في النخاع الشوكي وأصيبوا بالشلل.

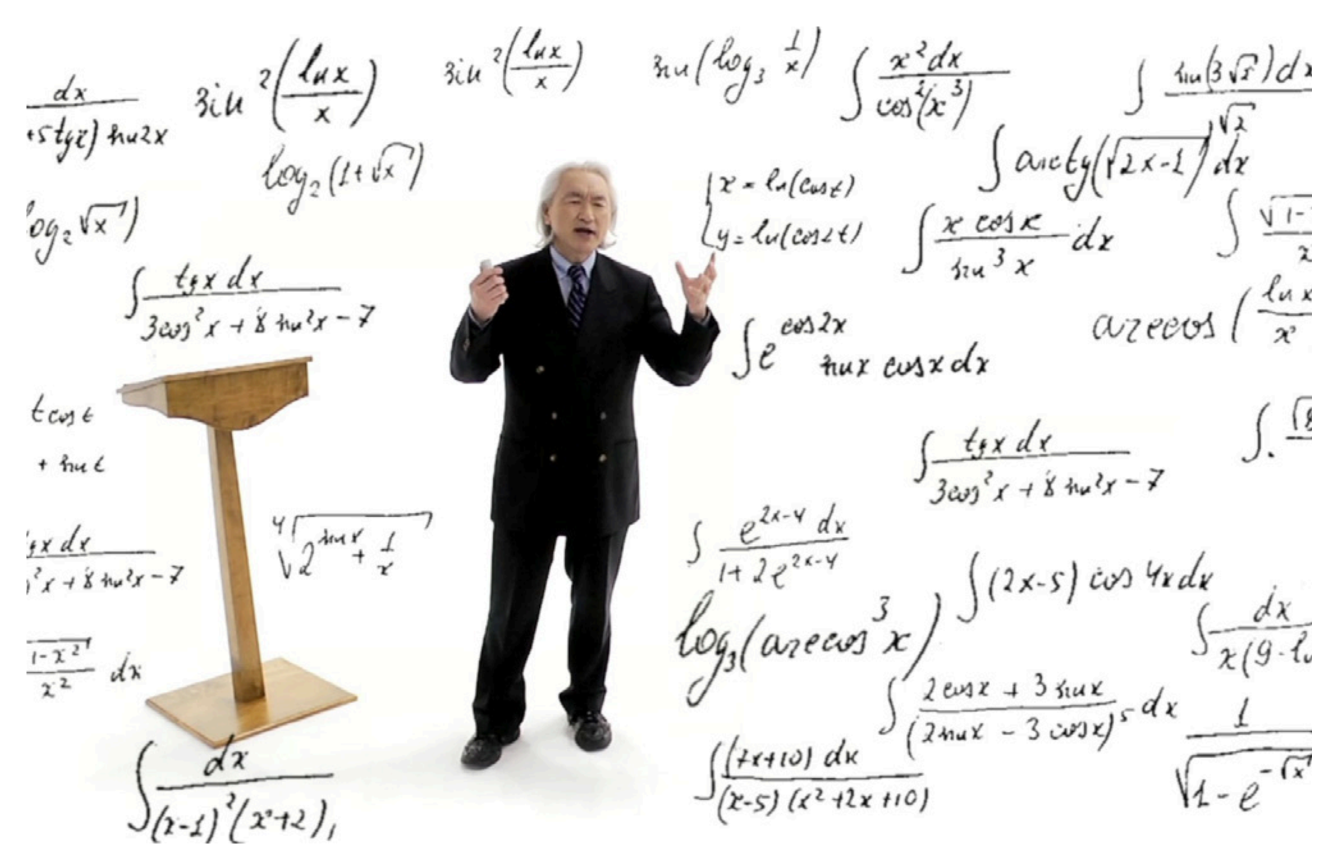
في النهاية، ستصبح «الإنترنت» شبكة عقول. أنت ستفكر وأفكارك ستتحكّم في العَالَم من حولك. بالفعل يستطيع الأشخاص المصابون بالشلل التام الكتابة على شاشة الكمبيوتر والتبادل وكتابة بريد إلكتروني؛ أي شيء يمكنك القيام به على جهاز الكمبيوتر يمكنهم أيضاً القيام به مع حدود معيَّنة. على سبيل المثال، في عام (2014) تمَّ افتتاح كأس العالم في البرازيل من قِبل شخص أصيب بالشلل. كان يرتدي هيكلاً خارجياً ومع ذلك كان لا يزال بإمكانه ركل كرة القدم. وقد شاهد مليار شخص رجلاً مشلولاً يعطي إشارة انطلاق مباريات المُونديال.

هذا سوف يُحدث ثورة في الاتصالات. لماذا ستشاهد التلفاز أو تذهب إلى السينما؟ إنها ليست سوى شاشات ثنائية الأبعاد ذات صوت - مَنْ يريد ذلك؟ في المُستقبل، ستحتاج إلى المشاعر والأحاسيس والذكريات، وسترغب في أن تكون مع المُمثل أو المُمثلة.

انظر إلى تشارلي شابلن. كان من أشهر الرجال في العَالَم حتى أتقنا نحن الفيزيائيين والمُهندسين الصوت الميكانيكي. حسناً، ظهرت الأفلام الصامتة، لأنه لا أحد يريد أن يرى ممثلاً يرقص فقط؟ أنت تريد أن تراهم يغنون أو يتحدَّثون. في المُستقبل، سترغب في رؤية المُمثلين يشعرون كذلك. وذلك سيؤدي أيضاً إلى تقليص الحدود بين الناس.

في بعض الأحيان عندما يخبر أحدهم بأن بعض الأشخاص يعانون، فقد نسمع إجابة من قبيل «ماذا، أنا لا أصدق ذلك». ولكن إذا شعرت بمُعاناة الآخرين وأدركت أنها حقيقية، فإن ذلك سيغيّر نظرتنا إلى العلاقات الإنسانية. هذا سوف يؤثر أيضاً على مصير الدول. يشارك الأطفال ألعاب الفيديو مع أشخاص من بلد أو قارة أخرى. وقد يشعرون بتقارب أكبر مع شخص من قارة مختلفة مقارنةً بما يشعرون به مع شخص في الجوار. وعندما يكبرون، سيشعرون بشكلٍ مختلف تجاه الناس في البلدان الأخرى مقارنة بما يشعر به البالغون اليوم.

فكّر فيما يمكن أن يفعله المُراهقون أيضاً: فبدلاً من



وضـع وجـه سـعيد فـي نهايـة كلّ جملـة، سـيضعون عاطفـة، ذكـرى تاريخهـم الأول، قبلتهـم الأولـى، أول حفلـة موسـيقية، أول رقصّـة. هـذا عظيـم. لا عجـب أن إيلـون ماسـك يـدرس هـذا - إنـه ليـس غبيـاً.

نحـن، علمـاء الفيزيـاء، نعمـل علـى هـذا منـذ عقود. تسـمح لنـا صـور الرنين المغناطيسـي بفحص الأفكار في دماغ الإنسـان. إذا كنـت تنظـر إليّ، يمكنني اسـتخراج صورة لنفسـي من دماغك باسـتخدام التصوير بالرنين المغناطيسـي؛ يمكن لجهاز التصوير بالرنيـن المغناطيسـي أن يحلّـل عقلك إلى 30000 بكسـل ويعيد تجميعهـا فـي وجـهٍ بشـري. سـنكون قادريـن أيضـاً على تسـجيل الأحلام في المُسـتقبل.

ويتـمُّ تسـجيل الأحـلام الأولى بينمـا نحن نتحـدَّث في جامعة كاليفورنيـا - لقـد رأيـت الصـور (وأعتـرف أنهـا فظـة للغايـة)، لكن مـن المُذهـل أن نكـون قادرين علـى التحدُّث بهـذه الطريقة.

يبدو أن الموجـة الخامسـة هي التي جعلتك متفائلاً. متى ستحدث الموجـة الخامسـة؟

- بحلـول منتصـف القـرن، يجب أن يكون لدينـا مفاعل اندماج عـام وجهـاز كمبيوتـر كمـي عملـي يدخـل حيِّـز الاسـتخدام. ستسـتغرق شـبكة الدمـاغ بضعـة عقـود أخـرى لتنطلـق، لكـن المُسـتثمرين يتسـابقون إليهـا بالفعـل.

اسـمحوا لـي أن أنهـي بهـذه المُلاحظـة: أنـا لا أتفـق مـع معظم المُسـتقبليين. سـيقول معظـم النـاس إن التكنولوجيـا محايـدة أخلاقيـا - المطرقـة محايـدة أخلاقيـاً، السـيف يمكـن أن يلعـب معـك أو ضـدك. سـيقول معظـم المُسـتقبليين إنه لا يوجـد اتجاهٌ أخلاقـي. أنا لا أوافقهم. بسـبب أجهـزة الكمبيوتر والإنترنت، هناك اتجـاهٌ أخلاقـي، لأن الإنترنـت ينشـر المعلومـات ويعمّـم التمكين. يـدرك النـاس أنهـم ليسـوا مطالبيـن بالعيـش علـى هـذا النحـو. لمـاذا يتسـامحون مـع ديكتاتـور؟ أو مع الفقر؟ عندمـا فكَّرت دول أخـرى فـي هـذه المسـائل وتوصَّلـت إلـى حلـول لهـا، فإنهـا تحفِّـز النـاس فـي البلـدان المنكوبـة بالفقـر علـى تعزيـز الديموقراطيـة.

لذلـك، شـبكة الإنترنـت تعمـل علـى نشـر الديموقراطيـة علـى الكوكـب، سـواء أكان ذلـك جيّـداً أم سـيئاً (هنـاك جوانـب سـيئة بالتأكيـد)، لكـن هنـاك اتجـاه أخلاقـي. عندمـا تأتـي شـبكة الدماغ، يمكنك أن تشعر بفرحة ومعاناة الآخرين وتدرك أنهم لا يتلاعبون. إذا كانـوا يعانـون، فهنـاك سـبب لذلـك، ويمكـن للنـاس مشـاركة هـذه التجربـة الجماعيـة، والتـي سـتقرّبنا مـن بعضنـا البعـض.

أخيـراً، اسـمحوا لـي أن أقـول إن أحـد مفاتيـح خلـق مسـتقبل مشـرق هـو تثقيـف الشـعوب. عندمـا كنـت طفـلاً، قِيـل لـي إن الصيـن والهنـد سـتكونان فقيرتيـن علـى الـدوام بسـبب عـدد سـكانهما الضخـم، لكننـا نعلـم اليـوم أن الصيـن والهنـد يمكـن أن تصبحا قوتين عظميين في المُسـتقبل. ماذا حدث؟ إن الفلاح الجاهـل غيـر المُتعلِّـم يمثـل بالفعل عبئـاً علـى المُجتمع، ولكن بمجـرد أن يتعلَّـم، يمكنـه تغييـر مصيـر العَالَـم.

■ **حوار: كلاوس شواب[1]، وتييري ماليريت[2]**

□ **ترجمة: عبدالله بن محمد**

الهوامش:

1 - المُؤسّس والرئيس التنفيذي للمُنتدى الاقتصادي العالمي

2 - الشريك المُؤسّس لـ«البارومتر الشهري»

المصدر:

https://www.weforum.org/agenda/2022/01/michio-kaku-says-physics-will-create-a-perfect-capitalism/

مخاوف من انتقال الطاقة

عُلماء الأحياء في مواجهة حُماة المناخ

وجهان متناقضان لعُملةٍ واحدة.. لقد أصبحت حماية المناخ عملية معقَّدة بيئياً، فهناك وجهٌ آخر لمشروعات وخطط التوسع في طاقة الرياح بات يهدِّد مئات، بل آلاف الطيور المُهاجرة والسلالات النادرة منها ويعرِّضها لمخاطر الانقراض، فضلاً عمّا سيترتب على اختفاء هذه الطيور من تبعات سلبية على نمو بعض النباتات التي لم تعد زراعتها ملائمة بسبب التغيُّرات المناخية، وكانت الطريقة الوحيدة لنموها بمُساعدة تلك الطيور التي تقوم بنقل حبوب اللقاح، لكنها باتت مُهدَّدة حالياً بالفناء.. ومن ثمَّة أصبحت بعض مشروعات الطاقة النظيفة سلاحاً ذا حدين، ما قد ينجم عنه تعثر في مشروعات الطاقة الصديقة للبيئة.. ففي سبيل الحفاظ على البيئة من خطر الانبعاثات الكربونية، تتولّد مخاطر أخرى موازية تهدّد النظام الإيكولوجي والبيولوجي وتعرّضه للاختلال.. فهناك دعوات مُلحة لضرورة وجود مراجعات بيئية شاملة قبيل تدشين مثل هذه المشروعات، وإلّا ستكون دائرة النتائج مفرغَة.

تقع منطقة تكاثر الطيور ذات الذيل الأحمر (Red kite) (وهي طيور جارحة متوسطة الحجم تنتمي لعائلة النسور والصقور) بالقُرب من بلدة «دونزدورف» شرق مدينة «شتوتغارت» الألمانية، حيث قام علماء الطيور العام الماضي بوضع أجهزة (GPS) في المنطقة، استعداداً لقدوم أسراب هذا الطائر النادر، عقب عودته من المُقاطعات الشتوية الإسبانية، ليحلّق مرّةً أخرى فوق قمة جبل «Swabian Jura» بولاية «بادن فورتمبيرغ» الألمانية، حيث يتعرَّض للارتطام بتوربينات الرياح هناك.

يقول «فرانك موسيول»، من مركز أبحاث الطاقة الشمسية والهيدروجين في «بادن فورتمبيرغ»: «نريد أن نعرف كيف يمكن حماية هذه الطيور النادرة من توربينات الرياح؟». يُسمّى هذا المشروع «أبحاث الحفاظ على الطبيعة في مجال اختبار طاقة الرياح». الخفافيش أيضاً ضمن محور مشروع البحث، باعتبارها أحد أهم الثدييات التي تصدمها توربينات الرياح. فكيف تطير هذه الحيوانات بسرعة تعرّضها لخطر الارتطام؟ وكيف يمكن اكتشاف هذه الطيور تلقائياً قبل أن تقترب بشدّة من التوربينات المُولّدة لطاقة الرياح؟ الإجابات عن مثل هذه الأسئلة يمكنها أن تحدَّ من فرص الانقراض الجماعي الذي بات يهدّد تلك الطيور.

ووفقاً للتقديرات، تقع آلاف الطيور الجارحة ومئات الآلاف من الخفافيش ضحية لتوربينات الرياح في ألمانيا كل عام. ويمكن أن يكون هناك المزيد. ولكن مع أزمة التغيُّرات المناخية، باتت أهداف المناخ شبه ملزمة للعديد من الدول، إذ يسعى وزير الاقتصاد الفيدرالي «روبرت هابيك» إلى توسع بلاده في توليد طاقة الرياح على نطاق كبير داخل الولايات الألمانية.

«في المُستقبل، ستكون المصلحة العامة القصوى تسير باتجاه الطاقات المُتجدّدة مهما كلفنا الأمر».. هكذا أوضح «هابيك» في إعلانه عن «الميزانية العمومية الافتتاحية لحماية المناخ»، حيث قالها بلغةٍ واضحة: «يجب تقليص إجراءات حماية الأحياء من أجل إنقاذ المناخ»، إلّا أن المُحافظين غاضبون من تصريحاته، إذ يقول «كلاوس هاكلاندر»، الرئيس التنفيذي لمُؤسسة الحياة البرية الألمانية: «حماية المناخ وحماية الأحياء لا يجب أن تكونا في مواجهة بعضهما البعض». ويُخشى أن يرافق فقدان التنوُّع البيولوجي «عواقب لا يمكن التنبؤ بها على عمل أنظمتنا البيئية». العلماء يحذّرون أيضاً من نفس الإشكالية، حيث تقول «كاترين بونينج- غيس»، من رابطة أبحاث الطبيعة: «يجب ألّا نسمح لأنفسنا بأن ننساق خلف الاستقطاب. لابد أن هناك حلولاً لكلتا المشكلتين في آن واحد». ولكن، لا تزال هناك نُدرة في الدراسات التفصيلية والهادفة حول أنواع الطيور المُعرَّضة للتهديد وإجمالي الأعداد التي تنفق بسبب ارتطامها بتوربينات الرياح، إذ يجري تطوير الحلول التقنية، ولكن حتى الآن لم يتم تزويد سوى عدد قليل من المصانع بها.

فـي الوقـت نفسـه، وصـل توسـع طاقـة الريـاح إلـى أدنـى مسـتوياته فـي السـنوات العشـر الماضيـة. ففـي البحـر، توقـف بنـاء توربينـات الريـاح تمامـاً فـي عـام 2021. وعلـى اليابسـة، لـم يتـم إنتـاج سـوى حوالـي (1 جيجـاوات) سـنوياً فـي المُتوسـط علـى مـدار السـنوات الثـلاث الماضيـة. خمسـة أضعـاف هـذا الرقـم علـى الأقـلّ مـا سـيكون ضروريـاً، الأمـر الـذي سـيجعل خطـط الحكومـة الفيدراليـة لزيادة حصة الطاقات المُتجدّدة في إجمالي استهلاك الكهربـاء إلـى (80 %) بحلول عـام 2030 بعيدة المنال.

وفيمـا يخـصُّ الهيـكل القانونـي المُنظِـم لتدشـين هـذه المشـروعات، يقتـرح «هابيك» قانوناً يُسمَّى «رياح الأرض» الذي بموجبـه سـيتم تخصيـص (2 %) من مسـاحة الولايـة لصالح توليد طاقـة الريـاح بـدلاً مـن (0.8 %) مـن المسـاحة المُخصَّصـة حاليـاً. سـيجري أيضـاً تحريـر المبـادئ التوجيهيـة الموثوقـة للمُشـاركة العامـة والقواعـد المُوحـدة لحمايـة الطبيعـة والأحيـاء علـى حدٍّ سـواء، والتي كانت حتى الآن مسألة تخصُّ الولايات الفيدرالية وحدهـا، فـي القانـون. وبـدلاً مـن حمايـة الطيـور المُهـدَّدة، تـودُّ الحكومـة الفيدراليـة التركيـز علـى «حمايـة السـكّان» فـي المُسـتقبل. إذ تهـدف «البرامـج الوطنيـة لمُسـاعدة الأحيـاء» إلـى وضـع تصـوُّرات بديلـة تعويضيـة حتـى لا تتوقـف مثـل هـذه المشـروعات الصديقـة للبيئـة.

خسائر يصعب تعويضها

ثمَّـة عـدم إجمـاع بيـن الخبـراء حـول هـذه الرؤيـة؛ حيـث يقـول «كريسـتيان فويغـت»، مـن معهـد «لايبنـز» لأبحـاث الحيوانـات والحيـاة البريـة فـي برليـن: «علـى الأقلّ بالنسـبة للخفافيـش، أعتقد أن حمايـة السـكّان فرضية ليسـت سـهلة». أضـاف «فويغت»: «تقتل توربينـات الريـاح فـي أوروبـا 14 خفاشـاً سـنوياً - مـا لـم يتـم إيقـاف تشـغيل التوربينات مؤقتاً. لن يمكن تعويض هذه الخسـائر الكبيرة، خاصـة وأن الخفافيـش الصغيـرة، والإنـاث علـى وجـه الخصـوص، تقتلهـا دوارات الريـاح لأسـبابٍ غيـر واضحـة بعـد. كما أنهـا ضعيفة التكاثـر، فلا تلد الإناث سـوى مرّة أو مرّتين سـنوياً وسـيكون مصيرها الانقـراض لـو ظلّـت تتعـرّض للموت بهـذه الطريقـة.. لا يمكننا إنكار دور الخفافيـش فـي القضـاء علـى البعـوض، وبالتالي خفض نسـب انتشـار مـرض الملاريـا في القـارة الإفريقية.. لا يوجـد كائن لا فائدة مـن وجـوده، أو يمكـن تعويـض دوره داخل المنظومـة البيئية».

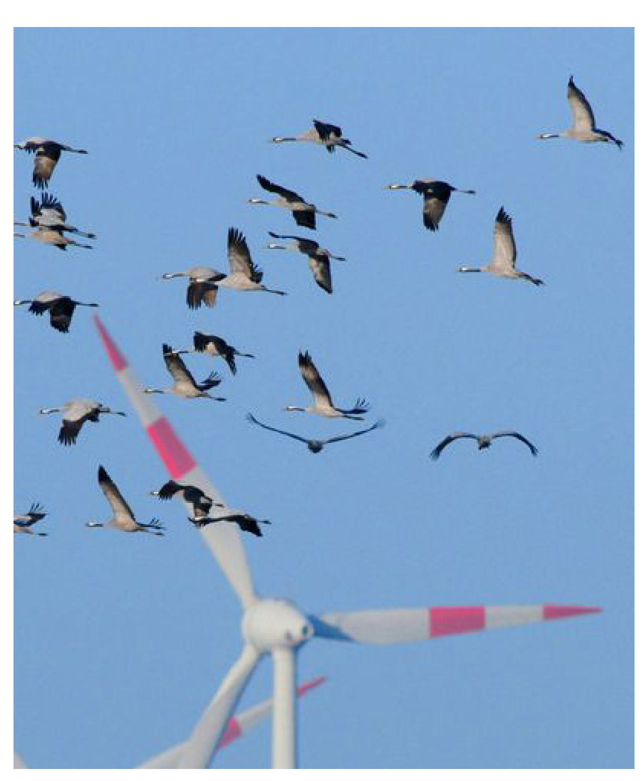
تتأثـر حركـة الخفافيـش أثنـاء الطيـران بصفـةٍ خاصـة بفعـل دوارات الريـاح. لا تقتصـر أعداد الخفافيـش النافقة بفعل توربينات الريـاح علـى ألمانيـا فقـط، الأمـر نفسـه يحـدث فـي بولنـدا ودول البلطيق وروسـيا. يقول فويغت: «تنتشـر الخفافيش على مسـاحاتٍ رعويـة واسـعة». وبالتالـي فـإنّ الضـرر لا يقتصـر علـى المُسـتوى المحلـيّ فحسـب، حيـث تسـبّبت مشـاريع الريـاح في تأثيـر ملحوظ علـى أعـداد هـذه الحيوانـات عالميـاً.

مـن المشـكوك فيـه أيضـاً مـا إذا كان هنـاك قانـون يمكنـه إلغـاء مـا يسـمَّى بـ (الحظـر المفـروض علـى قتـل الأحيـاء المحميـة)، إذ تنظـم لوائـح الاتحـاد الأوروبـي بشـأن الطيـور وتوجيهـات لجنـة حمايـة النباتـات والحيوانـات التابعـة للاتحـاد كيفيـة تعامـل ألمانيا مـع الطيـور الجارحـة مثـل؛ الطيـور ذات الذيـل الأحمـر أو النسـور الذهبيـة أو طائر الشـحرور السـربي والخفافيـش ذات الذيل الأبيض أو الخفـاش الليلـي. ووفقـاً للوائـح، لا تكفـي حماية السـكّان وحدها أن تكـون مبـرراً لقتـل مثـل هـذه السـلالات النـادرة مـن الكائنـات الحيـة. ومـن ثـمَّ يقـف قانـون حمايـة الأحيـاء فـي الاتحـاد الأوروبي فـي وجـه بعـض خطـط تطويـر طاقـة الريـاح، فـلا تسـمح القوانيـن سـوى بالاسـتثناءات فقـط، إذا مـا تعلَّـق الأمـر بـ«مصلحـة عامـة سـائدة» أو إجـراءات تخـدم «السـلامة العامـة».

والواقـع يُرحـب المحامـون بهـذه الخطـوة، إذ يقـول «تروسـتين مولـر»، مـن مؤسسـة قانـون الطاقـة البيئيـة فـي «فورتمبيـرغ»: «سـتعمل هـذه اللائحـة على تحسـين السـند القانونـي». ومع ذلك، لا يمكـن اعتبـار ذلـك بمثابة تمريـر لبناء توربينات الريـاح»، مضيفاً: «لا يـزال يتعيَّـن فحـص الحـالات الفرديـة». كما يجب التأكد من أن «وضـع الحفـاظ» علـى سـلامة السـكّان لا يتراجـع أو يتدهـور نتيجـة لبرامـج حمايـة الأحيـاء المُخطـط لهـا.

ولكـن، هـل مـن المنطقي توسـع نطـاق مشـروعات طاقـة الرياح تحـت مظلـة اسـتثناءات وثغـرات فـي قانـون حمايـة الأحيـاء؟ يجب تكييـف وتبنّـي تشـريعات الاتحـاد الأوروبـي وعـدم الالتفـاف عليها.. كذلـك تبـدو الصـورة واعـدة مـن عائـدات طاقـة الريـاح فـي ألمانيـا، حتـى مـع اسـتبعاد، تلـك المناطـق التـي تتواجـد فيهـا الطيـور والخفافيـش الحساسـة لطاقـة الرياح بأعدادٍ كبيرة، من حيِّز توسـع طاقـة الريـاح. البيانـات الخاصـة بذلـك متاحـة، حيـث أظهـر تقريـر بتكليـف مـن الوكالة الفيدرالية لحماية الطبيعة أنه يمكن اسـتخدام مـا يصـل إلـى (3.6 %) من مسـاحة الأراضـي الألمانية لطاقة الرياح بطريقـةٍ «صديقـة للطبيعـة» دون الإضـرار بهـذه الكائنـات الحية.

تؤكّـد الخبيـرة «إليـكا برونـز»، مـن مركـز الكفـاءة للحفـاظ علـى الطبيعـة وتحـوُّل الطاقـة، علـى أهميـة تحديـد المناطـق منخفضـة الصـراع باعتبارهـا «مناطـق ذات أولويـة» لتوليـد طاقـة الريـاح، فيما تحـذِّر مـن القيـود العامـة. هـى لا تريـد حظـر طاقـة الريـاح المُثيـرة للجـدل فـي الغابـة، والتـي تهـدّد بشـكلٍ أساسـي الخفافيـش التـي تعيـش فـي تجاويـف الأشـجار، وتقـول: «يمكـن أن يكـون للغابـات ضوابـط مختلفـة للحفـاظ علـى الطبيعـة».





حان موعد بداية جديدة

يعتقد «فولفرام أكتيلم»، المدير التنفيذي لجمعية طاقة الرياح الألمانية، أنه من المنطقي تخصيص مساحات كافية لبناء توربينات الرياح دون الحاجة إلى بنائها في مناطق حماية الطبيعة الحساسة، فيما يرحب باهتمام الحكومة بالتوسع في طاقة الرياح، قائلاً: «لقد ازدادت رقعة الخلافات بين حماة الأحياء وحماة المناخ في السنوات الأخيرة.. لقد حان الوقت لبداية جديدة من أجل رأب صدع هذا الخلاف». من بين الأمور الأخرى المُهمّة، ضرورة تيسير الحصول على المُوافقات، على وجه السرعة. يقول «أكتيلم»: «حتى الآن، لا يوجد تعريف واضح ومحدّد، على الصعيد الوطني، للأحياء المُهددة بالانقراض بسبب طاقة الرياح». كذلك يجب ألّا تكون متطلبات مُشغلي مزارع الرياح غير مناسبة.

ترى منظمات مثل؛ رابطة حماية الطبيعة، أن التطوُّر السكّاني يختلف بشكل كبير من منطقة إلى أخرى. وأن الأجدى هو البحث عن حلول تقنية تقي الأحياء من خطر التوربينات. وقد تمَّ بالفعل طلب إيجاد حلول تقنية في جلسة الائتلاف. في الوقت الحالي، غالباً ما تتعامل السلطات بالمُوافقة على إيقاف تشغيل التوربينات خلال موسم تكاثر الطيور «المُهدَّدة بالانقراض» أو في ليالي الصيف الدافئة عندما تخرج الخفافيش للصيد، بحيث تظلّ بعض توربينات الرياح ثابتة، وهو الأمر الذي يزعج المُهتمّين بإنتاج الكهرباء بواسطة طاقة الرياح. والواقع أن قطاع الصناعة يرحّب الآن بأي حلول من شأنها أن تهدئ الصراع وتبقي حركة التوربينات قيد التشغيل. لقد قدَّم باحثان نرويجيان اكتشافاً جرى نشره في عام 2020 مفاده أن جناحاً واحداً فقط لكل نبات يحتاج إلى الطلاء باللون الأسود لكي يردع الطيور من الاقتراب بشكل أكثر فاعلية من ذي قبل. ويجري حالياً تطوير الحلول التقنية الأخرى بأقصى سرعة.

وفي المُستقبل، سترصد أيضاً أنظمة الكاميرات أو الرادار، المُزوَّدة بالذكاء الاصطناعي، بصورة تلقائية، النسور ذات الذيل الأبيض الدائري أو الخفافيش متناهية الصغر، إذ سيتمُّ بالفعل اختبار أنظمة من شركات (BirdVision و IdentiFlight) حتى يصبح متاحاً، فيما بعد، إيقاف تشغيل توربينات الرياح ذاتياً بمجرد وجود خطر الاصطدام. لقد اكتسب «فرانك موسيول» بعض الخبرة في أنظمة الكشف من عمله في حقل اختبار طاقة الرياح في «بادن فورتمبيرغ»، حيث أقام وزملاؤه برجين قياسيين مرتفعين على هضبة الجبل بالقرب من «دونزدورف»، لكي ترصد الكاميرات والمايكروفونات، على ارتفاعات مختلفة، الخفافيش والطيور الكبيرة. يستخدم الخبراء هذه الإعدادات لتجريب أنظمة الكشف والإغلاق من مختلف الشركات المُصنِّعة. هناك بعض الاكتشافات التقنية أمكنها -بشكل موثوق- رصد الطيور ذات الذيل الأحمر على بُعد ما يقرب 700 متر قبيل الاقتراب من نطاق التوربينات.

وبحسب أبحاث «موسيول»، الأجهزة قادرة على تحديد صورة ظلية للحيوانات وسرعتها في الوقت الفعلي، في غضون ثوانٍ، حيث تحدّد أجهزة الكشف ما إذا كانت الطيور التي تمَّ رصدها ضمن الأنواع التي يجب حمايتها، والتي تمَّ تدريب النظام عليها - بالسرعة الكافية لوضع توربينات الرياح في «وضع الدوران» غير المؤذي، والتي تدور فيها محركات التوربينات بشكلٍ أبطأ. يقول «موسيول» الذي يعكف على تطوير نظام الكشف مع زملائه: «يمكن تجنُّب معظم الاصطدامات من الناحية الفنية». وبمجرد عودة الطيور ذات الذيل الأحمر من فصليهما الشتوي الإسباني، يريد «موسيول» مواصلة الاختبار - إذا كان لا يزال مسموحاً له بذلك، لأنّ دُعاة الحفاظ على البيئة يحاولون حالياً إيقاف بحثه، فيما رفعت جمعية مبادرة الحفاظ على الطبيعة من «راينلاند بالاتينات» دعوى قضائية بسبب القلق على الطيور ذات الذيل الأحمر المحمية بموجب القانون. وهو ما يجده موسيول أحد أشكال التناقض الجلي، فأهدافه هو أيضاً مشروعة.

■ **فيليب بيتج □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
«شبيجل أونلاين» 21 يناير 2022

https://bit.ly/3KJwWIP









































أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

كوكبٌ مُهدَّد، عقولٌ مُضطربَة

كيف نواجِهُ كلَّ ذلك؟

يمثّل الخوف والغضب والاشمئزاز والكآبة... وغيرها، مشاعر قلق متزايدة تكشف مدى حجم التهديدات البيئية التي تطوِّقنا: يقول 85% من الطلاب إنهم «قلقون» أو «متوترون» بشأن مستقبلهم بسبب ظاهرة الاحتباس الحراري. أعدّ المُحللان النفسيان «أنطوان بيليسولو- Antoine Pelissolo» و«سيلي ماسيني- Célie Massini» تقريراً مقلقاً عن الأضرار الجانبية لتغيُّر المناخ على الصحة العقلية؛ ووفقاً لدراسة أميركية أجريت بين عامي 2002 و 2012، فإن الزيادة في متوسط درجة الحرارة بمقدار درجة مئوية واحدة سترتبط بنسبة 2% من الاضطرابات النفسية الإضافية. في الواقع، تتداخل نوبات الحرارة الشديدة مع النوم وتعزز إنتاج الهرمونات التي يمكن أن تسبب التوتر والقلق واضطرابات المزاج.

تؤدي الكوارث الطبيعية المُتكرّرة بشكلٍ متزايد إلى ارتفاع عدد الأشخاص الذين يعانون من اضطرابٍ ما بَعد الصدمة أو الاكتئاب الحاد. وبالإضافة إلى هذه الآثار المُباشرة، فإن تعديل النظم البيئية ستكون له أيضاً عواقب غير مباشرة مثل زيادة العوامل المُعدية بسبب إزالة الغابات، وتربية الماشية المُكثفة، وفقدان موائل الحيوانات البرية. يمكن أن تلعب هذه الكائنات الدقيقة دوراً رئيسياً في تطوُّر الأمراض العقلية؛ مثل الفصام أو اضطراب ثنائي القطب أو الاكتئاب أو اضطرابات النمو العصبي، أضف إلى ذلك آفةً أخرى تتمثل في تلوُّث الغلاف الجوي، فوفقاً لدراسة واسعة النطاق أجريت في كل من الدنمارك وفنلندا، فإنّ البالغين الذين تعرَّضوا للتلوث منذ الطفولة هُم أكثر عرضةً للإصابة باضطراب الشخصية أو الفصام.

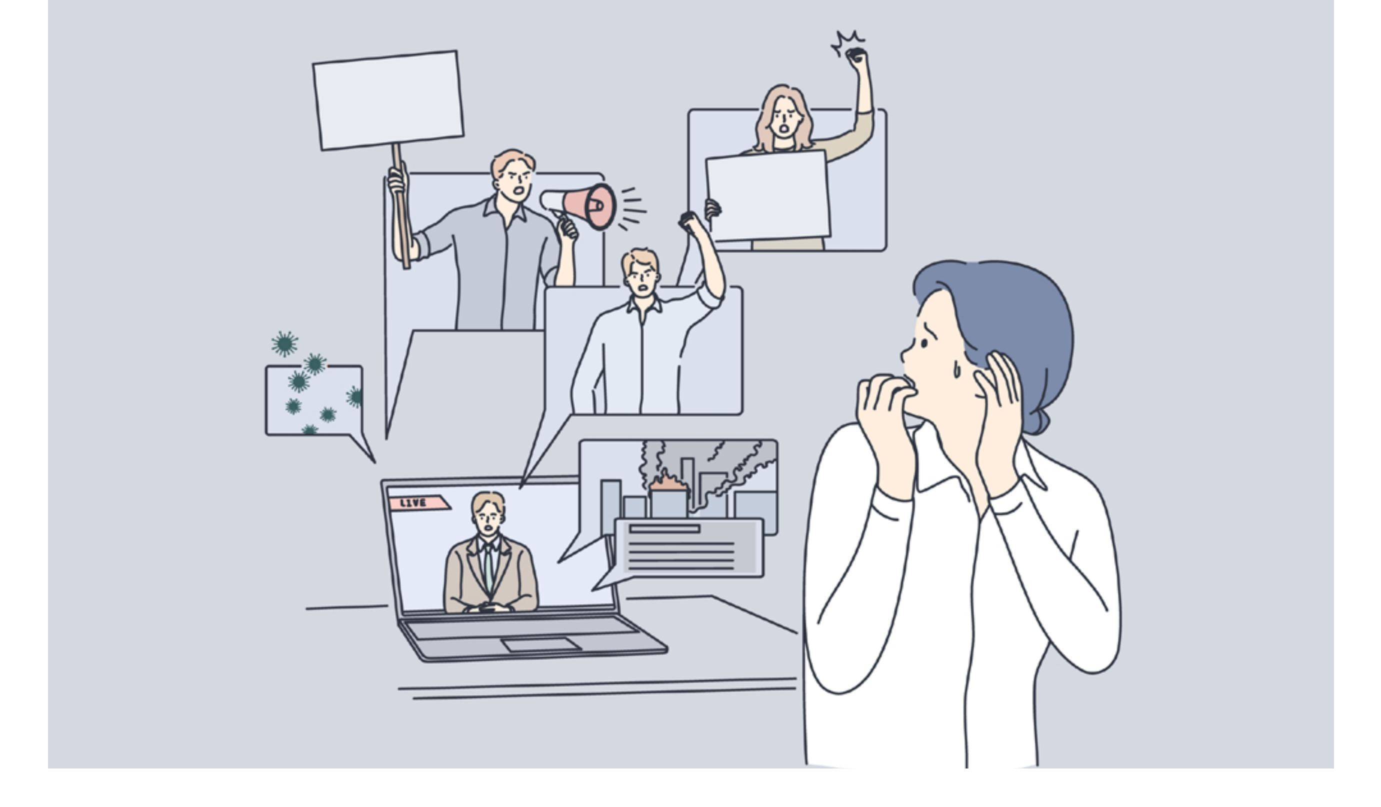
نحو علاجات بيئية

إنّ الوعي بمخاطر المناخ هو أصل بروز أنماط جديدة من الاضطرابات: يشير القلق البيئي إلى الخوف الذي يشعر به المرءُ في مواجهة التهديدات البيئية، والحداد البيئي هو شكلٌ من أشكال الاستقالة فيما يتعلّق بالخسائر البيئية الحالية والمُستقبلية. وينتج القلق البيئي عن ألم بأثر رجعي نشعر به أثناء مواجهة التغيُّرات الدائمة في مكانٍ كان في السابق مصدراً للراحة. فعلى سبيل المثال؛ فإنّ عدداً من المناطق مهدَّدة بالغرق بسبب وقوعها تحت مستوى سطح البحر وارتفاع منسوب المياه.

نشهد في العقود الأخيرة ظهور حركات مثل «الجينكس» ginks (حركة تدعو لعدم الإنجاب لأسبابٍ بيئية)، حيث يتخلّى الشباب عن فكرة إنجاب الأطفال في السنوات القادمة حتى لا يعرِّضونهم لبيئة غير مستقرة. ولتفادي هذا الوضع المُقلق واللاطبيعي، يدعو المُؤلِّفون الجميع ليصبحوا فاعلين مرةً أخرى على نطاقهم الخاص، وذلك عن طريق تغيير النظام الغذائي، وطريقة الحياة، وبدء الإجراءات المحلية داخل بلديتهم أو شركتهم، وإعادة التركيز على ما يحيط بنا من مخاطر في يومنا هذا ومستقبلاً، ولكن قبل كل شيء ضرورة الاستمتاع بالطبيعة على وجه الخصوص، ذلك أن الانغماس في بيئة طبيعية من شأنه أن يقلل من الغضب والقلق ويزيد من مستوى انتباه الفرد وتركيزه.

نحن «مبرمجون وراثياً للشعور بالرضا في هذا النوع من البيئة التي يتفاعل معها دماغنا وأجسامنا بأكملها بإشاراتٍ مواتية: مستوى منخفض من الكورتيزول المُسبب للإجهاد المُزمن، وتقليل التوتر القلبي الوعائي، وإفراز الناقلات العصبية المُهدِّئة والمُمتعة». لهذا نجد أن العلاج الغابوي الياباني مثلاً يقدِّم نفسه كأحد الحلول، إذ يسعى إلى تقليل مستوى التوتر من خلال المشي في الغابة. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدِّ، إذ تُمنح في كوريا الجنوبية شهادة جامعية في رعاية الغابات. ومما لا شكَّ فيه أن العلاجات البيئية ستتطوَّر أكثر في السنوات القادمة. وبينما يعتقد العديد من معاصرينا أن حضارتنا تقترب من نهايتها، يجمع كتاب (عواطف تغيُّر المناخ) Les émotions du dérèglement climatique لأنطوان بيليسولو وسيلي ماسيني الصادر في سبتمبر 2021 عشرات الدراسات الاستقصائية التي أجريت حول سؤال آني وفي غاية الأهمية: كيف يتفاعل الأفراد والجماعات مع الأزمات التي تهدِّد وجودهم؟

تفتتح المُدوَّنة باستقصاءين سوسيولوجيين؛ فقد لاحظ جان شاميل Jean Chamel عند علماء الانهيار الحضاري التعايش بين الخطاب العلمي حول الحدود الفيزيائية للكوكب والمذاهب الباطنية، مثلما هو الأمر في أنثروبولوجيا رودولف شتاينر Rudolf Steiner. فيما أجرى سيباستيان رو Sébastien



Roux، من جانبه، مقابلة في الولايات المُتحدة مع غراي Gary أحد المسيحيين المُنتسبين للحركة البقائية[1] والبالغ من العمر 23 عاماً، وهو أحد جامعي الأسلحة ومن أبرز مناصري الرئيس الأميركي السابق دونالد ترامب. ووفقاً لـ «سيباستيان رو»، يشعر هذا الشخص المُستجوَب بالتدهور الاجتماعي، وأن استعداده للبقاء على قيد الحياة في مواجهة الكارثة هو وسيلة لاستعادة احترامه لذاته. بعد ذلك، أجرى الخبير الاقتصادي بيير بينيت Pierre Pénet مسحاً إثنوغرافياً على (18) من «المُبشرين» من الشخصيات المُؤثرة والاقتصاديين والمُستشارين الذين أعلنوا عن أزمة الرهن العقاري لعام 2008، مهاجماً جذور خطابهم، مسلِّطا الضوءَ على أوجه التشابه بين الأدب المروع والموقف الذي اعتمده هؤلاء المُفكِّرون غير التقليديين.

بعد دراسة هذه الحالات الفردية، ننتقل إلى فحص الحالات الجماعية. تدرس المُؤرِّخة لورا فياوت Laura Viaut كيف تمكَّن المُجتمع الأوروبي في القرن العاشر من الاستغناء عن دولة أفلست بعد سقوط الإمبراطورية الكارولنجية لضمان حياة المُجتمعات المحلية: تمَّ بعد ذلك إحداث الاتّباعية[2]، والعلاقات التعاقدية الجزائية التي أقرتها سلطة أعلى.

سنلاحظ أيضاً في النص الذي كتبته الخبيرة الاقتصادية ساندرا ريجوت Sandra Rigot، والذي يكشف عن منهجية مؤشرات مخاطر المناخ والفرص التي تمارس في شركات Cac 40 ؛ وكذلك المُحامية كارولين ريجاد Caroline Regad التي تدافع عن فكرة إعطاء الشخصية الاعتبارية للحيوانات والمساحات الطبيعية من أجل حمايتها من الدمار الذي نلحقه بها. تصف باحثة العلوم الاجتماعية مرتيل بيكو Myrtille Picaud صعود المدن الآمنة في فرنسا، وهذه البلديات التي تدعي، بمُساعدة المُراقبة بالفيديو، أنها تؤمِّن المساحات الحضرية وتدعم التنمية المحليّة: وبالتالي يمكن لعمداء تلك المدن طمأنة مواطنيها والشركات التي تستثمر في راحة بال تامة.

بعد تحليل الواقع المرير الذي ينبت في مجتمع يتخلّى عن مبدأ العقوبة في القانون الجنائي الذي تديره المحامية «آن سيمون-Anne Simon»، وبعد ممارسة الاقتصاد السلوكي على الرغبة في المُخاطرة الذي كشفه «أوليفييه لهاريدون-Olivier L'Haridon»، تهتم الباحثة في العلوم المعرفية كورالي شوفالييه Coralie Chevalier بالعواقب النفسية للكوارث. وتشير إلى أن السكان القلقين يميلون أكثر إلى التفكير في المدى القصير فقط، وأن البيئة الآمنة فقط هي التي يمكنها تطوير توقع الكوارث البيئية القادمة. تتجسد هذه المُفارقة في دراسة اقترحتها المُؤرِّخة «جوديث راينهورن--Judith Rainhorn». وتشرح أن مجتمعنا يتكيَّف مع السموم القانونية لجميع أنواع الأسباب الوجيهة. وهكذا استُخدم الرصاص في ترميم كاتدرائية نوتردام دي باريس Notre-Dame de Paris من قِبَل فيوليت لو دوك Viollet-le-Duc في القرن التاسع عشر. لقد عرف المهندس المعماري أنه سمٌ، لكنه أراد استخدام المواد نفسها التي استخدمها بُناة العصور الوسطى. وفي سنة 2019، سيتوقف التاريخ ويعيد نفسه، فقد اتُخذ خيار إعادة البناء بالرصاص مرةً أخرى، على الرغم من خطر تسمُّم السكان، وعلى الرغم -كذلك- من وجود بدائل أقل خطورة بكثير. نخلص إذن، إلى استنتاج واضح: إنّ المُجتمعات البشرية تتعامى عن التهديدات التي تلحقها على نفسها وتتجاهلها.

■ مارك ألانو □ ترجمة : عبد الرحمان إكيدر

هوامش:

1 - البقائية: هي حركة أميركية بالدرجة الأولى من أفراد أو مجموعات، ينشطون في الإعداد للحالات الطارئة، يتضمن ذلك الاضطرابات التي تحدث اختلالاً في النظام الاجتماعي أو السياسي تدريجياً من المحلية إلى العالمية. وغالباً ما يتدرَّبون على اكتساب مهارات التداوي الطبي في الحالات الطارئة وتمارين الدفاع عن النفس وتخزين الأكل والماء والإعداد ليكونوا مكتفين ذاتياً وبناء منشآت يمكن أن تساعدهم في النجاة من الكوارث.

2 - الاتباعية: أو سلوك الامتثال، هو أن يرى الفرد بعض أفراد المُجتمع يتصرَّفون خطأً في موقفٍ ما، ثمَّ يتبعهم بالرغم من تيقُّنه من خطأ موقفهم. وذلك مرده لعدم رغبته في مخالفة الأكثرية والشذوذ عنهم.

العنوان الأصلي والمصدر:

Planète menacée, esprits troublés : comment faire face ?
Sciences Humaines , N° 343, Janvier 2022, pp 54 - 55

انتعاش الاقتصاد العالمي

ابتكار الحلول واحتكارها!

فرضت جائحة كورونا، وضعاً جديداً بإعادة النظر في مسلمة العولمة والعالم المحمول في قاربٍ واحد. وبدا للعديد من البلدان، القوية أساساً، أن النجاة تكمن في ابتكار الحلول واحتكارها. ولعَلّ من النتائج المباشرة لهذا الوضع، أي البحث عن «الخلاص الفردي»، أن الانتعاش الاقتصادي العالمي خلال سنة «2022» سيسير بسرعاتٍ متعدِّدة ومتفاوتة.

تعدُّ 2020 سنة كارثية على الاقتصاد العالمي، فاقت مظاهر الأزمة فيها وانعكاساتها كل الأزمات التي عرفها القرن العشرون، وأيضاً الأزمة الاقتصادية والمالية التي بدأت سنة 2008، وذلك بسبب التهام جائحة كورونا لكل أسباب الأنشطة البشرية الاقتصادية وغير الاقتصادية. لهذا، تتفق أربع منظمات دولية كبرى، هي البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي ومنظمة الأمم المُتحدة ومنظمة التعاون والتنمية الاقتصادية، على أن الانتعاش الذي شهدته سنة 2021 بنسب نمو تراوحت بين (5.5) و(5.9) في المئة كان طبيعياً في ظلّ تطوير اللقاحات والاعتياد على الفيروس والتعرُّف عليه أكثر، والعودة الجزئية لحركة الإنتاج والتجارة والاستهلاك.

هذه المُنظمات نفسها تقدّم برسم سنة 2022 نسباً موجبة، ولكنها أقلّ من سنة 2021، حيث تنحصر توقعاتها بين (4) و(4.5) في المئة فقط، وهي نسب وإنْ كانت تبعث على التفاؤل، حسب خبرائها، إلّا أنها لا تبدو قادرة على التأثير بشكلٍ كبير باتجاه تحسين الأوضاع الاجتماعية لسكّان العديد من المَناطق في العالم، خاصة في ما يتعلّق بتقليص البطالة والفقر بالنظر للتباين الموجود أصلاً بين الاقتصادات القوية والأخرى الهشة أو الضعيفة.

ذلك أنه إذا كانت الأولى من خلال إمكانياتها واستراتيجياتها وأنظمتها الصحية المُتقدِّمة، قد تمكّنت من استعادة الجزء الأكبر من آليتها الإنتاجية، وبالتالي التجارية والاستهلاكية، فإنّ الاقتصادات الضعيفة مازالت غير قادرة على ذلك، وتظل في حاجة متواصلة للمُساعدات الصحية والاقتصادية في الوقت نفسه. يبدو هذا الوضع طبيعياً عند تأمل بنية الاقتصاد في كلا الجانبين من ناحية الأنشطة والقطاعات المُساهمة في الناتج الداخلي الإجمالي. فقطاعات المواد الأولية والفلاحة والسياحة التي تشكل العمود الفقري للاقتصادات النامية تبقى رهينةً بانتعاش الطلب الخارجي، أي بتعافي الاقتصادات المُتقدِّمة المُعتمدة على الصناعة (والمُصدِّرة للسياح). بيد أن هذا التعافي مرهون، بدوره، بالتطوُّرات الوبائية التي لم تتضح حتى الآن بشكلٍ كامل مع توالي ظهور متحورات جديدة، مما يطرح إشكالاً أساسياً على هذا المُستوى، يتمثل في كون الطلب الخارجي يهم بشكلٍ خاص المواد الأولية المعدنية، وكذلك المنتوجات الفلاحيةً. فالأولى في حاجة إلى الدوران الكامل لآليات الإنتاج الصناعي في الدول المُستوردة (الغنية)، بينما الثانية مرتبطة أيضاً بشكلٍ وثيق بالتغيُّرات المَناخية التي تتجه سنةً بعد أخرى نحو مزيدٍ من القساوة، حيث لم تفلح المُؤتمرات والإجراءات المُوجهة للعمل من أجل الحدّ من استمرار احترار الأرض في تخفيف تداعياتها.

بالإضافة إلى ذلك، ثمّة عوامل أخرى تحدُّ من الانتعاش السريع لاقتصاد البلدان الفقيرة، خاصة الاضطراب الحاصل في التعامل مع الأزمة الصحيّة من خلال التمديد المُتواصل للإجراءات المُقيِّدة لأنشطة السكّان كلياً أو جزئياً، وعدم توفّر إمكانيات كافية لمُساعدة المُتضررين من ذلك (فقدان الشغل، والحاجة إلى الغذاء)، ثمَّ الغرق في مديونية مرتفعة ستجعل هذه البلدان تعاني لسدادها سنواتٍ طويلة حتى بعد انتهاء الجَائحة.

إنّ قراءة الواقع من خلال المُستجدات الراهنة، تفضي إلى الإقرار بأنه بإمكان الدول الغنية توظيف قوتها المالية في الرفع من الاستثمار العمومي، وتوظيف ادّخار الأسر في الاستثمارات الخاصة مما ينعش الشغل والاستهلاك، بينما ستظل الدول الفقيرة في حاجة إلى الدعم على هذه المُستويات مجتمعة، خاصة في مجالات تحسين الظروف الصحيّة التي ستمكن من تخفيف القيود على نشاط الأفراد والمُؤسسات العامة والخاصة، وفتح الحدود بشكلٍ كامل، ليس فقط أمام حركة التجارة الدولية (تصدير المواد الأولية والمواد الفلاحية والنفط)، بل كذلك أمام وفود السياح بالنسبة للعديد من البلدان التي يشكّل هذا القطاع رافداً مهمًّاً لاقتصادها، سواء من خلال حجم مساهمته في الناتج الداخلي الإجمالي، أو من خلال توفير فرص الشغل وتقليص البطالة، إضافة إلى زيادة احتياطها من العُملة الصعبة، علماً أن هذا القطاع عانى خلال السنتين الماضيتين من تراجع حاد في عدد السياح بلغت نسبته، حسب المُنظمة العالمية للسياحة، 72 في المئة عند

المُقارنة بين أرقام سنتي (2019) و(2021).

من هذا المنطلق، وفي سياق علاقات اقتصادية غير متكافئة تميل بشكل دائم لصالح الدول الغنية، تكون الأرقام التي تعبِّر بشكلٍ إجمالي عن التطوُّرات المُستجَدة في الاقتصاد العالمي أرقاماً خادعة، لأنها لا تسمح برؤية التباين الكامن بين الدول على مستوى العالم، وبين المجالات الإقليمية، بل أيضاً بين الدول المُكوِّنة لكل مجال إقليمي. وكانت «كريستالينا جورجيفا» مديرة صندوق النقد الدولي، قد عبَّرت عن هذا، بشكلٍ صريح تقريباً، بالحديث عن أن انتعاش الاقتصاد العالمي بطيءٌ نتيجة الجَائِحة، وأن حتى هذا الانتعاشِ المُتذبذب ينطوي على مخاوف من اتساع الهوة الموجودة أصلاً بين الدول الغنية والأخرى الفقيرة ذات الاقتصادات الضعيفة.

وهناك عوامل كثيرة تجعل هذه المخاوف جدية، وتلقي بظلال ضاغطة من الشك على قدرة دول كثيرة في إعادة اقتصادها، على الأقل، إلى حالة ما قبل الجَائِحة، دون الحديث عن قدرتها على تدبير مديونيتها، وعن إمكانيات خروجها من الارتهان للاستدانة مستقبلاً، وللدعم الدولي والمُساعدات الاقتصادية والإنسانية. ذلك أنه إذا كان حجم المديونية العالمية يقارب 100 في المئة من الناتج الداخلي الإجمالي العالمي، فإن الاقتصادات التي يبقى إنتاجها ضعيفاً هي التي ستحتاج بعد بضع سنوات إلى إعادة جدولة والخضوع لوصفات إصلاحية على المقاس لا تأخذ في الاعتبار الأوضاع الاجتماعية، مادامت تتمحور في العادة حول التخلي بشكل متزايد عن «الضمانات» التي تقدِّمها الدولة للقطاعات الاجتماعية، وحول سياسات تقشفية شديدة، مع إمكانية تخفيض الأجور وتوسيع مجالات الضريبة وتقليص المعاشات، وربما رفع سنِّ التقاعد، بالإضافة إلى لائحة طويلة من الإجراءات التي تروم توفير المبالغ الضرورية المُوجَّهة لسداد الديون. ويمكن التوسع في هذا الموضوع بمُراجعة كتاب «صندوق النقد الدولي، قوة عظمى في الساحة العالمية» لـ«إرنست فولف» ضمن سلسلة عالم المعرفة.

لقد فرضت جائِحة كورونا، وضعاً جديداً بإعادة النظر في مسلمة العولمة والعالم المحمول في قارب واحد. وبدا للعديد من البلدان، القوية أساساً، أن النجاة تكْمن في ابتكار الحلول واحتكارها، وتشكّل الصناعات المُوجَّهة لمُقاومة الفيروس (الكمامات، المُعقمات، والتجهيزات والأدوات الطبية وصولاً إلى اللقاحات، ثمَّ الأدوية) مثالاً لا يحتاج إلى كثير نقاش. ولعلّ من النتائج المُباشرة لهذا الوضع، أي البحث عن «الخلاص الفردي»، أن الانتعاش الاقتصادي عالمياً سيسير بسرعاتٍ متعدِّدة ومتفاوتة. ففي الوقت الذي تطالب فيه منظمة الصحة العالمية مثلاً، بدمقرطة التلقيح من خلال مساعدة الدول الفقيرة بالجرعات الكافية، وهو ما لم يحصل بالشكل المطلوب، سيكون على هذه الدول مواصلة تشديد القيود على نشاط الأفراد مهنياً واجتماعياً، وبالتالي لن يكون بإمكان اقتصاداتها العمل بكامل طاقتها مما سيؤثر على الاستثمار وعلى إنتاجية الوحدات المُختلفة، والتشغيل، وأيضاً على مستوى دخل الأسر التي لن يكون بإمكانها مواجهة موجات الغلاء التي يتنبأ الاقتصاديون باتساعها واستمرارها لمدة لا يمكن استشراف نهايتها.

لهذه الأسباب، وأمام الموجة الحالية لمُتحور «أوميكرون»، والتباين في استراتيجيات التعامل معه، واحتمال ظهور جوائِح صحية أخرى في المدى المنظور، بالإضافة إلى واقع التغيُّرات المناخية في الكثير من مناطق العالم (الفقيرة تقليدياً)، خاصة في ظلّ عدم احترام الكثير من الدول الغنية لوعودها المُتعلِّقة بخفض الانبعاثات الغازية وبمُساعدة الدول الأخرى في هذا الاتجاه، يبقى التفاؤل بشأن انتعاش الاقتصاد العالمي تفاؤلاً من منظور الدول القوية التي سمحت بحكم صلابة أنْظمتها الصحيّة من جهةٍ وقواها الاقتصادية الكامنة (الاستثمار، الادخار، الأنظمة المالية...) من جهةٍ أخرى، بالعودة إلى الحياة شبه الطبيعية بالانتهاء إلى التعايش مع الفيروس، واستعدادها لمُواجهة التطوُّرات المُستقبلية بضغوطٍ أقلّ. أما الدول الفقيرة، فسيكون عليها، بالإضافة إلى ترنح اقتصادها نحو نسبة نمو أقل سنة 2023، أن تحارب على عدّة واجهات قاسية أبرزها تأمين الدعم لسكّانها في حال تطوُّرات وبائية سيئة، وسداد الديون التي تراكمت بشكلٍ قياسي نتيجة حجم النفقات غير المُتوقّعة خلال سنة 2020، وأيضاً سنة 2021 وإنْ بقدرٍ أقل. ■ **جمال الموساوي**




shutterstock

شهرزاد من خَلف الكمّامة

شهرزادنا هذه الأيّام ترغب في العيش بفرح كأن لا وجود للجَائِحة، وترغب في العيش بتحسُّب كأنّ الجَائِحة هي أفق الحياة الجديد. وهذا يعني أنّها فهمت أنّ الإنسان شرع في التغيُّر، وأنّه من ثمَّ في حاجة إلى سرديّةٍ جديدة وإلى نمطٍ حكائيّ جديد. وفي انتظار ذلك عليها أن تواصل الحكي، وعليها أن تواصل الإقبال على الفرح، دون أن ترى مانعاً من الاحتفال مع احترام مسافات التباعُد، ودون أن ترى ضرراً في مخاطبتنا من وراء كمّامة، متمنيّة لنا سنةً سعيدة.


آدم فتحي

نتمنّي عاماً سعيداً لنا ولأحبّائنا ونحن نودِّع سنةً ونستقبل أخرى، قريبين في ذلك من شهرزاد وهي تسكت عن الكلام المُباح وتستعدّ لاستئنافه في الصباح الموالي. والحقّ أنّ وجوه شبهٍ عديدة تجمعُ بيننا نحن «شهرزادات» ألفِ يومٍ ويوم و«شهرزادات» ألف ليلة: كلٌّ منّا يحكي كيْ يتقدَّمَ من «المحتوم» في الدروب بأكثر ما يمكن من الفرح في القلوب. ولا مناص لنا من فلاحة الأمل. تلك كانت حكايتنا مع الحكي والحكاية منذ تشكّلت معالم «الهومو سابيانس». وقد يصحُّ أن نقول: تلك كانت حكايتنا مع الحَكْي والحكاية منذ تشكَّلت معالم «الإنسان الحكَّاء».

كانت شهرزاد الخرافة تحكي لتعيش وفي نهاية كلّ حكاية تتمنّي لشهريارها «ليلة أخرى» سعيدة. أمّا شهرزاد حياتنا اليوميّة فإنّ شهريارَهَا الزمن، وهي بدوْرها تحكي لتعيش، وأمنيتها أن يسعفها شهريارُها «بِسنة أخرى» تكون هي أيضاً سعيدة. إلّا أنّ السنةَ المنقضية أدخلتْ بعضَ الكسر على نسق الحكاية دون إنتاج نسق حكائيّ جديدٍ تماماً.

نحن في حكاية بين حكايتين على غرار المنزلة بين المنزلتين. لقد أدخلت علينا «الجَائِحة» ما يُشبه الانقلاب. وما أن ظهرت اللقاحات المُضادّة لفيروس الكوفيد حتى خيّل إلى الكثيرين أنّ العَالَمَ غادر «مربّع الحَجْر» وشرع الناس في الاستعداد للاحتفال بالسنة الجديدة. أي ما أنّ شرعنا نحن «أبطال الحكاية» في الاستعداد إلى نوع من «النهايات السعيدة» التي اعتدنا عليها أو على «توهُّمها»، حتى ظهرت علامات معاكسة تنذر بإمكانيّة التراجع إلى منطقة العواصف المُتقلّبة، حيث النهايات مفاجئة وغير مضمونة.

هكذا بات النسق متردّداً يصعب معه الاطمئنان إلى نوع النهاية: هل هي نهاية سعيدة فعلاً أم هي نهاية غير واضحة المعالم؟ لقد باتت العبارات المُعتادة في نهاية كلّ سنة، قريبة من عبارة «النهاية» التي اعتدنا إدراجها على الشاشات في نهاية الأفلام، أي أنّها تشير في الحقيقة إلى بداية الفيلم الحقيقيّة وليس إلى نهايته.

والحقّ أنّ السنواتِ حكايات، ولكلّ حكاية شهرزاد، ولكلّ شهرزاد حكاية. لذلك اعتادت شهرزاد الحياة اليوميّة أن تستقبل الغدَ دائماً بالأمل وتحتفل به أيّما احتفال وتقول بلسانِ أحدنا للآخر: كلّ عام وأنت بخير. لكن هل يظلّ الأمر كذلك في المُستقبل ونحن نوشك على الانتقال إلى مرحلة الإنسان الجديد الذي أطلقنا عليه في نصٍّ سابقٍ اسم «الهُومُو كُوفِيدُوس»؟ بأيّ صوت وبأيّ نبرة يمكننا أن نقول الشيء نفسه هذه السنة؟ بأيّ درجة من «الثقة» يمكننا أن نتمنّى لأحبّتنا «سنة سعيدة» كعادتنا في نهاية كلّ عام؟

***

ليس من شكٍّ في أنّنا نشهدُ ظهور شهريارٍ جديد في الفترة الأخيرة. شهريار ماكر ما إنْ نتوهّم أنّنا عرفناه حتى تظهر له «متحوِّرات»

لا تُحصَى ولا تُعَدُّ، فإذا هو مجهول الهويّة مبهم الصفات خفيّ الملامح لا يمكن أن نتوقَّعَ له ردَّ فعل.

لكأنّنا مع هذا الشهريار في مطلع تاريخ جديد يحتاج إلى حكْيٍ جديد. لا إمكانيّة للتاريخ إنْ لم نحكِ. ونحن نجهل كلّ حدثٍ لا يتحوَّل إلى حكايات. وعلينا أن نعرف كيف ننشئ سياقاً حكائيّاً جديداً قادراً على الإيقاع بشهريارنا الجديد في شراك حكاياتنا الجديدة.

إلّا أنّ هذا السياق لم يطلّ برأسه بعدُ، ولم تُحرث أرضُه البكر حتى الآن. ولا بدّ أن تُحرث تلك الأرض مهما كانت صعبة. ولا بدّ أن تبذر فيها الحكايات وتحصد مهما كان الثمن. وفي انتظار ظهور هذا السياق الحكائيّ الجديد يمكننا أن نسأل: هل ظهرت فينا وبيننا شهرزادُ الجديدة الكفيلة به؟

***

شهرزاد التي نقصدُ في سياق الحال هي هذا العَالَمُ الذي يقدِّم لنا اليوم حكاياته صوتاً وصورة من وراء قنوات اتّصاله وتواصله. ولعلّنا اليوم أمام شهرزادَيْن: الأولى «سليلة» المرحلة المُمتدّة بين «أسمار الجَدّات» و«الإبحار على الإنترنت». والثانية لم تتّضح معالمها تماماً، لكنّها «وليدة» ما بَعد تلك المرحلة بما يرافقها من رواسب المرحلة الأولى وما يصاحبها من إكراهات الجَائِحة الطارئة ومفاجآتها الداهمة وآفاقها المجهولة.

***

تبدو شهرزاد الأولى هذه الأيّام شبيهةً بالطفل المدلّل الذي ألِفَ أن يعوّل دائماً على الآخرين واعتاد أن يصيح ويبكي فيستجيب أبواه لكافّة طلباته. لقد استبدّ بها الخوف في بداية الجَائِحة فانضبطت وخفت صوتها، ثمّ سرعان ما عافت الانضباط وضاقت بالحجْر وأصبحت ترى في إجراءات «التباعُد الصحيّ» والكمّامات، وحتى في اللقاحات «الوجوبيّة» تدخُّلًا في حريّاتها الشخصيّة. وها هي في عِدّة جهاتٍ من العَالَم تجيّش المواقع والمنصّات وتتمرَّد على كلّ منطقٍ كلّما اقتربت أعيادٌ أو احتفالاتٌ، تعبيراً عن الغضب ورفضاً لكلّ إجراءات السلامة الصحيّة إذا كانت تعني التخلّي عن نمط حياتها الاجتماعيّة المعهود.

أمّا شهرزاد الثانية فإنّها تتحسّس المكان بخوف مَنْ يزوره لأوّل مرّة. وهي تلقي على الأفق نظرات التحسّب والحيطة، فتراه مدجّجاً بأخطار غير واضحة المعالم. لعلّ أقلّها أنّ المستقبل قد لا يعود بنا أصْلاً إلى «خفّةِ» نمط الحياة الاجتماعيّة السابق. لذلك نراها تحاول أن تتكيَّف مع إيقاع جديد، قد يكون مبنيّاً على احتفاليّة التباعُد، والاقتصاد في الفرح، هذا إنْ لم تصبح الكمّامة فيه عنصراً قارّاً من إكسسوارات الخروج إلى الشارع.

***

يمكننا أن نلاحظ أيضاً، أنّ «المواقع» في الحكاية الشهرزاديّة (سواء في ألف ليلة وليلة أو في ألف منصّة ومنصّة) هي في أحيانٍ كثيرة أسوار عالية تحيط بأناس امتُحِنوا في امتحان العيش معاً فسقطوا في الامتحان وانغلقوا على كنوزهم وأصبحت قلاعُهم سجوناً. وهم لا يُبعَثون إلّا حين يأتي غريب فيقرأ «الشيفرة» ويفتح المرصود. لاحظ استعارة «التشفير» في عالم الخوارزميّات. استعارةٌ حمّالةُ أوجُه تتيحُ القراءة ونقيضها. لكنّها يجب أن تُعلّم الحريّة.

وعلى هذه الحريّة أن تكون حريّة مسؤولة. ذاك هو التحدّي المرفوع أمام شهرزاد «اليوم التالي» أو المرحلة الموالية. مرحلة ما بَعد الخفّة وما بعد تبذير الفرح. مرحلة الحكي في ضوء حدث الجَائِحة الذي بدَا عابراً وها هو يتأبّد.

ويبدو أن «الهومو كوفيدوس» واقفٌ حتى الآن في منزلة بين المنزلتين بالنسبة إلى هذه الجَائِحة: منزلة الحدث الفارق ومنزلة الحدث مولّد الحكايات. لذلك تبدو شهرزاد هذه السنة فريسة حيرة شديدة وهي تهتف: سنة سعيدة! كلّ عام وأنتم بخير! مدركة في الوقت نفسه أنّ هذا الفيروس ليس خطأً مطبعيّاً، بل هو وليد فساد واستبداد عالَميّين، وثمرة سقوط قيميّ، ونتيجة خطايا سياساتٍ كلْبيّة وتصنيع مدمّر للبيئة والصحّة، وأنّ علينا أنْ نراجع جذريّاً الكثير من خياراتنا إذا أردنا أن ننقذ ما يمكن إنقاذه.

***

مهما كان الأمر فإنّ «شهرزاد الكونيّة» شرقيّة كانت أم غربيّة لا تحيد عن القول إنّ «العقل السليم في الجسم السليم»، ولا تحيد عن رؤية مستمعيها يواصلون توسعة الفجوة بين الجسم والعقل. وقد ذهب في ظنّ «الجمهور» أنّ العددَ والكثرة يغلبان الكفاءة والنوعيّة. ولعلّ في الإبقاء على هذا الوضع دليلاً كافياً على صعوبة المُصالحة بينهما منذ القِدَم. ومن ثمّ رأينا بعضنا يتصرَّف مع الجَائِحة من نفس المنطق، وكأنّ الجَائِحة خصم يمكن هزيمته بالاحتجاجات السلميّة أو عن طريق صندوق الاقتراع. وكأنّ في وسعنا الانتصار على الفيروس بكثرتنا وتفوّقنا العدديّ.

وهذا موضوع سأعود إليه في نصٍّ قادم.

لقد نمت شهرزاد الأولى وامتدّت جذورها وفروعها في الأنستغرام والفيسبوك وما لفّ لفّهما من منصّات مبنيّة على نمط «اقتصاد الانتباه» التي تنتج الإحباط وتربّي على العنف. حتى باتت ذات «شخصيّة قاعديّة» متنمِّرة متمرِّدة ذات وجهين مثل جانوس: وجه احتفاليّ محموم يرى الحياة «تسلية» في المطاعم والفنادق، ووجه استهلاكي هيستيريّ يرى الحياة «تبضُّعاً» في المفازات والشوارع. وبين هذا الوجه وذاك «حيتان» متوحِّشة انهارت لديها كلّ القِيم واستعبدتها المصالح الماليّة والسياسواتية.

أمّا شهرزاد الثانية فهي تنمو على أنقاض الأولى دون أن تتنكَّر لها تماماً. بل لعلّها تحاول أن تدافع عن «احتفاليّة» الأولى وتسعى إلى الإبقاء على طاقة الفرح.

شهرزادنا هذه الأيّام ترغب في العيش بفرح كأن لا وجود للجَائِحة، وترغب في العيش بتحسُّب كأنّ الجَائِحة هي أفق الحياة الجديد. وهذا يعني أنّها فهمت أنّ الإنسان شرع في التغيُّر وأنّه من ثمّ في حاجة إلى سرديّةٍ جديدة وإلى نمطٍ حكائيّ جديد. وفي انتظار ذلك عليها أن تواصل الحكي، وعليها أن تواصل الإقبال على الفرح، دون أن ترى مانعاً من الاحتفال مع احترام مسافات التباعُد، ودون أن ترى ضرراً في مخاطبتنا من وراء كمّامة، متمنيّة لنا سنةً سعيدة.



مارسيل بروست
«ملاك الليل»

بمناسبة مئويّة «مارسيل بروست» الأولى (1922 - 2022)، يسرّ مجلّة «الدوحة» أن تنضمّ إلى العديد من المؤسَّسات الثقافية في العالم، لإحياء ذكرى كاتب عالمي كبير من خلال هذا الملف الخاص..

أعد الملف وترجم مختاراته: جمال شحيّد*



*ترجم د. جمال شحيّد لـ«بروست» الجزأَين الأخيرَين من السباعية، وكتاب «المسرّات والأيّام» الحاصل على «جائزة الشيخ حمد للترجمة» عام (2017).

«أستطيع الآن أن أموت»

كتابة النهاية..

على الرغم من تراجع صحّة «بروست»، وشعوره بالنهاية المحتومة، كثّف عمله الليلي الطّويل لإنهاء السباعية، ونشط في لقاء بعض المفكّرين والكتَّاب: «جان كوكتو» و«فرانسوا مورياك» و«ألبير تيبوديه»... وكان لا يعتذر عن إجراء الصحافيين مقابلات معه، ولا يتردّد في كتابة مقدّمات لبعض الكتب. وعندما اشتدّ عليه المرض، رفض أن ينقله أخوه إلى المستشفى؛ فهزل جسمه عام (1922)، لكنه استمرَّ، بجلَد شديد، في إنهاء الأجزاء الثلاثة المتبقّية من السباعية، وفي تنقيحها. وفي (8 فبراير/ شباط)، أفضى لخادمته «سيليست» قائلا: «لقد حدث الليلة أمر مهمّ، وهو خبر كبير؛ هذه الليلة، كتبت كلمة Fin (النهاية)، وأستطيع، الآن، أن أموت».

عام (2002)، طلبت مني الملحقيّة الفرنسية، في القاهرة، أن أكمل ترجمة السباعية التي بدأها الراحل «إلياس بديوي»، وصدرت «ألبيرتين المختفية» عام (2003)، و«الزمن المستعاد» عام (2005)، فاكتملت السباعية، التي صدرت عن «دار شرقيات القاهرية». وبعد أن أغلقت الدار أبوابها، تولّت «منشورات الجمل»، في بيروت وبغداد، إعادة إصدار السباعية بعد أن راجعتُها كلّها (4000 صفحة)، وطُبعت بحلّة قشيبة ومشوّقة، في خريف (2019).

وبعد أن غصتُ في عالم «بروست»، وسباعيَّته، قرّرتُ أن أكتب كتاباً عنه (ما زال قيد النشر)، فاعتمدت على طبعة «لابلياد» التي أصدرها أهمّ أخصّائي في «بروست»، وهو الأستاذ «جان إيف تادييه»، وفيها أتى متن السباعية بـ(3054) صفحة، وغطّت الدفاتر، والحواشي، والتعليقات، والفهارس، والمختصرات، والمقدِّمة (4266) صفحة، فصدرت طبعة «لابلياد» بـ(7320 صفحة)، عام (1987)، وتعدّ أدق طبعة للسباعية.

يقول شيخ البروستيّين «جان إيف تادييه» إن الإنجليز عندهم «شكسبير»، والألمان «غوته»، والروس «دوستويفسكي»، والإيطاليون «دانتي»، والإسبان «ثيربانتس»، أمّا الفرنسيون فعندهم «بروست».

وُلد «بروست» في (10 يوليو/تموز 1871)، في ضاحية «أتوي - Auteuil» الباريسية من أب طبيب كاثوليكي اسمه «أدريان بروست»، وأمّ يهودية تدعى «جان فيل - Jeanne Weil». ونال «بروست» المعمودية في (5 أغسطس/آب 1871)، في كنيسة «أوتوي»، وكان يحتفظ بشهادة عماده، وبتاريخ مناولته الأولى في درج أوراقه الشخصية. وعلى الرغم من أن أباه كان أستاذاً لامعاً في كلّيّة الطبّ، لم يستطع شفاء ابنه «مارسيل» من مرض الربو الذي قضى عليه في عمر ناهز (51) عاماً بقليل.

زرعت أمّه عنده حبّ الأدب والقراءة، وكان، في طفولته، يغازل الفتيات الصغيرات في شارع الشانزيليزيه القريب من منزل العائلة، ويقرأ عليهنّ أشعار «راسين» و«هوغو» و«موسيه» و«لامارتين» و«بودلير»، مقلّداً فيها إلقاء الممثّلة الكبيرة «ساره برنار». وفي فصل الربيع، كان كثيراً ما يغيب عن المدرسة بسبب غبار الطلع الذي يتحسّس منه.

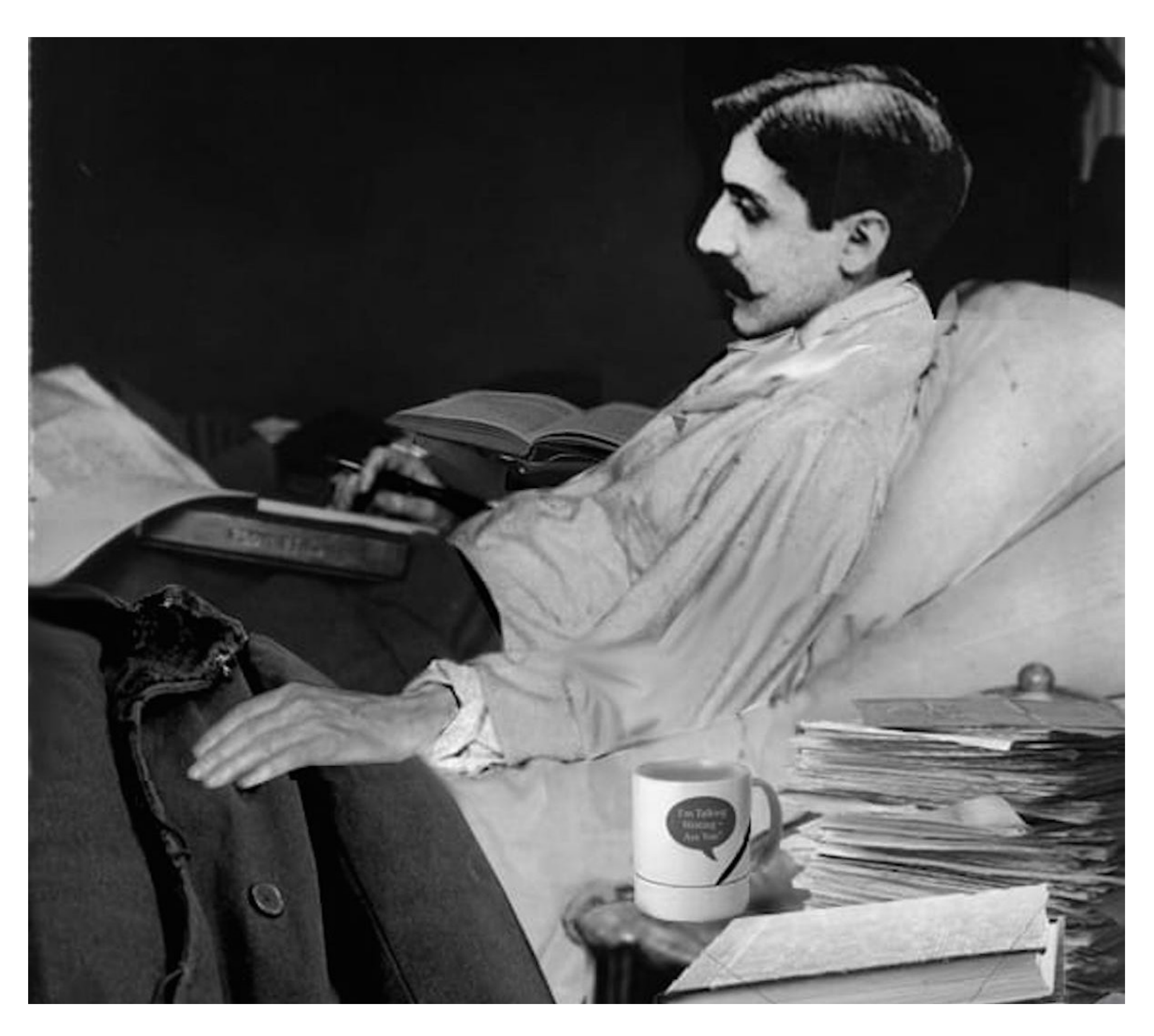
وفي «سادوم وعامورة» (الجزء الرابع من السباعية)، يذكر بعض قراءاته، في أثناء طفولته، ومنها حكايات «ألف ليلة وليلة» التي يستذكرها كثيراً في متن السباعية.

تعلّم الإنجليزية، والألمانية، واليونانية، واللاتينية في «مدرسة كوندورسيه» المرموقة، (والإيطالية، لاحقاً)، وحصل على تكوين جيّد في العلوم الإنسانية والكلاسيكيات، كما شُغف بالقرون الوسطى وبالكاتدرائيات. كانت ثقافته الموسيقية متينة، وكان يعزف على البيانو. وأُغرم، في شبابه، بلعبة الشيش، والسباحة، وبالتجذيف وبركوب الخيل. وسجّل في كلّيّات العلوم الإنسانية، والحقوق، والفلسفة. عندما ناهز الخامسة والعشرين، أصدر مجموعة «المسرّات والأيّام» التي زيّنت الفنَّانة التشكيلية «مادلين لومير» عدداً من صفحاتها (صدرت عام (2014) بالعربية، عن مشروع «كلمة»، في أبو ظبي، وبترجمة جمال شحيّد)، وتُعدّ نواة رشيمية للسباعية. ولم يُخفِ بروست إعجابه بالشعراء الرمزيّين أمثال «بول فيرلين» و«سولي برودوم» و«لوكنت دو ليل» و«جوزيه ماريا دو هيريديا»، لا سيّما أن الموسيقار «غابرييل فوريه» لحّن بعض قصائدهم.

عام (1895)، بدأ «بروست» بكتابة رواية «جان سانتوي» دون أن يطبعها (صدرت بألف صفحة، وغير مكتملة، عام (1952)، وتتكلّم على شابّ مهووس بالأدب والشعر والفنّ، يرتاد العالَم الباريسي المخملي، شأنه في ذلك شأن «بروست» نفسه، ويخالط المجتمع الأرستقراطي البورجوازي الباريسي. ارتكب «بروست» زلّة لسان، فكتب مرّة واحدة «مارسيل» بدل «جان»، فكانت هذه الرواية تجربة غير موفّقة، دائماً، لتجارب أكثر نضجاً تجلّت في السباعية.

وعندما اندلعت قضية الجنرال اليهودي الفرنسي «دريفوس» عام (1894)، انضمّ «بروست» إلى مجموعة الكتَّاب والمثقَّفين والفنَّانين الذين تصدّوا للحكم عليه ظلماً وعنصريّةً. وبسبب تولّع «بروست» بجماليّات القرون الوسطى، وجد ضالّته المنشودة عند الباحث الإنجليزي «جون راسكين» (1819 - 1900) الذي كتب كثيراً عن علم الجمال القروسطي وعن عظمة الكاتدرائيات، وعن كنوز بعض المدن المتحفية العريقة، مثل البندقية، وبيزا، وفلورنسا؛ فأكبّ «بروست» على ترجمة كتابَيْن له، هما «كتاب آميان المقدّس» (1904)، و«السمسم والزنابق» (1905).

عام (1908)، بدأ «بروست» بكتابة كتاب نقدي عنوانه «ضدّ سانت بوف»، ندّد فيه بمنهج هذا الأستاذ الجامعي المشهور، الذي كان يربط بين حياة الكتّاب وأعمالهم، ويقول إننا لا نستطيع أن نقوّم الأعمال الأدبية إلّا إذا ربطناها بمناخها



العائلي، والاجتماعي. وقد أكّد «بروست» أن النقد يرتبط بالنصّ، أساساً، وليس بتفاصيل حياة كاتبه، قائلاً: «إن الفنّان الحقيقي هو الفنّان الذي يكسر المظاهر، ويغوص في أغوار النصّ الجوانية، ويقرأ حوافّه»، ثم يضيف: «إن ما آخذه على «سانت بوف» هو النقد المادّي، هو الكلمات التي تُعجب زوايا الشفتَيْن، وتجعل الحاجبَيْن والكتفَيْن يرتفعان».

وفي عام (1910)، تعرّف «بروست» إلى الكاتب والرسّام والسينمائي والمسرحي والممثِّل الشابّ «جان كوكتو». وتحمّس كلاهما للباليهات الروسية («شهرزاد» لـ«ريمسكي كورساكوف»، على سبيل المثال) ومخرجها البارع «سيرج دياغيليف»، والتقى «بروست» عدّة مرّات بـ«بيكاسو». وفي خضمّ هذه الأجواء، راح يكتب السباعية، مستفيداً من مخزون قراءاته الكثيرة، ومن كتب «جون راسكين».

وقد أراد أن تكون سباعيته أشبه بكاتدرائية قوطية، ثم استقرّ، بعد تردُّد كبير، على عنوان «بحثاً عن الزمن المفقود»، فصدر الجزء الأوّل من المجموعة عام (1913). ورغم ظروف الحرب العالمية الأولى، وويلاتها (معركة «المارن - Marne»، مثلاً، التي سقط فيها أكثر من نصف مليون قتيل)، تابع «بروست» مشروعه، ودأب على تنقيح نصوصه مراراً وتكراراً إلى أن صارت كرّاسات «بروست» المكتوبة بخطّ يده، طلاسم يصعب فكّ رموزها لكثرة التشطيبات والتصويبات والإضافات.

عاش سنوات الحرب منصرفاً إلى الموسيقى الكلاسيكية، والمسرح، وكان يدعو بعض الفرق الموسيقية لتعزف في بيته لـ«سيزار فرانك» و«بيتهوفن» و«موتسارت» و«فاغنر» و«شتراوس» و«رافيل» و«شومان»؛ ما دفع رئيس إحدى الفرق المدعوّة إلى القول: «بالنسبة إليَّ، كان بروست سمّيعاً رائعاً، وبسيطاً، ومباشراً». عام (1917)، تحسّنت صحّة «بروست»، ورجع، بقوّة، إلى الاستقبالات الباذخة التي كانت تقام في فندقَيْ «ريتز» و«كريون»، ومنهما كان يراقب القنابل تنهمر على باريس.

وفي عام (1916)، اختار «بروست»، للجزء الرابع من السباعية، عنوان «سادوم وعامورة»، وفي (10 ديسمبر/كانون الأول 1918)، حصل «بروست» على جائزة «غونكور» عن كتابه «في ظلال ربيع الفتيات» (الجزء الثاني من السباعية)،



وراح يفكّر في الحصول على كرسي في الأكاديمية الفرنسية (مجمع الخالدين)، ولكن السنوات المتبقِّية من حياته كانت غير كافية لذلك.

ويقول الأستاذ «تادييه» في كتابه «سيرة بروست» (1996)، إن بعض الكتَّاب، من أمثال «رومان رولان» و«موريس بارّيس»، لاموا «بروست» على عدم انخراطه، بشكل كافٍ، في الحسّ الوطني. ولكنه، عند تكثيف غارات الألمان على باريس، كتب لصديقته السيِّدة «شتراوس»: «لم أكن أشعر، قطّ، إلى أيّة درجة أحبّ فرنسا» (الجزء الثاني من مراسلاته).

واستطالت السباعية من خمسة أجزاء إلى سبعة. وعلى الرغم من تراجع صحّته، وشعوره بالنهاية المحتومة، كثّف عمله الليلي الطويل لإنهاء السباعية، ونشط في لقاء بعض المفكّرين والكتّاب، منهم «جان كوكتو» و«فرانسوا مورياك» و«ألبير تيبوديه»... وكان لا يعتذر عن إجراء الصحافيين مقابلات معه، ولا يتردّد في كتابة مقدّمات لبعض الكتب. وعندما اشتدّ عليه المرض، رفض أن ينقله أخوه إلى المستشفى؛ فهزل جسمه عام (1922)، لكنه استمرَّ، بجلَد شديد، في إنهاء الأجزاء الثلاثة المتبقِّية من السباعية، وفي تنقيحها. وفي (8) فبراير/شباط، أفضى لخادمته «سيليست» قائلاً: «لقد حدث الليلة أمر مهمّ، وهو خبر كبير؛ هذه الليلة، كتبت كلمة Fin (النهاية)، وأستطيع، الآن، أن أموت». وفي ليل (17) نوفمبر/تشرين الثاني (1922)، أسلم الروح، ودُفن في مقبرة «بير لاشيز». وجمع أخوه «روبير» جميع أوراقه، وحفظها في صندوق محكم، وفي عام (1925)، صدر الجزء السادس من السباعيّة، وفي عام (1927)، صدر الجزء الأخير.

استنكر التعصُّب الشوفيني الذي يقتل الفنّ والعلم والأدب والثقافة

ثقافة بروست

حصل «بروست» على ثقافة أوروبية، بامتياز، تمتدّ من «هوميروس» والمسرحيِّين الإغريقيِّين و«فيرجيل» و«شيشرون» و«أوفيد» و«هوراسيوس»، إلى «دانتي» و«ثربانتس» و«شكسبير» و«غوته» و«دستويفسكي». وبينما انتابت المجتمع الفرنسي موجة من معاداة الألمان، بقي «بروست» يمايز بين النظام السياسي العسكري الألماني المكروه والمرفوض، وبين الثقافة الألمانية الباذخة التي كان يقدّرها عالياً. وكان يدعو إلى أوروبا فكرية وثقافية وفنّيّة، ويستنكر التعصُّب القومي الشوفيني الذي يقتل الفن والعلم والأدب والثقافة. ولو طال به العمر، لكان من أنصار الاتِّحاد الأوروبي، في أوسع مجالاته.



رُبَّ قائل إن السباعية طافحة بالاستقبالات الارستقراطية والبورجوازية والحفلات المخملية والموسيقية، فكيف تأتّى لكاتبها أن يتفرّغ لعمله الأدبي الضخم (حوالي 4000 صفحة في السباعية) ونحو (30000) صفحة بين ترجمات ورسائل وتعليقات، إن لم يكن ذا ثقافة متينة؟ لقد كان «بروست»، منذ طفولته، قارئاً متميّزاً، انكبّ على القراءة منذ نعومة أظفاره، فقد قرأ الأدب الكلاسيكي الإغريقي، واللاتيني، وقرأ المسرحيِّين الفرنسيِّين الكلاسيكيِّين، وقرأ كبار الكتّاب الإنجليز والروس. ولشغفه بالكتب، رضي أن يعمل مجّاناً في مكتبة «المازارين». ومن يستعرض فهرس الأعمال الأدبية، والفنّيّة المثبتة في نهاية الجزء الرابع من سلسلة «لابلياد»، يدرك أنه قرأ أكثر من (3000) عنوان. ولأهمِّيّة القراءة لديه، استهلَّ ترجمته لكتاب «السمسم والزنابق» بـ (80) صفحة عن القراءة، ثم أدرجها في كتابه «معارضات وأخلاط - Pastiches et mélanges» عام (1919)، وجاء فيها، مثلاً: «بعد أن يذهب الجميع إلى نزهاتهم، كنت أتسلَّل إلى غرفة الطعام، قبل أن يحين موعد الغداء البعيد [...]. وكنتُ أجلس على كرسي قرب مدفأة الحطب»، فقد كان يقرأ قبيل الغداء ساعتَيْن متواصلتَيْن.

وبالإضافة إلى تولُّعه بالموسيقى، كما رأينا، كان يتمتَّع بثقافة فنّيّة راقية. ويذكر، في السباعية، أنه كان يتردَّد مع صديقه «رينالدو هان» إلى متحف «اللوفر» ليشاهد لوحات «شاردان» و«فاتو» و«رامبرانت» و«دافنشي». ويذكر أنه سافر، ذات مرّة، إلى امستردام، ليشاهد لوحة «منظر ديلفت» (1660) للرسّام «فيرمر - Ver Meer». وسافر من البندقية إلى «بادوفا» لمشاهدة لوحات وجداريات «جيوتو - Giotto»، وبخاصّة لوحته «الشرور والفضائل». كما أُعجب بلوحات «كرافاجيو» و«بيلّيني» و«مونتينيا» وزار معرض الفنّان الأميركي «وايستلر» عام (1905)، كما شُغِف بلوحات الغريكو، وتابع تطوُّر ممثِّلي المدرسة الانطباعية الفرنسية: «مونيه» و«مانيه» و«رينوار» و«مورو» و«شاردان»...، لأنهم يمثّلون الحداثة في الفنّ كما يمثّل هو الحداثة في الرواية. وفي السباعية، تُبرز هذا الولعَ بالفنّ شخصيَّتا «ايلستير» و«سوان». وورد في كتاب «فنّ الشعر»، لـ«هوراسيوس» اللاتيني، أن «الرسم، بحسب «بلوتارخوس»، هو الشعر الصامت، وأن الشعر هو الرسم الناطق». كان «بروست» يقتني عدداً من اللوحات الفنّيّة، وكان يأمر أحد خدّامه بإحضار إحداها إلى غرفته كي يستلهم منها وصفاً لشخصية معيّنة في سباعيَّته: لقد كان يطمح إلى تحويل الرسم إلى كلمات، وكثيراً ما كان يُكبّ على توصيف الألوان، وتجاعيد الثياب النسائية، وقبّعاتهن التي تعتليها ريشات الطواويس، وأحذيتهن التي يجب أن تتماشى مع ألوان الفساتين والمعاطف. قال في «الزمن المستعاد»: «إن الأسلوب، لدى الكاتب، شأنه شأن اللون عند الفنَّان، ليس مسألة تتعلَّق بالتقنية، إنما بالرؤيا» (ص 235)، فاستبدل ريشة الفنَّان بقلم، وألوانه بحبر، وخلق تقارباً بين اللوحة التدوينية واللوحة التصويرية.

لقد حصل «بروست» على ثقافة أوروبية، بامتياز، تمتدّ من «هوميروس» والمسرحيِّين الإغريقيين و«فيرجيل» و«شيشرون» و«أوفيد» و«هوراسيوس»، إلى «دانتي» و«ثربانتس» و«شكسبير» و«غوته» و«دستويفسكي». وبينما انتابت المجتمع الفرنسي موجة من معاداة الألمان، بقي «بروست» يمايز بين النظام السياسي العسكري الألماني المكروه والمرفوض، وبين الثقافة الألمانية الباذخة التي كان يقدّرها عالياً، وكان يدعو إلى أوروبا فكرية، وثقافية، وفنّيّة، ويستنكر التعصُّب القومي الشوفيني الذي يقتل الفنّ والعلم والأدب والثقافة. ولو طال به العمر، لكان من أنصار الاتِّحاد الأوروبي، في أوسع مجالاته.

أكثر من 200 شخصية أساسية

بنية السباعية

تهيمن على السباعية مقولتان: الزمن المفقود، والزمن المستعاد. وأراد «بروست» بهما التأكيد على الزمن المتَّجه نحو المستقبِل، أو الزمن الآتي. ليست السباعية كتاب مذكّرات، وليست سيرة ذاتية، ولا يشير استخدام ضمير المتكلّم إلى ضمير البوح الذي نجده، مثلاً، في اعترافات القدّيس «أغوسطينوس» أو «جان جاك روسو»، ذلك أن ضمير الأنا يخفي، في طيّاته، ضمير الغائب. صحيح أن هناك صلات قربى كثيرة بين الراوي والمؤلّف، لها ارتباط بالطفولة وبأجواء الصالونات المخملية، لكن «بروست» اعتبر أن هذه الصلات ما هي إلّا محفّزات لروايته، وأن الفروق بين الراوي والكاتب عديدة ولافتة، مع ذلك، نجد عدداً من التلميحات والإشارات التي تدلّ على «بروست» ذاته.

تظهر، في السباعية، أكثر من (200) شخصية أساسية، وترسم لوحة فسيحة تشغل حوالي 4000 صفحة، يشكِّل الزمان والمكان لحمتها. يقول في «جانب منازل سوان» ص 159: «وكنت لا أحاول، في الغالب، أن أعود إلى النوم في الحال، فأمضي القسم الأكبر من الليل في استذكار حياتنا السالفة في كومبريه، لدى شقيقة جدّي، وفي بالبيك، وباريس، ودونسيير، والبندقية، وفي أماكن أخرى، وفي تذكُّر الأمكنة والأشخاص الذين عرفتهم فيها، وما رأيته منهم، وما رُوي لي عنهم». لم يشأ «بروست» أن يكتب رواية ذات ترسيمة كلاسيكية (بداية الحدث، ثم وصوله إلى ذروة، ثم حبكة، ثم توجُّه نحو الخاتمة السعيدة أو المأساوية). أراد أن يكتب رواية حديثة، لا يلعب فيها الحدث الدور الأكبر، بل التحليل النفسي والفكريّ والفنّي لشخصيّات عاشت في أماكن محدّدة، وفي عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة. ويقتضي هذا النوع من الروايات وجود قارئ جديد يستسيغ هذا التحوُّل الروائي الذي أفضى إلى الرواية الجديدة مع «ناتالي ساروت»، و«آلان روب غرييه»، و«ميشيل بوتور»، و«كلود سيمون»..؛ شأنه في ذلك شأن المُشاهد الذي ينتقل من الفنّ التشكيلي الكلاسيكي إلى الفنّ التجريدي مع «بيكاسو» و«دالي» و«ماتيس»...، وشأنه، أيضاً، شأن الذي ينتقل من الموسيقى الكلاسيكية التقليدية إلى الموسيقى الحديثة مع «فاغنر»، و«دوبوسي»، و«سترافنسكي»، و«بارتوك»، و«شتراوس»، و«رافيل»...

تهيمن على السباعية مقولتان: الزمن المفقود، والزمن المستعاد. وأراد «بروست» بهما التأكيد على الزمن المتَّجه نحو المستقبل، أو الزمن الآتي. ليست السباعية كتاب مذكّرات، وليست سيرة ذاتية، ولا يشير استخدام ضمير المتكلّم إلى ضمير البوح الذي نجده، مثلاً، في اعترافات القدّيس «أغوسطينوس» أو «جان جاك روسو»؛ ذلك أن ضمير الأنا يخفي، في طيَّاته، ضمير الغائب، فقال في رسالة إلى «رينيه بلوم»: «لا أعلم إن قلتُ إن الكتاب هو رواية، ولا ينفصل عن الرواية؛ إذ إن سيِّداً يروي، ويقول: أنا» (تاديه: «بروست» والرواية، ص 22). صحيح أن هناك صلات قربى كثيرة بين الراوي والمؤلّف، لها ارتباط بالطفولة، وبأجواء الصالونات المخملية، لكن «بروست» اعتبر أن هذه الصلات ما هي إلّا محفّزات لروايته، وأن الفروق بين الراوي والكاتب عديدة ولافتة، مع ذلك، نجد عدداً من التلميحات والإشارات التي تدلّ على «بروست» ذاته.

لقد وجد النقّاد أن «بروست» ربط بين الفصل الأخير من «الزمن المستعاد»، والفصل الأوّل من «جانب منازل سوان»؛ أي أن الأجزاء السبعة تشكّل وحدة متكاملة، شأنه في ذلك شأن كنيسة كومبريه التي يبدأ بها سباعيَّته، وينهيها: «إن اليوم الذي سمعت فيه جرس كنيسة كومبريه بعيد جدّاً، لكنه داخلي، مع ذلك؛ إنه نقطة فارقة في



هذا البعد الشاسع الذي لم أكن أحلم بأنني أمتلكه» (آخر صفحة من «الزمن المستعاد»)؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى طعم حلوى المجدلية (المادلين)، والبلاطتين غير المستويتَيْن... وكلّها إشارات تقيم ترابطاً بين أجزاء السباعية.

قد تبدو السباعية، لأوّل وهلة، مفكّكة الأوصال، مبعثرة. لا بل تبدو تجميعاً وتراكماً لأحداث متباينة، لكن الراوي، في المحصّلة، هو الذي يواشج بين أجزائها، ويُبرز لحمتها. لقد تبلور النصّ، في البداية، حول شخصية «سوان» الذي احتلّ الجزء الأوَّل، وقسماً من الجزء الثاني، ثم برز دور «شارلوس» الذي غطّى جانباً كبيراً من أجزاء السباعية، ثم جاءت «ألبيرتين» لتغطّي أجزاءها الثلاثة الأخيرة. ولكن هذه الشخصيات، على تباينها، تدور حول العمود الفقري للسباعية المتمثّل بالراوي، ومقولة الفنّ لديه، والمتمثّل بـ«برغوت» و«جيلبيرت»، و«ايلستير» الذي فتح للراوي آفاق الرسم والفنَّانين، ودلَّهُ على كيفية النظر إلى الأشياء؛ ما مكّنه من التعرُّف إلى «ألبيرتين»، والمتمثّل، أيضاً، بالموسيقي «فانتوي»، صاحب «سوناتا فانتوي» و«السبتوور» (مقطوعة سباعية) اللذين خلقا، عند الراوي، نشوة وحبوراً «قادمين من الفردوس»، فأدرك أن جملهما الموسيقية جمل ملائكية متجسّدة في نواقيس كنائس كومبريه، ومارتانفيل.

ويعجّ عالم السباعية بشخصيات متخيّلة، يصل تعدادها الكومبيوتري إلى (2976) شخصية تتكرّر (42707) مرّات، بحسب ما أوردت طبعة «لابلياد» للسباعية. ويبرع «بروست» في رسم شخصياته التي اختارها بعناية. يقول عن السيِّدة «كاتوس»: «لها هامة رائعة، وعينان رقيقتان وفاتحتان، وبشرة رقيقة بيضاء، ويحلم برسم هامتها فنّان مغرم بالجمال الخالص، يحيط بها شعر أسود، ما أجمله!» (وردت في كتاب «تادييه»: «بروست» والرواية، ص 85). وفي توصيف «بروست» لشخصياته، يركّز على الوجوه: الأنف، بخاصّة، والوجنتين والعينين والذقن والجبين والصدغين والشعر. ويرى، أحياناً، أن الشخصية المرسومة هي مفرد بصيغة الجمع. ويتوقَّف، مليّاً، عند الثياب، وبخاصّة ثياب النساء، وقصّاتها. وينوّه برسوم الفساتين التي استوحاها مصمِّم الأزياء الإسباني الشهير «فورتوني» (1871 - 1949) من لوحات عصر النهضة الإيطالية في مدينة البندقية: «كان فستان فورتوني الذي ترتديه ألبيرتين هذا المساء، يبدو لي وكأنه الظلّ المغوي لهذه البندقية اللامرئية؛ فقد كان يزدحم بزخرفة عربية كما البندقية» (السجينة، ص 447).

ويتوقّف «بروست»، مطوّلاً، عند حركات وأفعال شخصيّاته، ويسعى إلى لفت نظر القارئ إليها: الابتسامات اللطيفة، وحركات الفم، وهزّ الكتفين، وهي حركات تعبّر عن حالات نفسية معيّنة: التودُّد، واللاإكتراث، والتملُّق، والصدق، والخداع... يقول عن الموسيقي الانتهازي «موريل

- Morel»: «إن ما به لم يكن قاصراً على الدناءة التي كانت تجعله ينبطح أمام القسوة، ويردّ على النعومة بالوقاحة» (سادوم وعامورة، ص 529). وكان الراوي يرى أن صورة «ألبيرتين» زئبقية، فتارةً يرى فيها الفتاة الشريفة، وطوراً البنت المحتالة والكذّابة؛ يرى فيها، أحياناً، الحبيبة المخلصة، وأحياناً أخرى الصبية الخؤون والفاسقة والمنحرفة، وقد تركت هذه الصور المتغايرة والمتضاربة، عند الراوي، جراحاً لا تندمل. ويبرع «بروست» في تصوير المواقف الغامضة، و(البين بين)، والمتناقضة، والمتلاطمة؛ وتعكس العالم الجوّاني لـ«بروست». وبصفته سينمائياً بارعاً، يشغّل كاميرته، فيُخرج شخصيّاته من العتمة إلى النور، شيئاً فشيئاً، ولا يكشف عن أغوارها إلّا بالتدريج. إلى جانب الشخصيات المتخيّلة، نجد شخصيات تاريخية كثيرة؛ ثمّة سياسيون عديدون، وكتّاب وفلاسفة، وموسيقيون، وفنّانون تشكيليون، قدّمهم «بروست» بموضوعية، حرصاً على صدقيّته، دون أن يحجب رأيه فيهم.

كيف يتمّ التوفيق بين الحاضر والماضي، في السباعية؟

مركزية مقولة الزمن

في السباعية زمن لولبيّ متكرّر، في حين أنه في الحقيقة زمن يسير بخط مستقيم. تتكرَّر الولائم والاستقبالات، وتتكرَّر وجوه الشخصيات، وتتكرَّر الحفلات الموسيقية وزيارات مراسم الفنَّانين، كما تتكرَّر المغامرات؛ لكن الزمن يستمر في جريانه، ويأخذ في طريقه مَنْ يأخذ، ويُبقي ويُشوّه مَنْ يشوّه.

اهتمَّ «بروست» كثيراً بهذه المقولة، فوسم بها سباعيَّته «بحثاً عن الزمن المفقود» كعنوان عام، وختمها بجزء سابع عنوانه «الزمن المستعاد». تبدأ السباعية بعبارة زمنية: «كثيراً ما أويتُ إلى سريري في ساعة مبكِّرة، وكانت عيناي، أحياناً، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعة لا تدع لي متّسعاً من الوقت لأقول فيه: إنني أنام. وبعد نصف ساعة، توقظني فكرة أن الوقت حان للبحث عن النوم، فأبتغي وضع المجلّد، الذي أظنّ أنه لا يزال بين يدي» (جانب منازل سوان، ص 153). وتنتهي السباعية بهذه العبارة الزمنيّة: «وبدا لي أن قوّتي قد خارت، ولا أستطيع أن أحافظ على هذا الماضي الذي تشبّث بي، وراح يهوي وينأى. ولكن لو استمرَّت هذه القوّة مدّة تتيح لي إنهاء كتابي، فلن أتردَّد في وصف الناس، أوّلاً، حتى لو صوّرتُهم ككائنات قبيحة تحتلّ حيِّزاً كبيراً، إلى جانب المكان الضيّق المخصَّص لهم في الفضاء، بل -على العكس- حيِّزاً ممتدّاً بلا حساب، لأنهم يدركون، كلّ بدوره، شأنهم شأن العمالقة الغارقين في السنوات، أن الأزمنة التي عاشوها متباينة جدّاً، وتخلّلتها أيّام وأيّام عبر الزمان» (الزمن المستعاد، ص 409).

تطرح السباعية علاقة جدليّة بين الإنسان والزمن، بين الأنا والزمن. الأنا يوحّد مختلف الرؤى في الكتاب وتشعُّباته، والزمن يهيمن على تسلسل أحداث الرواية، وعلى تفاعل الراوي مع شخصيّاته، فيبقى الزمن العمود الفقري للسباعية، ولا تُفهَم إلا على ضوئه. هناك الزمن التاريخي المرتبط بأحداث تاريخية وقعت، وهو زمن تسجيلي وتتابعي، ويغطّي أربعة أجيال من الشخصيات: جيل (1820) (جيل الجدة)، وجيل (1850) (جيل والدَيْ «بروست»)، وجيل (1880) (جيل «بروست» نفسه)، وجيل (1900) (جيل الأحفاد). ويؤرِّخ الكاتب لهذه الأجيال عبر بعض المؤشِّرات: ظهور السيّارات في بالبيك، وتحليق الطائرات فوق بحر المانش، وأزياء الموضة، وتردُّد الفاتنات على غابة بولونيا، ومباهج العصر الجميل في بداية القرن العشرين وقبيل الحرب الكبرى، والعروض المسرحية والأوبرالية، وطراز الأثاث في الصالونات الراقية.

وفي الزمن الروائي، ليست جميع الأيّام متساوية ومؤلّفة من (24) ساعة، فهي متسارعة في باريس أكثر ممّا هي عليه في بالبيك أو مونجوفان. ولا يُقاس الزمن الروائي بالساعة والروزنامه. يشير نصّ السباعية إلى ساعة التنزّه، وساعة القراءة، وساعة العصرونية. كما أن الأيّام متباينة هي، أيضاً: أيّام الطفولة، وأيّام الصبا، وأيّام الآحاد التي يذهب فيها الناس إلى الكنيسة. والفصول مرتبطة بنقاط فارقة (عيد الميلاد، وعيد الفصح، وفصل البرد، وفصل الحرّ). والوقت طويل أو قصير بحسب وضع الراوي النفسي، وصار طويلاً وثقيلاً بعد موت «ألبيرتين»، وتلاشت شدَّته بعدما سافر إلى البندقية، بصحبة أمّه.

وثمّة تواشج متين بين الحاضر والماضي، فلا نستطيع أن نفهم هذا دون ذاك. أراد الراوي أن يكشف ماضي «ألبيرتين» الشخصي والعائلي (من خلال صديقاتها)؛ كي يتمكّن من تقرير مصيره ومصيرها، فيصرّح قائلاً: «كان لفكرة الزمن ثمن آخر بالنسبة إليّ، إنها أشبه بمهماز. كانت تقول إنه قد حان الوقت لأبدأ، إذا أردت الوصول إلى الشيء الذي كنت أشعر به، أحياناً، في بعض مراحل حياتي، وفي ومضات قصيرة (...)؛ وهذا ما جعلني أعتقد أن الحياة جديرة بأن تُعاش» (الزمن المستعاد، ص 391). وبتدوين هذا الكمّ الهائل من الذكريات، تكتمل رحلة الفنّ التي يتحوّل فيها الزمن الماضي إلى حاضر، ويصبح الزمن المفقود زمناً مستعاداً.

كيف يتمّ التوفيق بين الحاضر والماضي، في السباعية؟ يتمّ عن طريق الاستذكار. يقول عن قطعة المادلين (المجدلية) التي غمسها في فنجان الشاي: «وفجأةً، برزت لي الذكرى. لقد كان ذلك الطعم طعم قطعة الحلوى الصغيرة التي تقدِّمها لي صباح الأحد، في كومبريه، خالتي «ليوني»، بعدما تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون، حينما كنت أذهب لتحيَّتها في الصباح، في غرفتها» (جانب منازل سوان، ص 199).

لقد أعطى «بروست» مقولة الزمن سرعات عديدة: تتفاوت سرعة الأيّام والساعات بحسب الوضع النفسي للشخصيات: زمن مشوب بالقلق والشكّ والتوجُّس، عندما يتكلّم عن «ألبيرتين». ويستعير من الموسيقى عبارات زمنية: -fortis simi (بقوّة)، prestissimi (بتأنٍّ) للدلالة على وتيرة الزمن. ويتوقّف «بروست» عند مقولة الزمن الهارب قائلاً: «يضطر الروائيون، كي يجعلوا هروب الزمن محسوساً، أن يحملوا

القارئ على اجتياز عشرة أعوام، بل عشرين، بل ثلاثين عاماً، بدقيقتَيْن، وذلك بتسريع اختلاجات الإبرة على نحو جنونيّ» (في ظلال ربيع الفتيات، ص 64).

في السباعية زمن لولبي متكرّر، في حين أنه، في الحقيقة، زمن يسير بخطّ مستقيم. تتكرَّر الولائم والاستقبالات، وتتكرّر وجوه الشخصيات، وتتكرَّر الحفلات الموسيقية وزيارات مراسم الفنَّانين، وتتكرَّر المغامرات؛ لكن الزمن يستمرّ في جريانه، ويأخذ في طريقه مَنْ يأخذ، ويُبقي ويُشوّه من يشوّه. في «الزمن المستعاد» نصّ مخيف عن تهالك الإنسان الطاعن في السنّ، الذي نكّلت به السنون. يقول عن الأمير «دو غيرمانت»: «ما كنتُ سأتعرّف به، لو لم يدلّوني عليه. لقد أصبح مجرّد خراب... كانت تضرب وجهه، من كلّ صوب، موجات العذاب وغضب التوجُّع والتقدُّم المتنامي للموت الذي يناوره... كان وجهه متآكلاً مثل أحد رؤوس التماثيل القديمة المخرّبة بشكل كبير» (الزمن المستعاد، ص 372). ويتكلَّم عن الإمساخات التي يُحدثها الزمن في هذه الكوميديا السوداء. يقول عن أحدهم: «هذا الرجل الطويل القامة والرفيع ذو النظر الكامد والشعر الذي بدا كأنه سيبقى محمرّاً، حلّ محله -كما في التحوّلات التي تحدث عند بعض الحشرات- رجل مسنّ ذو شعر أبيض، بعد أن كان أحمر يلفت الأنظار كغطاء مائدة استُخدم كثيراً. واتَّخذ صدرُه حجماً منقطع النظير، وبدا صلباً كصدور المحاربين، ولا شكّ في أنه تفجّر من شرنقته الواهنة التي عرفتُها» (ص 276). ويقول عن السيّدة «دراباجون»: «بدت كامرأة تسبح بتثاقل، ولم ترَ الشاطئ إلّا بعيداً بعيداً، فراحت تدفع، بصعوبة، أمواج الزمن العاتية التي تغمرها» (ص 279). وأعطته هذه السحَن الهرمة وهذه المسوخ المريعة، وهذه الأجسام المتهالكة فكرةً عن الزمن المفقود الذي عَنْوَنَ به سباعيَّته. يتربّص الزمن بالشخصيات، ويسقطها في شراكه، فيتلمّظ لسقوطها، ويفرك يديه تشفّياً.

ولا يفوتنا أن التقدّم في السنّ يؤدّي إلى التغيُّر في اللغة. لقد تخلّى «بلوك» عن اللّغة الفرنسية الهوميرية التي كان يتشدّق بها، وتأثرت فرانسواز (الخادمة) الريفية بلغة ابنتها الباريسية، وخفّفت من الكلمات الفلّاحية التي كانت تستعملها، وعادت اللّغة الأنيقة والجميلة، التي كانت تتفوّه بها دوقة الغيرمانت عادت لغةً مسطَّحة وبلهاء. وتهذّبت لغة ألبيرتين، بعد أن كانت خشنة وجرشاء، بسبب مخالطتها الراوي. ومع اقتراب الأجل، تباطأت كلمات «دو شارلوس»، وخفتَ صوته، بعد أن كان يصدح ويجأر ويأمر وينهى.

ومع كرّ السنين، تغيّر سلوك بعضهم، فهدأ المتهوِّرون وأصبحوا أكثر تعقُّلاً وحصافة. وتوقف «بروست» عند التعارضات الخاصّة بـ«القَبْل» والـ«بعد»، وراح يتابع تطوُّراتها، وتبايناتها مع مرور الزمن.

تتقاطع الأحداث الروائية مع الوقائع التاريخية: قضية «دريفوس»، والتحالف الفرنسي الروسي الذي عقده القيصر الروسي «ألكسندر الثالث»، عام (1892)، مع الرئيس «سادي كارنو» الذي استمرَّ حتى ثورة أكتوبر، والحرب الروسية اليابانية عام (1904)، وتنحّي «بسمارك» (1890)، والحرب العالمية الأولى... والمُلاحظ أن «بروست» يتعامل مع الحدث التاريخي؛ لا بصفته مؤرِّخاً بل بصفته روائيّاً، وبحسب مقتضيات الرواية، وتداعياتها.





قرابة 1500 مكان في السباعية

دور المكان

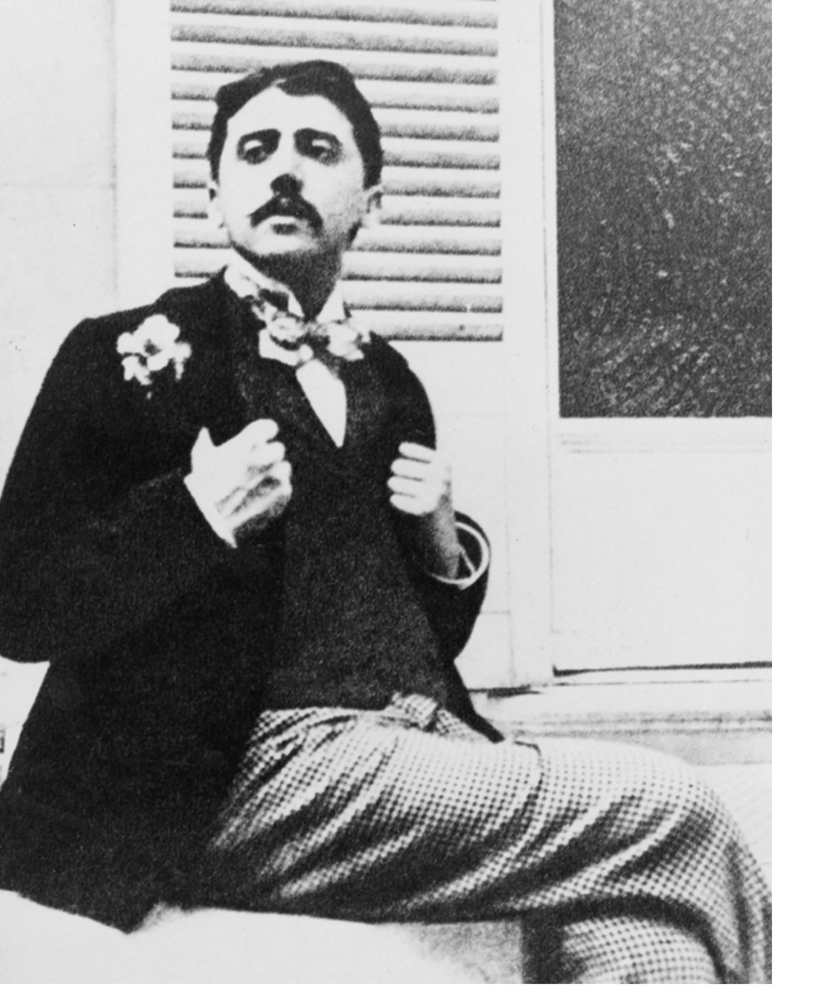
كما تجاوز «بروست» مقولة الزمن الآليّ لصالح الزمن الإنسانيّ، كذلك تجاوز المكان الجغرافي لصالح المكان الروائيّ الذي حظي بتفاصيل فنّية متخيّلة كثيرة.

ذكرت طبعة «لابلياد» قرابة (1500) مكان، وردت في السباعية، تكررَ بعضها كثيراً أو قليلاً، وأخرى وردت لمرّة واحدة. فتكرَّر اسم باريس في السباعية (539) مرّة، واسم كومبريه (427) مرة، واسم بالبيك (778) مرّة... كما غيّر «بروست» أسماء بعض الأماكن كي لا يُتّهم بالطبيعانية. فـ«كومبريه» هي «ايلييه» الجغرافية، و«بالبيك» هي« كابورغ»، وحظيت باريس بحصّة الأسد في السباعية؛ لأن «بروست» أمضى فيها جلّ عمره، وغيّر أماكن سكنه فيها سبع مرّات، فوصف أحياءها وأبنيتها وشوارعها وحدائقها وساحاتها ونهرها وفنادقها ومطاعمها ومقاهيها وكنائسها وداراتها، وجاب غابة بولونيا، والشانزيليزيه، والكونكورد، وبوابة دوفين، وميدان سباق الخيل، وقصر الأنفاليد، ومتحف اللوفر، وكاتدرائية نوتردام، وقاعة الأولمبيا، والأوبرا، والتروكاديرو، وساحة وعمود الفاندوم... وتوقّف عند صيحات الباعة وأصوات الشارع ونداءات الحرفيِّين: مجلخ السكاكين والمقصّات، مبيّض القدور والطناجر. ووصف خمود العاصمة في أثناء قصف الألمان لها بطائرات الزيبلين، وتوقف عند تحرُّكات الجنود في الشوارع.

وفُتن «بروست» بمدينة البندقية، لا سيَّما بعد أن قرأ «جون راسكين»، وترجَم له كتابَيْن، كما رأينا. وزار هذه المدينة مرَّتَيْن: الأولى في أبريل/نيسان من عام (1900) مع أمّه، والثانية في أكتوبر/تشرين الأوّل من السنة نفسها. وتنقّل في غوندولات المدينة متجوّلاً في القنال الكبير، فشاهد لوحات الرسّام البريطاني «جوزيف تورنر» عن المدينة، ولوحات الرسَّام البندقي «تيسيانو»، كما زار معالم المدينة الأثرية، وتجوّل في أحيائها الشعبية: «وتوغّلتُ في شبكة من الشوارع الصغيرة (calli) في المساء، وكانت مداخنها العالية والواسعة التي تلوّنها الشمس بدرجات اللون الزهري الفاقع واللون الأحمر الفاتح، كحديقة تزهر فوق المنازل (...)، وكانت هذه الأزقّة تنضغط على بعضها، وتتفرَّع من شتّى الاتّجاهات، فتشكّل، بمساربها، ذلك الجزء من مدينة البندقية المتوازع بين القنال والهور (lagune) كأنه تَجَسَّدّ في تلك الأشكال اللامعدودة والدقيقة والرقيقة» (ألبيرتين المتخفية، ص 250).

ويذكر أنه قرّر البقاء في الفندق بلا أمّه، لا سيَّما أنه أراد أن يستمع إلى موسيقيّ يؤدي أغنية «Sole mio - وحيد أنا»، لكنه شعر بالوحدة واليتم بلا أمّه، فهرع إلى القطار قبيل انطلاقه.

وكما تجاوز «بروست» مقولة الزمن الآليّ لصالح الزمن الإنسانيّ، كذلك تجاوز المكان الجغرافي لصالح المكان الروائيّ الذي حظي بتفاصيل فنّية متخيّلة كثيرة.



«كانت ذاكرتي، قد نسيتُ حُبّ ألبيرتين»

لعبة الذاكرة والنسيان

تعمل الذاكرة، عند «بروست»، أوَّلاً، على امتلاك الذكريات، ثم الحفاظ عليها، ثم نسيانها. يمتلكها عن طريق التكرار والتداعيات، ويعمل على الحفاظ عليها رغم خيانات الذاكرة، لا سيَّما تذكُّر أسماء العَلَم. وحول النسيان، يقول إنه يضيّع معالم الزمن وحدوده الدقيقة، فيتباعد الماضي، وتتباعد معه الأحاسيس والأفعال المرتبطة به. ورأى أن النسيان يعطّل مقولة الزمن، وهو «وسيلة هائلة للتكيّف مع الواقع؛ لأنه يدمّر -فينا تدريجيّاً- الماضي الذي لم يندثر، والذي يتناقض معه باستمرار» .

يعدّ «بروست» من أكثر الكتَّاب العالميين الذين أَوْلوا الذاكرة والتذكّر والاستذكار والنسيان والنساوة اهتماماً خاصّاً. صحيح أن ثقافة «بروست» أدبية، بامتياز، ومسألة الذاكرة هي مسألة طبّية ومرتبطة بالعصبونات، إلّا أنّه تمتّع بحدوس علمية رصينة شملت التذكُّر والنسيان عند الإنسان. تبدأ رحلة الأربعة آلاف صفحة بكلمة زمن، وتنتهي به، كما رأينا؛ ينتهي بذلك الزمن المستعاد المستذكَر الذي يشعرنا بالتاريخ وأناسه. فالذاكرة هي الحاسّة السادسة، كما قال «بودلير»، التي قد تتحكّم بباقي الحواسّ، وتقاوم الغياب والنسيان.

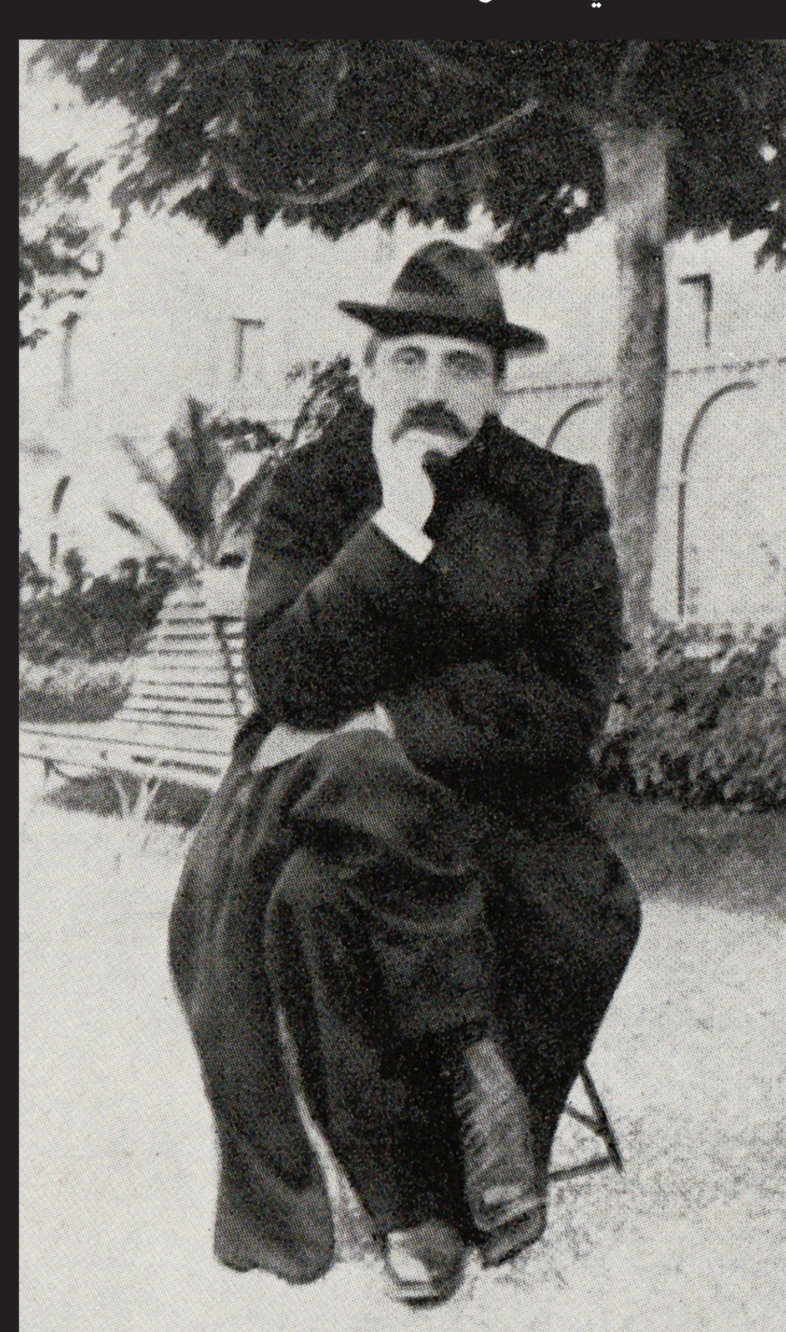
قال «بروست» في بداية «الزمن المستعاد»: «كانت ذاكرتي، وأعني بها الذاكرة غير الطوعية، بالذات، قد نسيتُ حبّ «ألبيرتين». ولكن يبدو أن للأعضاء ذاكرة غير طوعية، وهي تقليد شاحب وعقيم لتلك، تعيش أكثر بكثير من الأولى، كما تعيش بعض الحيوانات والنباتات العجماء حياة أطول من حياة الإنسان، فتزخر الساقان والذراعان بالذكريات المخدَّرة. ذات مرّة، وبعد أن غادرتُ «جيلبيرت» مبكراً جدّاً، استيقظت في منتصف الليل في غرفة «تانسونفيل»، وناديتُ: ««ألبيرتين»، وأنا نصف نائم، ولم أفعل ذلك لأنني فكّرت فيها أو حلمت بها، أو ظننتُها «جيلبيرت»، بل لأن ذكرى انطلقت من ذراعي فدفعتها لتبحث عن الجرس القائم خلف ظهري، كما كنت أفعل في غرفتي الباريسية». (ص 15). وذات مرّة، شعر الراوي بنوبة وهن في قلبه، فحاول خلع حذائه، ولم يستطع، فقال: «لقد لمحتُ، منذ قليل، في ذاكرتي، الوجه الحنون ينحني فوق تعبي؛ وجه جدَّتي (...)، لا تلك التي دُهشتُ، ولمتُ نفسي لقلّة ما أسفتُ لفقدها، بل جدَّتي الحقيقية التي عدت ألقى ذكرى لا إرادية وكاملة لحقيقتها الحيّة (...). وهذه الذكرى التي أحملها، كانت حاضرة، تماماً، في داخلي» (سادوم وعامورة، ص 178). ويستذكر طفولته عندما عاين نسخة من كتاب «فرانسوا لو شامبي»، للكاتبة «جورج صاند»، في غرفة انتظار دوقة الغيرمانت: «ورأيتُ نفسي أغوص في أعماق سحيقة (...). كان ذلك انطباعاً قديماً جدّاً، تمازجت فيه -بحنوّ- ذكريات عن طفولتي وعائلتي، ولم أدركه فوراً. وبغضب، تساءلتُ، لأوَّل وهلة: مَن هو ذلك الغريب الذي أتى ليكدّرني؟، ذلك الغريب هو أنا، هو الطفل الذي كنتُه، الطفل الذي استثاره الكتاب فيّ» (الزمن المستعاد، ص 223). ويتمّ استذكار طفولته، أيضاً، عندما ناولته خالته «ليوني» قطعة من حلوى المادلين، وعندما سقط أمام «قصر الغيرمانت» فوق بلاطتَيْن غير مستويتَيْن، وانهالت عليه الذكريات في أثناء سقوطه: استذكرَ مدينة البندقية، وبالبيك، وكومبريه، ومباهج باريس وأحزانها. واستذكرَ «سوان»، و«ألبيرتين»، وخالته «ليوني» وصديقته «جيلبيرت» و«كونشيرتو فانتوي»، كما استعاد رحلة الكتابة التي مرّ بها، متوقّفاً عند بعض النظريات الأدبية التي كانت شائعة قبيل الحرب الكبرى... ومرّت تلك الذكريات الخاطفة كلّها في أثناء اللحظات التي سقط فيها فوق البلاطتَيْن.

تعمل الذاكرة، عند «بروست»، أوّلاً، على امتلاك الذكريات، ثم الحفاظ عليها، ثم نسيانها. يمتلكها عن طريق التكرار والتداعيات، ويعمل على الحفاظ عليها رغم خيانات الذاكرة، ولا سيَّما تذكّر أسماء العَلَم. وحول النسيان، يقول إنه يضيّع معالم الزمن وحدوده الدقيقة، فيتباعد الماضي، وتتباعد معه الأحاسيس والأفعال المرتبطة به. ورأى أن النسيان يعطّل مقولة الزمن، وهو «وسيلة هائلة للتكيّف مع الواقع؛ لأنه يدمّر فينا -تدريجياً- الماضي الذي لم يندثر، والذي يتناقض معه باستمرار» (ألبيرتين المتخفِّية، ص 242).

الأدب والفنّ والحياة

هل أنا روائيّ؟

يركّز «بروست» على رؤيا الكاتب المبدع، فيقول: «وبالفنّ، وحده، نستطيع أن نخرج من ذواتنا، ونتعرَّف إلى رؤية الآخرين لهذا العالم (...). وبفضل الفنّ، بدل أن ننظر إلى العالم كأنه عالم واحد، نراه يتكاثر بتكاثر الفنَّانين الأصلاء، وبتكاثر العوالم التي نستطيع اكتشافها».



يزخر الجزء الأخير من السباعية بعدد لافت من نظريّات وأفكار «بروست»، فبين الصفحة (200) والصفحة (259)، يتكلّم عن قدَر الكاتب مستذكراً عبارة «فيكتور هوغو»: «يجب أن ينبت العشب، وأن يموت الأطفال»، ومستذكراً، أيضاً، عبارة المسيح: «إن حبّة الحنطة التي تقع في الأرض، إن لم تمت بقيت وحدها. وإذا ماتت أخرجت ثمراً كثيراً»، فقال: «وكالحبّة، قد أموت عندما تنهض النبتة» (صفحة 404)، وقال: «تصبح الحياة جديرة بأن تُعاش، عندما تتجسّد في كتاب؛ لذا عليه أن يحضّر كتابه بدقّة لا متناهية» (صفحة 391). وبفضل هذا الكتاب، يمكّن الكاتب قرّاءه من أن يقرؤوا أنفسهم، ولكن عليه ألّا يموت قبل إنجازه، ومع ذلك، يتساءل: «هل ما زال متّسع من الوقت؟ هل ما زلتُ قادراً على الكتابة؟» (صفحة 404).

لقد اهتمّ «بروست» كثيراً بالكتب، فعمل، بالمجّان، في مكتبة «المازارين»، ظنّاً منه أن الحياة تتحقّق في كتاب. في بداية السباعية، يتساءل «بروست»: «هل أنا -حقّاً- روائيّ؟» لم تجد جائزة «غونكور» حرجاً من منحها لروائي يستخدم ضمير المتكلّم، الأمر الذي كان مستغرباً في الرواية الكلاسيكية، ولروائي لا يتقيّد بمركزية الحدث؛ ذلك أن السباعية تعجّ بأحداث عديدة ومتقاطعة: قصص حبّ، وخيانات، وعلاقات صالونية، ومناقشات، وحفلات موسيقية، ومعارض فنّيّة. فلا يوجد حدث رئيسي واحد يهيمن على الأربعة آلاف صفحة. صحيح أن السباعية تنتهي بكلمة Fin (النهاية)، لكنها، في النهاية، نصّ مفتوح يمكن أن يغطّي مئات الصفحات بعد هذه الكلمة.

الرواية «البروستية» هي بحث قائم على الحوارات والصور والقصص الصغيرة والتصويبات وإعادة التصويبات، وهي أشبه بسمفونية بوليفونية تسعى إلى الغوص في أعماق الأنا الجوّانية، غوص يتماشى مع تطلعات وتوجّسات الإنسان في العصر الحديث. هي تحليل مجهري لمجموعة من المواقف والتطلّعات والانكسارات والأحلام والأوهام والاستيهامات؛ وقد توجد تقاطعات كثيرة بينها وبين أعمال «فرويد».

يركّز «بروست» على رؤيا الكاتب المبدع، ويقول: «وبالفنّ، وحده، نستطيع أن نخرج من ذواتنا، ونتعرَّف إلى رؤية الآخرين لهذا العالم (...). وبفضل الفنّ، بدل أن ننظر إلى العالم كأنه عالم واحد، نراه يتكاثر بتكاثر الفنَّانين الأصلاء، وبتكاثر العوالم التي نستطيع اكتشافها» (صفحة 234). ويقوم عمل الفنّان على البحث عن «إدراك شيء مختلف، يكمن خلف المادّة، والتجربة، والكلمات... وهذا الفنّ المركّب جدّاً هو الفنّ الوحيد الحيّ»، وهو «العودة إلى الأعماق» (صفحة 235)، وهو «الوسيلة الوحيدة لاستعادة الزمن المفقود» (صفحة 238). فـ«طوبى للذين وجدوا الحقيقة قبل الموت، وللذين دقّت ساعة الحقيقة لهم قبل أن تدقّ ساعة الموت، لأن الساعتَيْن متدانيتان جدّاً» (صفحة 249). وهو القائل: «إن الحياة الحقيقية، الحياة البيّنة والمكتشفة، أخيراً، الحياة التي نعيش ملأها، بالتالي، هي الأدب»، وهنا يلتقي «بروست» بالشاعر «مالارميه» القائل: «صُنِع العالم لكي يُفضي إلى كتاب جميل» (صفحة 234).



شهادات كُتّاب عالميِّين

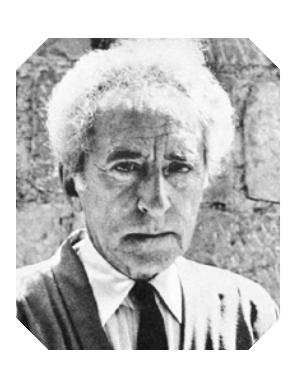
تأثير بروست

يقول شيخ البروستيِّين جان إيف تادييه إن بروست غيّر تفسيرنا للعالم؛ لأنه غيّر فضاءات الأشكال الأدبية، من خلال رؤيته إلى الأنا، والشخصيات، وهندسة العمل الأدبي. تصادى بروست مع الراوي، فصار هذا الأخير قريباً منّا ومعايشاً لنا ومتماهياً معنا: «الإنسان الذي كنته، وقتئذ، كان إنساناً قد تجاوز حدود الزمن»، ويستطيع كلّ قارئ أن يتماهى معه. عندما كان بروست يحرّك الشخصيات الخمس مئة، كان يبغي الوصول إلى رؤية شمولية للعالم، وابتكر نصّاً مفتوحاً لا ينتهي بكلمة «Fin» التي أغلق بها الصفحة الأخيرة من السباعية. لقد أراد بروست أن يخلق فضاءً مفتوحاً على الفلسفة والألسنية والتحليل النفسي؛ أراد أن يكتب رواية في الرواية.



رولان بارت

لا يخفى أن رولان بارت كان يتمتَّع بذائقة أدبية وألسنية وفنيّة رفيعة؛ لذا سُحِر بسباعية بروست، وكتب مجموعة من المقالات عن بروست، كما ألقى عدداً من الدروس في «كوليج دو فرانس»، عنه وعن فكرة البحث لديه، فكتب مقالة «بروست والأسماء» عام (1967)، و«فكرة بحثيّة» عام (1971)، و«كثيراً ما أويت الى فراشي في ساعة مبكّرة» عام (1979). وفي كتاب «إعداد الرواية» (2003)، أي بعد وفاة بارت بـ(23 سنة)، رأى أن عملية البحث لاتنتهي في «الزمن المستعاد» بل تستمرّ الى ما لا نهاية، شأنها في ذلك شأن الملاحف الورقية التي كان بروست يضيف إليها قصاصات وقصاصات يلصقها بها. ورأى، أيضاً، أن السباعية نصّ مفتوح، لا ينتهي بكلمة (Fin) التي بها اختتم بروست روايته. وسعى بحنكته الرهيفة إلى اكتشاف أدبية الرواية البروستية. وهجس في آخر أيّامه بكتابة رواية تكون صنواً للسباعية، ولكن شاحنة الرينو الصغيرة التي دهسته قرب «كوليج دو فرانس» قضت على هذا المشروع. وقدّر بارت استخدام بروست ضمير المتكلّم في الرواية، وتحليله المبتكر للذاكرة.



جان كوكتو

شبهه جان كوكتو بـ«مصباح مضاء في وضح النهار» أو بـ«هاتف يرنّ في بيت فارغ». ورغم غيرة كوكتو من نبوغ بروست، وعبقريته،لم تنثلم صداقتهما، فكان كوكتو من أوائل الذي هرعوا إلى بيت بروست، بعد وفاته، وشاركوا في تأبينه. وقد تكون شخصية أوكتاف، في السباعية، مستوحاة من شخصية كوكتو.





أوسكار وايلد

ورد في جريدة «صدى باريس» (العدد (19)، كانون الأول، 1891) أن أوسكار وايلد أصبح نجم الصالونات الأدبية الفرنسية، وأنه التقى بعدد من الكتّاب الذين كانوا يرتادونها، وعاد، مرّةً ثانية، إلى باريس بعد أن كتب، بالفرنسية، مسرحية «سالومي» ومثّل هو فيها، وبهر الجمهور الباريسي بتمثيله وبنطقه الفرنسي الرائع. وصرّح في هذه المناسبة قائلاً: «إنني إرلندي المنشأ، وشغوف بالفرنسية، وحَكَمَ عليّ الإنكليز أن أتكلّم لغة شكسبير (...). إن الجمهور الإنكليزي، المنافق، كالمعتاد، والمرائي، والفظّ لم يستطع أن يجد الفنّ في العمل الفنّي» (تادييه: مارسيل بروست، ص 158). وتعرّف بروست إلى وايلد، ودعاه إلى العشاء. تأخر بروست بضع دقائق في المدينة، فوجد وايلد والديه، فقال لهما: كم هو شنيع الأمر عندكم! ثم انصرف. والحقّ أن الكاتبَيْن كانا مختلفَيْن؛ كان بروست يلجأ إلى التخفّي، بينما وايلد يفرط في الكشف والانتهاك والفضائحية. ولكن بروست تعاطف مع وايلد بعد الحكم عليه بالأشغال الشاقة، عام (1895).



أندريه جيد

كان «جيد» مسؤولاً عن سلسلة (NRF (Nouvelle Revue Française عند غاليمار، وسبق أن رفض الجزءَ الأوّل من السباعية ثم أبدى اعتذاره لبروست وللقرّاء، فأوعز إلى «دار غاليمار» بنشر كلّ أعمال بروست، وأعجب، خصوصاً، بكتاب «سادوم وعامورة».



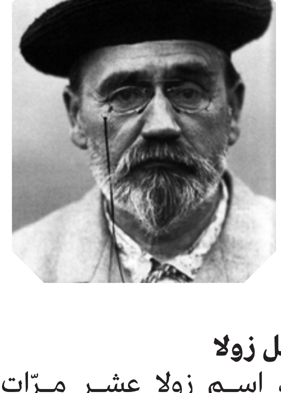
أناتول فرانس

قد يتلطّى تحت شخصية برغوت في السباعية، وهو الذي قدّم كتاب «المسرّات والأيّام». قال: «كتابه هو أشبه بوجه شابّ يتدفّق سحراً ورونقاً [...]. يا لحظّ كتابه!» ونشأت بين الرجلَيْن صداقة متينة، وطّدتها مناصرتهما للجنرال المظلوم دريفوس. كان بروست يستشيره في بعض المسائل الإجرائية المتعلّقة بسباعيّته.



هنري برغسون

ورد اسمه مرّة واحدة في «سادوم وعامورة»، (ص 439). والمعروف أن هذا الفيلسوف الكبير قد تزوّج ابنة خالة مارسيل بروست، وأنه عالج، في كتبه، عدداً من المسائل التي طرحها بروست، أيضاً، كالزمن والذاكرة. ومع ذلك بقيت العلاقة بينهما باردة، لأن بروست كان يعشق التحرُّر من الأستذة والأساتذة والدهاقين. لقد أرسل برغسون برسالة تهنئة لبروست على ترجمته «كتاب أميان المقدّس»، وعلى صدور الجزء الأوّل من السباعية، قائلاً: «نادراً ما ذهب الاستبطان بعيداً كما في هذا الكتاب». وسبق لبروست أن حضر بعض دروس صهره في «كوليج دو فرانس».



إميل زولا

ورد اسم زولا عشر مرّات في السباعية، وبخاصّة في «قضيّة دريفوس». وفي «سادوم وعامورة»، يسخر بريشو منه قائلاً: «لا أودّ التجديف على آلهة الشباب، ولا أودّ أن يُقضى عليّ بالهلاك على أني هرطوقي أو مرتدّ في معبد مالارميه (...)، ولكننا رأينا كثيرين من هؤلاء المثقّفين الذين يتعبّدون للفنّ، بالمعنى القويّ للكلمة، والذين لا يكتفون، من بعد، بالانتشاء بخمرة زولا فيأخذون حقنات من فيرلين» (ص 406). ورغم مساندة بروست لزولا في «قضيّة دريفوس»، كان بعيداً جدّاً عن جماليّات المدرسة الطبيعانية التي أطلقها زولا.



أندريه بريتون

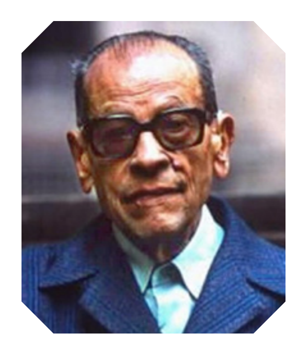
بتكليف من «دار غاليمار»، راجع بريتون الشابّ «جانب منازل غيرمانت»؛ وهذه المراجعة لم تعجب بروست؛ لعدم دقّتها، وتسرّعها («بيرغوت» تحوّل إلى برغسون، و«Sodome» مكتوبة «Sodôme»). فوجد بروست

أكثر من (200) خطأ في الطبعة الأولى للكتاب. لكنه أُعجب بكتاب «الحقول المغناطيسية» (1920) لبريتون؛ وبصفته مثقَّفاً حداثيّاً، تابع بروست نشأة السوريالية، وتطوُّراتها حتى وفاته.



جيمس جويس

لا توجد أيّة إشارة إلى جويس في السباعية، لكنه مذكور في مراسلات بروست (الجزء 21)، والتقى بروست بجويس في (18) أيار، 1922، قبيل وفاته، بمناسبة عرض أوبرا «رينار» التي أخرجها الفنّان الروسي نيجينسكا، ولحّنها سترافنسكي. وكان من بين المدعوين شارلي شابلن» وجويس، وبيكاسو، وكوكتو. ووصل بروست منهكاً، فقال أحدهم: لقد قَدِم بروست حاملاً نعشه معه. ووصل جويس بثياب المتسكّعين، ولم يتبادل مع بروست إلّا بعض الكلمات: «لم أقرأ أعمالك، يا جويس العزيز» فأجابه جويس: «وأنا، أيضاً، بروست العزيز!». ولم يبقيا في حفلة الاستقبال إلّا بضع دقائق، ثم خرجا معاً. وفي عام (2008)، أصدر Richard Davenport- Hines كتاباً بعنوان «Proust au Majestic - بروست في فندق الماجيستيك»، وفيه يتصوَّر أعظم روائيَّيْن في القرن العشرين يتحاوران، دون طائل. يقول: «كان بروست يرى كلّ شيء كسطح من زجاج، في حين كان جويس يراه فوق سطح مائيّ. كان أحدهما يجذّف في زورق التاريخ، بينما يُبحر الآخر في الزمن». ويضيف أن الكاتبَيْن «كانا يتبادلان المديح، قائلاً أحدهما للآخر: إنك بركان، يا جيمي. فيجيب الآخر: إنك يمّ محيط، يا مارسيل». ورغم أنهما أكبر كاتبَيْن في القرن العشرين، لم يتفاهما، وهذا اللقاء البارد لم يمنع جويس من الإقدام على ترجمة بعض من أجزاء السباعية.



نجيب محفوظ

لقد قرأ نجيب محفوظ السباعية باللّغة الإنكليزية، إبان الأربعينات، عندما كان يعمل في قبّة الغوري التي كانت تحتوي على مكتبة زاخرة بالكتب الأجنبية. قرأها بتأنٍّ، ثم نصح قائلاً: «إن نصيحتي لكي تستمتع بها أن تقرأ منها، كلّ جلسة، عدداً محدوداً من الصفحات، وكأنك تقرأ ديواناً من الشعر. [...]. أتذكّر أن بروست صرّح بأنه تأثر بكتاب «ألف ليلة وليلة». ربَّما في تركيب الرواية، حيث تتوالد الحكايات، كلّ جزء كأنه رواية متكاملة، خيوط بسيطة تربط بينها. [...] كتب بروست الرواية في ظروف خاصّة، بعد أن أُصيب بمرض مكثّف في غرفة مغلقة، مبطّنة بما يعزل الصوت؛ ربَّما لهذا راح يرحل إلى الداخل. [...] إنها رواية، لا يُنسى ذكرها» (أخبار الأدب، العدد (654)، 2006).



ألبير كامو

كان كامو من عشّاق السباعية، وأورد، في الدفتر الخامس من دفاتره، إشارات تذكّر بأجواء بروست، قائلاً: «كلّ سنة يتمّ تفتُّح أزهار الفتيات على الشواطئ، ليس لهنّ إلا فصل واحد. وفي السنة التالية، تحلّ محلّهن وجوه من الأزهار، كنّ، في الفصل الماضي، فتيات صغيرات. الرجل الذي ينظر إليهنّ يرى أنهنّ موجات سنوية تنساب قاماتهنّ وروعتهنّ على الرمل الأصفر» (Jean-Paul et Raphaël Enthoven : Dictionnaire amoureux de Marcel Proust, p: 342-8) . وكان لدى الكاتبَيْن هاجس الموت، ووجوب الخوف منه بمقارعته في عقر داره؛ لذا نظر كامو إلى السباعية كـ«عمل بطولي ورجولي، لأنها تؤكّد الإرادة الخلّاقة لدى كاتبها المريض». ورأى بروست أنه يجب تجاوز الموت (الأب، ثم الجدّة، ثم الأمّ، ثم سان لو)، بالغوص في أغوار الأدب. الأدب هو الحياة الحقّة، كما قال. والمعروف عن الكاتبَيْن أنهما كانا يكنّان عشقاً هائلاً لأمَّيْهما، وأنهما طلبا المغفرة منهما قبل وفاتهما. والمعروف، أيضاً، أنهما شعرا بالذنب تجاه أمَّيْهما؛ شعر بروست أنه قتل أمَّه حزناً، وكأن لسان حالها يقول له في قبرها: ماذا فعلتَ بي؟ فيجيب: كتاباً.



مارغريت يورسنار

أعجبت كثيراً بالسباعية، وخصوصاً بـ«الزمن المستعاد»، واعتبرت أن قسم «الحفلة الراقصة للرؤوس - Bal de têtes»، هو قمّة من قممها، وفيها حلّل بروست مفعول الزمن بشخصياته، وتنكيله بها، وجرّها نحو هاوية القبر: تشيُّب الشعر واللحى، وتخشُّب الأعضاء، وتشوُّه القامات والوجوه. وتوقّفت يورسنار عند مقولة الموت في السباعية، وعند موت جدّة بروست: «لقد حملَت الحياة معها، في انسحابها، خيبات الحياة، فيبدو كأن ابتسامة حطّت على شفتَيْ جدّتي.

صورة متخيلة: بروست، سيغموند فرويد، مارسيل دوشامب، ألبرت أينشتاين وجيمس جويس

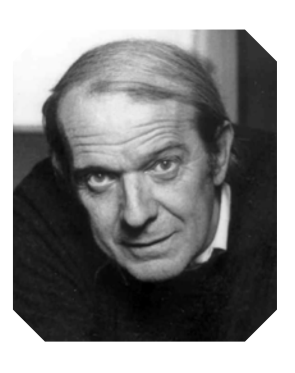
وفوق ذلك السرير الجنائزي كان الموت، شأن نحّات العصر الوسيط، قد مدّدها بهيئة فتاة شابّة» (جانب منازل غيرمانت، ص383). وتوقّفت يورسنار عند مقولة الحبّ والموت (إيروس/ ثاناتوس)، وصرّحت بأنها من أولئك المعجبين الذين يعاودون قراءة بروست كلّ سنة، تقريباً، وقالت عن «الحفلة الراقصة للرؤوس»: «ما من كاتب وصَفَ أفضل من بروست، مفعولَ الموت في الكائن البشري، هذا الموت الذي يهدّمه كما يقرض البحر الصخور» (كتاب «بروست في الأدب المعاصر»، ص 152).

وقاربت يورسنار بين استشعار الموت عند بروست، والامبراطور أدريان القائل: «أيّتها الروح العزيزة، الرقيقة والطافية! يا رفيقة جسدي الذي كان مضيفَك، سوف تهبطين إلى هذه الأمكنة الشاحبة، القاسية والعارية، حيث عليكِ أن تَعْدلي عن ألعاب الزمن الماضي... فلنحاول دخول الموت بعينَيْن مفتوحتَيْن» (مذكّرات أدريان، ص 351). وذكرت يورسنار أنها اختارت ضمير المتكلّم المفرد، في هذه الرواية، على غرار ما فعل بروست في سباعيَّته.



فالتر بنيامين

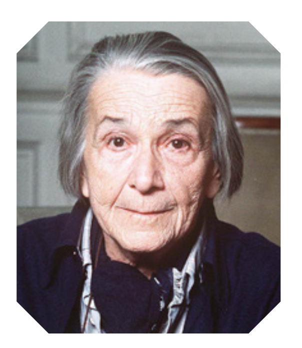
منذ بدايات هذا الناقد البرليني الكبير، اهتمَّ ببعض محطّات في الأدب الفرنسي المعاصر. فكتب، عام (1929)، عدّة مقالات عن بروست، وتوقّف عند أدبه في كتابه «باريس عاصمة القرن التاسع عشر» (1924) الذي تُرجم، مرّات عديدة، إلى اللّغة الفرنسية، وأيضاً في كتابه «شارع ذو اتّجاه واحد» (1928). وبسبب تولّعه بالأدب الفرنسي، ترجم ثلاثة أجزاء من السباعية، ضاع منها «سادوم وعامورة» في ملابسات الحرب العالمية الثانية. وصرّح لإذاعة «هيس - Hess» أن بروست أصبح عنصراً من عناصر حياته الثّقافية: «منذ بضعة عقود، يحتلّ بروست مكانة عالية في تكويني الفكري، ولا أستطيع فصله عن المسعى الفكري الذي أبذله». وعام (1929)، نشر بنيامين مقالة في مجلّة «عالم الأدب»، قارن فيها بين بروست والسريالية، وقال إن السباعية هي «أفضل إنجاز أدبي في عصرنا». وتوقّف بنيامين، في مقالاته، عند مسألتَي الذاكرة اللاطوعية، والزمان. وفي كتبه: «الممرّات المسقوفة»، و«باريس عاصمة القرن العشرين»، و«باريس في عصر الإمبراطورية الثانية»، حلّل ذاكرة المكان، والتداخل بين العمارة والكتابة في المدينة.



جيل دولوز

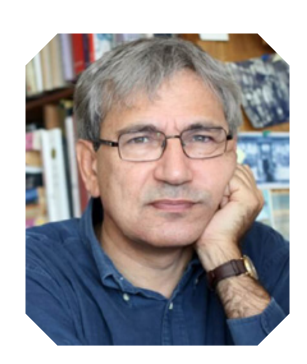
عام (1964)، أصدر دولوز كتاب «مارسيل بروست والعلامات»، وفيه نظر إلى بروست بوصفه أديباً مفكّراً، وقريباً

مـن الفلسـفة. في هـذا الكتـاب، رأى دولوز أن بروست، فـي سـباعيَّته، كان يبحث عن الحقيقة، أي عن خلق معانٍ، وأن سباعيَّته هـي أشـبه بماكينـة هائلـة تُنتج علامـات، وقـال إن جوهـر السـباعية لا يتعلَّـق بالذاكـرة، وبحلـوى المجدليـة (المادليـن)، بـل بالبحـث عـن الحقيقـة، وإن الزمـن المفقـود ليـس هـو الزمـن المنصـرم، بـل هـو الزمـن الـذي نضيّعـه، وإن السـباعية، فـي مجملهـا، هـي إدراك العلامـات وفـكّ شـيفراتها: «لا يصبح النجّـار نجّـاراً إلّا بعـد أن يستشـعر علامـات الخشـب، ولا يصبح الطبيـب طبيبـاً إلا عندما يستشـعر علامات المـرض. [...] فـكلّ مَـن يعلّمنـا شـيئاً مـا، يبـثّ علامات، وكلّ عمليّة تَعلُّم هي عمليّة تفسـير لعلامـات أو لهيروغليفيّـات» (ص 2). ورأى دولـوز أن كلمـة علامـة تتكـرَّر كثيـراً فـي السـباعية، وأن بروسـت رأى أن «قضيّـة دريفـوس»، والحـرب الكبـرى، ونهايـة العصـر الجميـل قـد كانـت علامات علـى هـذا الزمـن الضائـع، وأن كلّ شـيء فـي تبـدّل واندثـار واضمحـلال، وأن المـرء يحتـاج إلـى النباهـة والحصافـة والـذكاء ليـدرك تحـوُّلات الزمـن، وهروبـه، وأن العلامـات الخاصّـة بالفـنّ هـي التـي تجبرنـا علـى التفكيـر.



ناتالي ساروت

لاقتـراب السـباعية مـن الروايـة الجديـدة، شـعرت سـاروت بتقـارب بينهـا وبيـن بروسـت، فقالـت: «لـو لـم أقـرأ بروست ممزوجـاً بهـذا القسـط مـن المشـاعر التـي نظرتُ إليهـا فـي المجهر، فتطلّعـتُ إلـى عالـم بكاملـه، كنّـا نحـسّ بـه دون أن نـراه في الأدب [...]، لَما كتبتُ مـا كتبـت» (وردت فـي «Proust dans la littérature contemporaine» بروسـت فـي الأدب المعاصـر، 2008). وذكـر ليـو سـبيتزر أن سـاروت اسـتعارت مـن بروسـت جملـه الطويلـة، لا سـيّما في روايتها «مـدارات». وعلـى غرار بروسـت، كانـت سـاروت تشـعر بنبـض اللّغـة، التي كانـت تربطهـا بالبصر والسـمع وبالمعاني السـرّية لكلماتهـا.



أورهان باموك

كان يعشـق سـباعية بروسـت، ويعدّهـا مـن أهـمّ الروايـات فـي القـرن العشـرين، ويـرى أنهـا مفتـاح أساسـي مـن مفاتيـح حضـارة الغـرب. يقـول فـي روايتـه «الكتـاب الأسـود»: عندمـا سـيوجد قـرّاء قـادرون علـى فهـم بروسـت، وألبيرتيـن، سـيتمكّن هـؤلاء الأجـلاف (المشَـوْربون) البائسـون الذيـن يملـؤون شـوارعنا، مـن أن يعيشـوا حيـاة أفضـل. وعندئـذ - بـدلاً مـن رفـع خناجرهم لأدنى شـعور بالغيرة المهتاجة - سيشـرعون يحلمـون، مسـتذكّرين وجـوه حبيباتهـم، علـى غـرار مـا فعـل بروسـت». يتحـدَّث بامـوق، فـي هـذه الروايـة، عـن رجـل صحافـي يعيـش مـع قطِّـه، فيقـول: «عندمـا عـاد الصحافـي العجوز إلـى بيته أدرك أن حياتـه كلّهـا قـد تهدّمـت فجـأةً: فـي بيتـه الخـاوي، لـم يعـد يفكّـر بغيـرة بروسـت، ولا بالزمـن الجميـل الـذي قضاه مـع ألبيرتيـن، ولا فـي المـكان الـذي ذهبت إليه ألبيرتيـن» (ص 240).



كلود سيمون

كثيـراً مـا توقَّـف كلـود سـيمون، الحائـز، عـام (1985)، علـى جائـزة «نوبـل»، عنـد أدب مارسـيل بروسـت، وكثيـراً مـا عبّـر عـن إعجابه بالسـباعية، فـي زمـن كان النقّـاد اليسـاريون فيـه يهملـون، بروسـت، ظنّاً منهـم أنه كاتب بورجـوازي ومتحذلـق. لكنـه، فـي إحدى المقابـلات، قـال: «مـا زلـت أستشـهد ببروسـت، لأنـه ينبـوع لا ينضـب... وعنـد بروسـت عبـارات شـعرية أكثـر شـعريّةً مـن قصائـد كثيـرة» (لومونـد، 4 سـبتمبر، 1981). وأنّـب سـيمون أحـد أصدقائـه عندمـا ركّـز علـى الأجـواء الصالونيـة فـي السـباعية، قائـلاً لـه: «ليسـت هـي القـراءة الصحيحـة للسـباعية. لقـد أدخـل بروسـت إلـى الأدب بنـىً حديثـة وخطيـرة». كمـا وجـد أن بروسـت وظّـف الذاكـرة خيـر توظيـف، وأنـه استشـعر أحـدث النظريـات البيولوجيـة حـول الذاكـرة. وفـي خطـاب سـتوكهولم، بمناسـبة حصولـه علـى جائـزة «نوبـل»، توقَّـف عنـد مسـألة التداعيـات والتعارضـات والتباينـات فـي أدب بروسـت، ورأى أنهـا تعبّـر، بدقّـة، عـن واقـع الكائـن البشـري. وعكـف، فـي روايتـه، علـى اقتبـاس عبـارات مـن بروسـت. التقـى سـيمون مـع بروسـت فـي ربـط الأدب بالرسـم والفـنّ التشـكيلي، ورأى أن نـصّ «سـادوم وعامـورة» هـو مـن أجمل نصـوص الأدب الفرنسـي.



جوليا كريستيفا

كتبـت كريسـتيفا كتابـاً مهمّـاً عـن بروسـت، عنوانـه «الزمـن الحسّـاس. بروسـت والتجربـة الأدبيـة - Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire» (غاليمـار، 1994). وفـي مقابلـة، أجرتها معهـا جريـدة «لاكروا»، فـي (11) آب، أغسـطس (2015)، قالـت: «بينمـا كنـت تائهـة فـي الجمـل اللولبية التـي لا تنتهـي، والأسـلوب الـذي سـاق

(2500) شخصية بروستية، تلاشت صورة الرجل الراوي في تلك الكوميديا البشرية الهائلة والضائعة، التي استعيدت في الزمن الحساس[...]. لو كان عليّ أن أتوقّف عند العاصفة الهوجاء التي يثيرها بروست فينا، لقلت إنها حلوى المجدلية (المادلين)، تارةً، أو جرسيات مارتانفيل، أو شجيرة الزعرور، أو الحذاء الأحمر الذي انتعلته أوريان دو غيرمانت، أو الشامة التي تغيّر مكانها في وجه ألبيرتين، أو صراخ البارون دو شارلوس وهو يُساط في الماخور». وعندما سألها أحد الطلاب: لماذا تُدرّسين بروست في الجامعة؟ أجابت: «إنه عملاق الأدب الفرنسي في القرن العشرين، إنه أشبه بأولئك العمالقة الذين ذُكروا في الزمن المستعاد، وشغلوا الزمان والمكان. لقد اعتبره معاصروه كطفل ومتحذلق. وحاول الروائيون الذين أتوا بعده أن يتجاهلوه، ولم يعلّق على عمله إلا بعضهم مثل مورياك، وباتاي، وبلانشو. وكان على الملتزمين سياسياً أن يخشوا تهكّمه الأنيق، وتراجَعَ الشكلانيون أمام حسِّيته وشخصيّاته وحبكاته ورؤيته الماورائية. ما زال بروست لغزاً [...]. وخلافاً لبرغسون، وهيدغر، يقترح بروست الرواية كوسيلة لعقلنة هذا الزمن».



بول ريكور

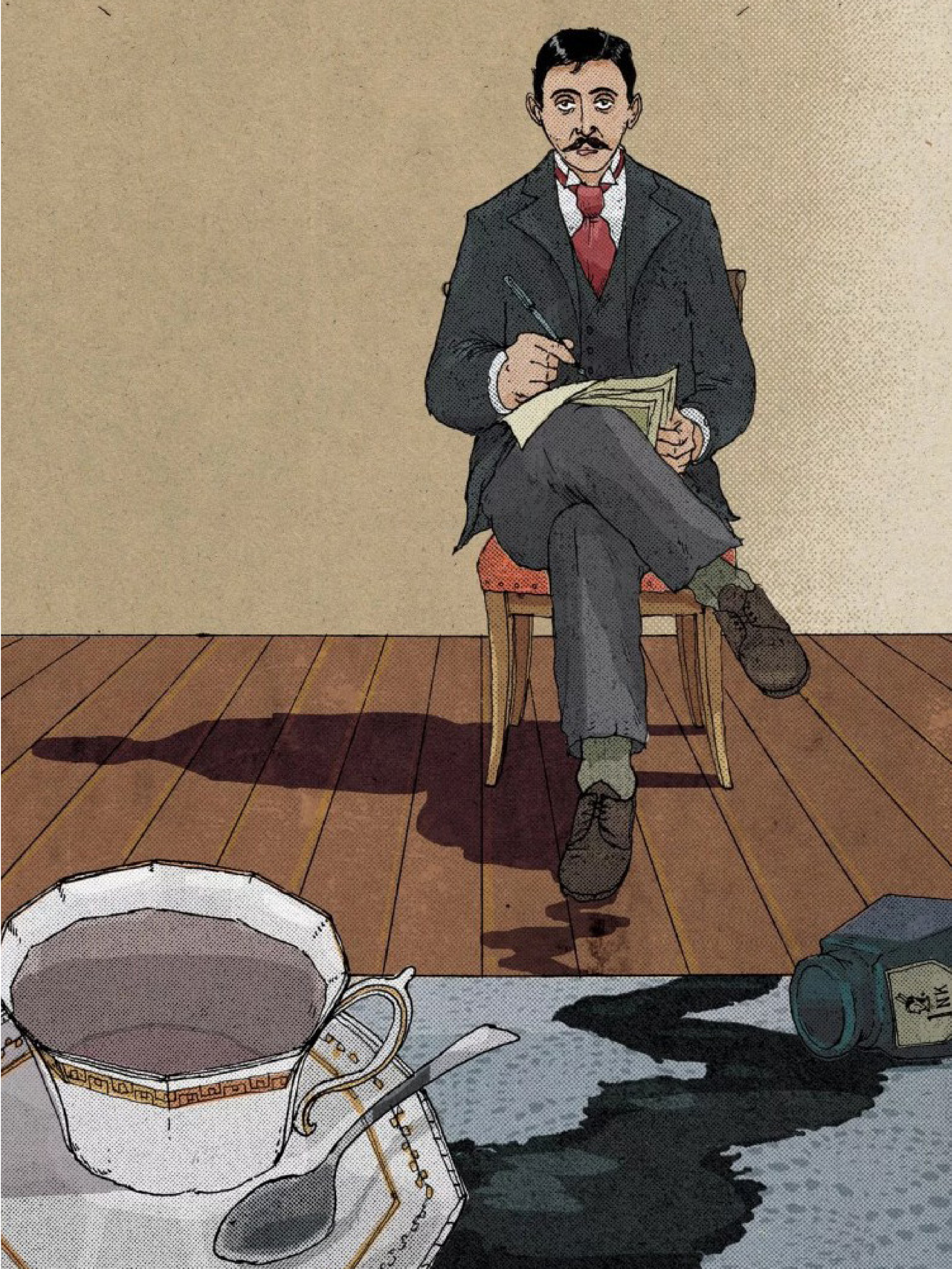
لقد وضع ريكور، في كتابه «الاستعارة الحيّة - La Métaphore vive» عام (1975)، أسس المقاربة بين الفلسفة والأدب ونظريّة الجمال؛ وتوقّف عند وظائف الاستعارة في النصّ البروستي، وعند التشبيه الذي أقامه بروست بين الكتاب والكاتدرائية، ورأى أن هذه الاستعارة هي مفتاح لتأويل السباعية، انطلاقاً من مقولة تداني الأسماء ودلالاتها. وفي كتابه «الزمن والسرد - Temps et récit» عام (1984)، توقَّف عند مقولة الزمن، وحلّلها في رواية «السيِّدة دالوي» (1925) لفيرجينيا وولف، ورواية «الجبل السحري» (1924) لتوماس مان، وسباعية بروست. ويخلص إلى التساؤل التالي: «أليست استعادة الانطباعات عن طريق الذاكرة ثم التعمّق فيها، وإيضاحها، وتحويلها إلى ما يعادلها من الذكاء؟، أليس كلّ ذلك هو أساس العمل الفني؟» (ص 405).



شيخ البروستيّين «جان إيف تادييه»

ألّف تادييه ثمانية كتب عن بروست، بالإضافة إلى نشره السباعية في سلسلة «لابلياد». وفي كتابه «مارسيل بروست. ترسيمة ملحمة» (2019)، يذكر أن بعض الناس كانوا يسألونه عن كيفية تعرّفه إلى عالم بروست، فأجابهم -بما معناه- أن لغة العيون لا تخطئ. ويذكر أن صداقته مع بروست تمّت من خلال كتبه، ويروي نشأة هذه الصداقة. يذكر أن مكتبة أمّه كانت تحتوي على بعض كتب بروست، وبطبعات فاخرة، وقد بيعت هذه الكتب في ظروف خاصّة، فراح يبحث عنها، بعد أن شغف ببروست، دون أن يجد لها أيّ أثر. ويذكر أنه، في فتوّته، استمع إلى الأب اليسوعي جوزيف توما - الذي أصبح واعظاً في نوتردام - وهو يقرأ، بصوته الجهوري الرائق، نصّ البلاطتَيْن غير المستويتَيْن، فتحركت مشاعره نحو بروست، على الرغم من سيطرة جان بول سارتر على الساحة الأدبية، واعتباره بروست «داعية للثّقافة البورجوازية». فانبعثت لديه كومبريه من فنجان شاي كما انبعثت مدينة البندقية من مسام حجر أبيض. وانكبّ الشابّ تادييه، في الخمسينات، على قراءة بروست، وراح يتحسَّس لديه معنى الفنّ والموت، وبدأ يحفظ بعض نصوص بروست عن ظهر قلب. وعند قبوله في المدرسة العليا للمعلمين، أهداه والداه نسخة من السباعية التي صدرت عام (1954) في سلسلة «لابلياد». وبعد حصوله على شهادة التبريز، أكبّ على كتابة أطروحة الدكتوراه عن شعرية بروست، فركّز على صورة الزمن الكاتدرائية التي سيطرت على بنية السرد، وأمضى عشر سنوات في كتابة هذه الأطروحة التي ناقشها عام (1970). ونُشرتها «دار غاليمار» عام (1971)، دون أن تتغيَّر كلمة واحدة فيها. وعام (1982)، كلّفته الدار نفسها بالإشراف على طبعة جديدة للسباعية، عملت فيها مجموعة من الباحثين الفرنسيِّين، والبريطانيِّين، واليابانيِّين، والتايلانديِّين، بإشراف تادييه، وقد صدرت، عام (1989) بأكثر من (7000) صفحة. ثم طلبت منه «غاليمار» سيرة مفصّلة لبروست تكون مساعدة لفهم السباعية، فأنجزها في ستّ سنوات، في (958 صفحة).

وفي كتابه الأخير عن بروست، يقول تادييه: «كيف تأتّى هذا المجد العالمي لبروست، الذي يعتبره أكبر كاتب في القرن العشرين؟ كيف ينظر الصينيون إلى دوقة الغيرمانت؟، وكيف ينظر اليابانيون إلى بلدة كومبريه؟، وكيف ينظر هواة موسيقى الروك إلى سوناتا فانتوي؟ وكيف تأسر انتباهنا هذه الصفحات الطويلة التي تكاد تفتقر إلى المغامرات؟ كيف نرى التحليلاتِ الكثيرة التي توقف السرد، نحن -المستعجلين جدّاً، والممارسين الدائمين لتنقيل المحطّات التلفزيونية؟» (ص 316). يجيب تادييه: «لو لم يثوّر بروست فنّ الرواية، ما تحقَّقت هذه النهضة»، وهو الذي ربط الأدب بباقي الفنون: كالرسم، والموسيقى، والعمارة؛ وهو الذي استكشف العوالم الجوّانية للإنسان، هو الذي حلَّلَ المجتمع الباريسي إبّان فترة العصر الجميل، ولم يكن بروست يبحث عن بطل لسباعيَّته، كان يريد الوصول إلى كلّ واحد منّا، وكان يريد أن يُفهمنا معنى الحياة والموت. أراد، من خلال الفنّانين والموسيقيِّين والمعماريِّين، أن يصل إلى رؤية شفّافة وأنيقة للعالم.


INK



مقتطفات من سباعيّة بروست

جانب منازل سوان

كثيراً ما أويت إلى سريري في ساعة مبكّرة، وكانت عيناي، أحياناً، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعة لا تدع لي متّسعاً من الوقت لأقول فيه: «إنّني أنام». وبعد نصف ساعة توقظني فكرة أن الوقت حان للبحث عن النوم، فأبتغي وضعَ المجلّد، الذي أظنّ أنّه لا يزال بين يديّ، وإطفاءَ شمعتي، إذ إنّي ما كففت، في نومي، عن التفكير فيما قرأت منذ قليل، ولكن هذه الأفكار أخذت مجرًى خاصّاً بعض الشيء، فبدا لي أنني بنفسي ما يتحدَّث عنه الكتاب: كنيسة، ورباعيّ، والتنافس بين «فرانسوا الأوّل» وشارل الخامس. يظلّ هذا الاعتقاد لبضع ثوانٍ بعد استيقاظي، ولا يصدم عقلي، ولكنّه يثقل عيني وكأنّه قشور عليهما، فيَحول دون أن ينتبها إلى أن الشمعدان لم يعد مضاءً، ثم يصبح مستحيل الإدراك، شيئاً فشيئاً، مثله مثل أفكار حياة سابقة بعد التقمّص، فينفصل عني موضوع الكتاب، وأصبح حرّاً في أن ألتصق به أو لا ألتصق، وكنت أستعيد الرؤية في الحال، وأعجب كثيراً أن ألاقي من حولي ظلاماً رفيقاً ومريحاً لناظريّ، وربّما كان لفكري أكثر من ذلك، إذ يبدو له بمنزلة أمر لا سبب له، يمتنع على الإدراك، بمنزلة أمر غامض، في الحقيقة. (ص 153).

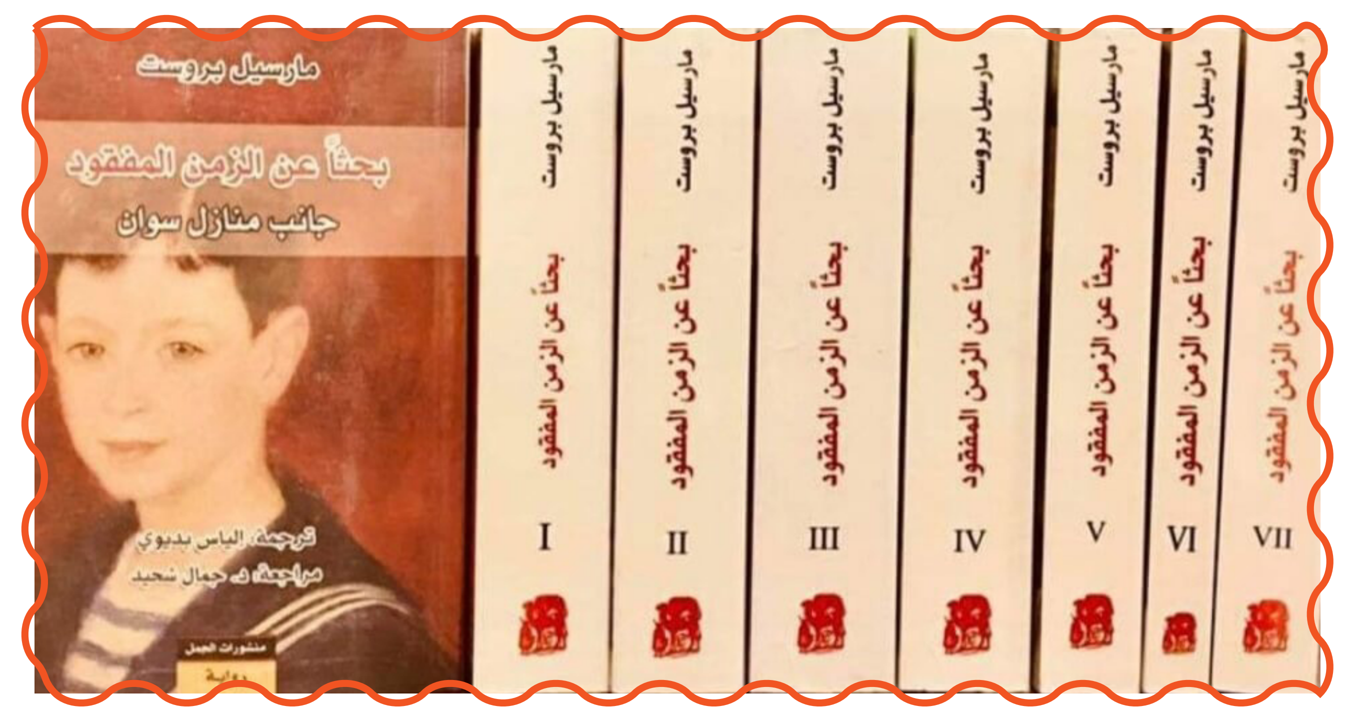
[...]

وفجأةً، برزت لي الذكرى. لقد كان ذلك الطعم طعم قطعة الحلوى الصغيرة التي تقدّمها لي، صباح الأحد، في «كومبريه» (لأنني ما كنت أخرج في ذلك اليوم قبل أن يحين القدّاس)، خالتي «ليوني» بعد أن تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون، حينما كنت أذهب لتحيّتها في الصباح، في غرفتها. ولم تذكّرني رؤية قطعة الحلوى الصغيرة بشيء قبل أن أتذوّقها، لأن صورتها -ربّما- تخلّت عن أيّام «كومبريه»، بعد أن اتّفق لي مشاهدة الكثير منها، مذ ذاك، على رفوف بائعي الحلوى، دون أن آكلها، فارتبطت بأخرى أحدث زماناً؛ وربّما لأنّه لم يبقَ شيء من هذه الذكريات التي هُجرت زمناً طويلاً خارج الذاكرة، فانفرطت كلّها. وزالت الأشكال أو فُقدت، بعدما دبّ فيها النعاس، قوّة الانتشار التي تسمح لها بملاقاة الوعي (ومن ضمنها، كذلك، شكل الحلوى الصغيرة الصدفيّ الذي يقطر شهوة من خلف ثنياته المتّشحة بالتزمُّت والورع). على أنّه في حين لا يظلّ شيء من الماضي البعيد بعد موت الكائنات ودمار الأشياء، فإن الرائحة والطعم وحدهما -وهما أشدّ هشاشةً لكنهما أطول عمراً، وأكثر شفافية، وأشدّ استمراراً، وأوفر أمانة- يظلّان، فترة طويلة، كمثل الأرواح يتذكّران، وينتظران، ويأملان فوق خراب كلّ ما عداهما، ويحملان دون خور، على قطرتهما غير المحسوسة، بناءَ الذكرى المترامي. (ص 199 - 200).

***

في ظلال ربيع الفتيات

وقد سبق لجهد «إيلستير» في ألّا يعرض الأشياء على مثل ما يعلمها، بل وفق تلك الأوهام البصريّة التي تؤلّف نظرتنا الأولى، أن قاده، بالضبط، إلى توضيح بعضٍ من قوانين





المنظور، وهي -إذ ذاك- أشدّ إذهالاً لأنّ الفنّ كان الأوّل في إماطة اللثام عنها. فيبدو نهرٌ بسبب انعطاف مجراه، وخليجٌ بسبب تقارب الجروف الظاهر كأنهما يحفران وسط السهل أو الجبال بحيرةً مغلقة، تماماً، من كلّ جانب. وفي لوحة أخذت من «بالبيك» في يوم صيف قائظ، كان يبدو فيها انحسار للبحر داخل أسوار من الغرانيت الورديّ اللون، وكأنّه ليس من البحر الذي يبدأ في نقطة أبعد. ولم يكن يوحي بتواصل المحيط سوى طيور النورس التي تحوم حول ما يبدو للناظر أنّه من الحجر، فتتنسّم، على العكس، نداوة الماء. وثمّة قوانين أخرى كانت تُستخلص من تلك اللوحة نفسها، كرشاقة الأشرعة البيضاء القزمية على حضيض الجروف الضخمة، وكانت تبدو فوق المرآة الزرقاء كأنّها فراشات غافية، وبعض صنوف التعارض بين شدّة سواد الظلال وشحوب الضوء. فقد حظي تلاعب الظلال هذا، الذي جعلته الصورة الفوتوغرافية، مبتذلاً، بدوره، باهتمام «إيلستير» إلى حدّ أن طاب له، فيما مضى، أن يرسم لوحاتِ سرابٍ حقيقي يبدو فيه حصن يُتَوِّجُه برجٌ على هيئة حصن دائريّ، تماماً، يعلوه برج في قمتّه، وفي أسفله، برج مقلوب؛ إمّا لأن النقاء الخارق في طقس صحو قد أضفى على الظلال، التي تنعكس في الماء، صلابة الحجر وبريقَه، وإمّا لأنّ الضباب الصباحيّ جعل الحجر في مثل ضبابيّة الظلال. كذلك كان يبدأ، وراء البحر، خلف صفّ من الحِراج، بحرٌ جديد يلوّنه غروب الشمس بلون الورد، وإن هو إلا السّماء. كان النور الذي يبتدع، أجساماً صلبة جديدة، يدفع بهيكل المركب الذي يرسل عليه ضياءه إلى خلف الهيكل الذي بقي في الظلّ، فيقيم وكأنه درجات سلّم من الكريستال على الصفحة المستوية على الصعيد الماديّ، ولكن الإنارة تكسّرها.. صفحة البحر في الصباح. وكان النهر الذي يجري تحت جسور المدينة قد تمّ رسمه من نقطة يبدو منها مقطّع الأوصال، تماماً، ينبسط، ههنا، على شكل بحيرة، ويدقّ، هناك، فإذا هو خيط ماء، ويقطعه، في مكان آخر، قيام هضبة دونه تتوّجها الأشجار، وإليها يبادر إنسان المدينة، في المساء، إلى تنسّم هواء المساء العليل، وما كان يؤمّن انتظام خطوط هذه المدينة المزعزعة سوى خطّ قباب الأجراس العموديّ الذي لا ينثني، تلك القباب التي لا تذهب صعداً بل هي تبدو -بالأحرى، بحسب شاقول الثقالة الذي يرسم الإيقاع كأنّما في لحن سير ظافر- وكأنها تمسك الكتلة التي تفوقها إبهاماً، كتلةَ المنازل المتناضدة في الضباب، معلّقة من تحتها، على امتداد النهر المحطّم المفكّك. (ص: 461 و462)

***

جانب منازل غيرمانت

وبعد مرور بضع ساعات، استطاعت «فرانسواز»، للمرّة الأخيرة، أن تسرّح ذلك الشعر الجميل دون أن تعذّبه. وكان متشيّباً، فحسب، وبدا حتّى ذاك أصغر سنّاً منها. أمّا الآن، فقد كان -على العكس- الوحيد الذي يفرض إكليل الشيخوخة على المحيّا الذي عاد فأضحى فتيّاً، وقد زالت منه التجاعيد

والتقلّصات والتهدّل والتوتُّر والارتخاء، أضافها إليه العذاب منذ العديد من السنين. وكما كان شأنها في الزمن البعيد الذي اختار لها أهلها فيه زوجاً، كانت النقاوة والطاعة تخطّان ملامحها خطّاً ناعماً، والوجنتان تلتمعان بعفيف الأمل وحلم بالسعادة، وبهجةٍ بريئة هدمتها السنون شيئاً فشيئاً. ولقدّ حملت الحياة معها، في انسحابها، خيبات الحياة، فتبدو ابتسامة وكأنّها حطّت على شفتَيْ جدّتي. وفوق ذاك السرير الجنائزي، كان الموت، شأنه شأن نحّات العصر الوسيط، قد مدّدها بهيئة فتاة شابّة. (ص 384)

***

ألبيرتين المختفية

«إن الآنسة ألبيرتين قد رحلت!». كم يكون الألم النفسي أعمق غوراً من علم النفس ذاته! منذ لحظة! بينما كنت أحلِّل نفسي، ظننت أن هذا الفراق النهائي هو ما رغبتُ فيه، فعلاً؛ وقارنتُ المتع التافهة التي كانت تؤمّنها لي «ألبيرتين» بغنى الرغبات التي كانت تمنعني من تحقيقها (وبينها أن تأكيد حضورها في بيتي، وضغط الجوّ الأخلاقي لديّ، قد شغلا مكان الصدارة في نفسي. ولكن عندما وافاني أوّل خبر عن رحيلها، لم يعودا يستطيعان الدخول في منافسة معها، لأنهما تبدَّدا دون تأخير)، فوجدت نفسي في وضع دقيق، واقتنعت أنني لم أعد أريد رؤيتها، وأنني لم أعد أحبّها. ولكن هذه الكلمات: «إن الآنسة ألبيرتين قد رحلت!» راحت تثير ألماً في قلبي، ألماً يخالجني، لن أقوى على مقاومته طويلاً. كان عليَّ أن أوقف هذا الألم حالاً. ولأنني أعطف على نفسي كما تعطف أمّي على جدَّتي المحتضرة، كنت أقول، بالنيّة الطيِّبة نفسها التي تدفعنا إلى تجنيب أحبابنا آلامَهم: «اصبر لحظة اخرى، سيجدون لك دواءً، كن هادئاً، لن يتركوك تتألَّم هكذا». (ص 5 - 6)

[...]

كان خيالي يبحث عنها في السماء التي كنّا ننظر إليها معاً في العشيات. وخلف ضوء القمر هذا، الذي كانت تحبّه، حاولتُ أن أرفع إليها حناني كي يُسلّيني عن الموت، وكان هذا الحبّ نحو شخص ناءٍ عبادةً، فكانت أفكاري تصعد إليها كابتهالات. إن الرغبة قويّة جدّاً، وتولّد الإيمان؛ كنت أظنّ أن ألبيرتين لن تذهب لأنني كنت أرغب في ذلك؛ ولأنني كنت أرغب في ذلك ظننت أنها لم تمت؛ فرحت أقرأ كتباً حول الطاولات الدائرة[1]، وبدأت أومن أن خلود النفس ممكن، لكن ذلك لم يكفني. كان يجب أن أجدها بجسدها، بعد الموت، كما لو أن الخلود يشبه الحياة. ماذا قلت: «يشبه الحياة» ؟، كنت أكثر تطلُّباً، أيضاً. لم أكن أريد أن أفقد، مرّة واحدة، بالموت، مُتَعاً، ليس الموت وحده ما يحرمنا منها؛ فبدونه ينتهي بها الأمر إلى الاضمحلال؛ وقد بدأتْ، فعلاً، تضمحلّ بفعل العادة القديمة وأشكال الفضول الجديدة. ثم تغيَّر -شيئاً فشيئاً- حتى جسدُها في الحياة، ويوماً بعد يوم سأعتاد هذا التغيّر. ولأن ذكراي لم تورد عنها إلّا بعض الأوقات، ودّت (لو أنها عاشت) أن تراها غير ما كانت عليه؛ ما كانت تبغيه هو معجزة تستجيب للحدود الطبيعية والاعتباطية للذاكرة التي لا تستطيع الخروج من الماضي. (ص 101 - 102).

***

الزمن المستعاد

إن الحياة الحقيقية، الحياة البيّنة والمكتشفة أخيراً، الحياة التي نعيش ملأها، بالتالي، هي الأدب. هذه الحياة هي التي، بمعنى من المعاني، تسكن في لحظة، عند جميع البشر، كما تسكن عند الفنّان، ولكنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى توضيحها. وهكذا، يزدحم ماضيهم بقوالب جاهزة عديدة تبقى عديمة الفائدة، لأن الذكاء لم «يطوِّرها». هذه هي حياتنا، وحياة الآخرين، أيضاً؛ ذلك أن الأسلوب لدى الكاتب، شأنه شأن اللون عند الفنّان، ليس مسألة تتعلّق بالتقنية بل بالرؤيا، فهو كشف يستحيل تحقيقُه بطرق مباشرة وواعية، كشفٌ للتباين النوعي في الشكل الذي يتجلّى لنا فيه العالم، فلولا الفن لتبقّى هذا التباين سرّاً أبدياً لكلّ شخص. وبالفنّ وحده، نستطيع أن نخرج من ذواتنا، ونتعرَّف إلى رؤية الآخرين لهذا العالم، فرؤيتهم تختلف عن رؤيتنا، والمشاهد التي لدينا ما زالت مجهولة كتلك التي يمكن أن تكون للقمر. فبفضل الفنّ، بدل أن نشاهده عالماً واحداً - وهو عالمنا - نراه يتكاثر بتكاثر الفنّانين الأصلاء، وبتكاثر العوالم التي نستطيع اكتشافها، وكلّها تختلف فيما بينها اختلافَها عن تلك الهابطة في اللامحدود، وبعد أن أفلَ البريقُ الذي كان ينطلق منها، أتى فنّانون من أمثال «رامبرانت-Rembrant»، و«فيرمير-Ver Meer» ليطلقوا إلينا أشعَّتها الخاصّة، وما زالوا يطلقونها. (ص: 234 و235)

[...]

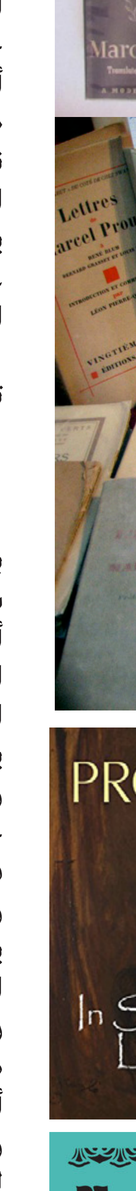
أجل. إن فكرة الزمن التي كوّنتُها، مؤخَّراً، في هذا الكتاب، تقول إنه قد حان الوقت لكي أبدأ. لقد آن الأوان، فعلاً؛ ولكن (وهذا يبرّر القلق الذي استحوذ عليّ حين دخلت إلى الصالة، عندما أعطتني هذه السِحَن الهرمة مفهوم الزمن الضائع)، هل ما زال الوقت مُتاحاً؟، وهل ما زلت مستعدّاً؟ إن للفكر مَشاهده التي لا يُسمحُ له بتأمُّلها إلّا لبعض الوقت. لقد عشت مثل رسّام يَصعد طريقاً يطلّ على بحيرة، تحجب رؤيتَها عنه ستارةٌ من الأشجار والصخور، ثم يلمحها من خلال فتحة صغيرة. إنها، الآن، أمامه بالكامل، فيتناول، عندئذ، ريَشَ الرسم. ولكن، فجأة، يهبط الليل فلا يستطيع أن يرسم، ثم لا يعود النهار يشرق عليها ثانية. إلّا أن شرط كتابي الذي تصوُّرتُه، منذ برهة، في المكتبة، هو أن أعمّق انطباعاتي التي يجب استحضارُها، أوّلاً، عن طريق الذاكرة. لكن ذاكرتي مُستهلكة.

في البداية، قبل أن أباشر بأيّ شيء، كنت قلقاً، حتى ولو أني اعتقدت بأنه لا يزال أمامي الكثير من الوقت، (عدّة سنوات، ربَّما)؛ وذلك بسبب صغر سنّي، ولكن، في الحقيقة، ربَّما تَدقُّ ساعتي بعد عدّة دقائق. (ص: 394 و395)

[...]

خلال النهار، كنت أحاول، غالباً، أن أنام. إذا أردت أن أعمل،





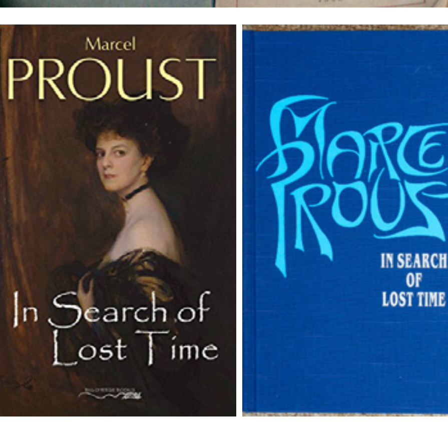
فإن ذلك يكون في الليل. لكني كنت بحاجة إلى ليالٍ كثيرة: مئة ليلة، أو ربَّما ألف. وسوف أعيش في قلق لأنني لا أعرف ما إذا كان سيّدُ قدري أقلَّ رأفةً من السلطان شهريار. وعندما أقطع حكايتي في النهار، أتُراه يقبل تأجيل موتي، ويسمح لي باستئناف البقيّة في الأمسيّة القادمة. ليس لأنني أدّعي كتابة «ألف ليلة وليلة»، من جديد، أو كتابة مذكّرات «سان سيمون»، التي كُتبتْ، هي الأخرى، في الليل، ولا أيّاً من الكتب التي أحببتها في طفولتي الساذجة، والتي تعلقتُ بها بشكل خرافيّ كما تعلَّقت بقصص حبّي، حتى أني لم أعد أستطيع أن أتصوّر كتاباً آخر مختلفاً، دون أن أشعر بالرعب. ولكن مثل «إلستير شاردان-Elstir Chardin»، لا يمكننا إعادة صياغة ما نحبّ إلّا إذا أنكرناه. لا شكّ في أن كتبي، أيضاً، وكذلك كياني الجسديّ، سوف يؤولان إلى الموت، في يوم من الأيّام، ولكن يجب أن نرضخ للموت. يجب أن نقبل بأننا لن نكون هنا بعد عشرة أعوام، وبأن كتبنا لن تبقى بعد مئة عام. إن الاستمرار الأبدي ليس مقدَّراً للكتب أكثر من البشر.

سيكون كتاباً بطول «ألف ليلة وليلة» ربّما، ولكنه مختلف، تماماً. (ص 403)

[...]

فهمت، الآن، لماذا ترنّح دوق الـ«غيرمانت»، الذي أُعجبت به وأنا أراه جالساً على الكرسي. لقد هرم قليلاً مع أنه يحمل سنوات عديدة أكثر مني بكثير، لكنه ما إن هَمَّ بالنهوض، وأراد أن يقف، ترنّح على ساقيه المرتخيتَيْن كأرجل رؤساء الأساقفة المسنّين الذين لا يحملون أي شيء صُلْب، باستثناء صليبهم المعدني، فيهرع إليهم الإكليريكيون الشباب والأقوياء، ولم يتقدّم الدوق إلّا مرتجفاً كورقة، على القمّة الوعرة، لثلاثة وثمانين عاماً، كما لو أن الناس يحطّون ثقلهم على عكّازات حيّة، يزداد طولها بلا توقُّف، حتى تتجاوز ارتفاع برج الأجراس في بعض الأحيان، فتجعل مشيتهم، في النهاية، صعبةً ومحفوفةً بالمخاطر، ومنها فجأة يسقطون (تُرى، ألهذا السبب يستحيل الخلط بين وجوه المسنّين، حتى بالنسبة إلى أكثر الناس جهلاً، وبين وجوه الفتيان، فلا تبدو إلا من خلال رصانة تغلّفها كنوع من الغيوم؟)، وخفتُ لأن عكازيّ كانا طويلَيْن جداً تحت قدميّ، وبدا لي أن قوّتي قد خارت، ولا أستطيع أن أحافظ طويلاً على هذا الماضي الذي تشبّثَ بي، وراح يهوي، وينأى. ولكن لو استمرّت هذه القوّة مدةً تُتيح لي إنهاء كتابي، فلن أتردّد في وصف الناس أوّلاً، حتى لو صوّرتهم ككائنات قبيحة تحتلّ حيّزاً كبيراً إلى جانب المكان الضيّق المخصّص لهم في الفضاء، بل -على العكس- حيّزاً ممتدّاً بلا حساب لأنهم يدركون، كلّ بدوره، شأنهم شأن العمالقة الغارقين في السنوات، أن الأزمنة التي عاشوها متباينة جدّاً، وتخلّلتْها أيّامٌ وأيّام عبر الزمان.

Fin- النهاية (ص: 408 و409)







الهوامش

1 - تحضير الأرواح، (المترجم).



بروست (تصوير: بول نادار، 1887)

يوسف المحيميد:

شخصيّاتي تتمرَّد عليَّ، وتهرب منِّي

يُعَدّ يوسف المحيميد (1964) من أبرز الروائيِّين السعوديّين. صدر له العديد من الأعمال القصصية، منها «ظهيرة لا مشاة لها» - «رجفة أثوابها البيض» - « أخي يفتِّش عن رامبو»، وفي الرواية «لغط موتى» - «فخاخ الرائحة» - «القارورة» - «نزهة الدلفين» - «الحمام لا يطير في بريدة» - «غريق يتسلّى في أرجوحة». ترجمت بعض أعماله الروائية إلى الإنجليزية، والفرنسية، وهو حائز على جائزة «أبو القاسم الشابي للرواية العربية»، عن روايته «الحمام لا يطير في بريدة»، وجائزة «الزياتور» الإيطالية للأدب العالمي، عن روايته «فخاخ الرائحة»، وجائزة وزارة الثقافة والإعلام لمعرض الرياض الدولي للكتاب، عن روايته للفتيان «رحلة الفتى النجدي».

في هذا اللقاء، نتعرَّف إلى تجربته، وإلى آرائه تجاه واقع الرواية السعودية.

بدأت مسيرتك بكتابة القصّة القصيرة، ثم انتقلت إلى عالم الرواية. هل كانت كتابة القصّة نوعاً من التدريب سعياً لكتابة الرواية؟

- لا، طبعاً. القصّة القصيرة فنّ عظيم وعميق، هو فنّ اللحظة، والمشهد، فنّ مستقل ومختلف عن الرواية، وما زلت أكتب القصّة بين الفينة والأخرى، وقد أصدرت مجموعة «أخي يفتِّش عن رامبو» بعد ثلاث روايات، وعدت، مجدَّداً، إلى الرواية. كما أن القصّة القصيرة من أهمّ قراءاتي اليومية، وكلّما اكتشفت اسماً فاتناً في القصّ العربي شعرت بأن القصّة العربية ما زالت بخير، مثل العراقي حسن بلاسم، الذي لم يفاجئنا، فحسب، بل كان صوته مميَّزاً حتى في بريطانيا، وكذلك الأسماء المعروفة التي لم تكفّ عن كتابة القصّة كإبراهيم أصلان، الذي لم يفقد حساسية كتابته القصصية حتى في أعماله الأخيرة، مثل «حجرتان وصالة» التي استلهم فيها اليومي والعادي، وصنع منهما أدباً عميقاً.

كيف تعقد المقارنة بين هذين العالمَيْن؛ عالم الرواية، وعالم القصّة؟

- في حين أن القصّة شظية من حياة، الرواية حياة كاملة، شاسعة، قد أذهب فيها إلى الماضي، وإلى المستقبل من خلال أجيال من البشر، الرواية تذهب عميقاً في أعماق الشخصيات النفسية، شخصيات الرواية تصاحبني لأيّام وشهور وسنوات، نصبح فيها أصدقاء أو أعداء، بعضها يستولي، فعلاً، على يومي، كشخصية هشام، مثلاً، في روايتي الأخيرة «أكثر من سلالم»، التي تمثِّل شخصية صديق نبيل ورائع، أتمنّى، فعلاً، لو أصادفه يوماً، ويصبح صديقاً أبدياً.

من بين ما تناولته روايتك «أكثر من سلالم»، موضوع الهويّة. كيف نشأت فكرة هذا الموضوع، في هذا العمل؟

- الرواية فيها حكايتان؛ حكاية محورية بشخصية رئيسة هي رشا، وحكاية أخرى ثانوية تتقاطع معها، وتشتبك معها، عن فتاة أميركية الأمّ، سعودية الأب، هي سارا أو ليليان، تفتقد وطنها، ووالدها، وأسرتها، بين هاتَيْن الشخصيَّتَيْن تنشأ صداقة، بل حوار بين أزمتَيْن، وصراع بين شخصيَّتَيْن يجمعهما وطن، وتفرِّقهما خيانة، فتاة تبحث عن هواء حرّ، وأخرى تبحث عن هويّة، لتتكشّف قضية إنسانية قديمة جديدة: أبناء من آباء سعوديِّين وأمّهات أجنبيّات، منقسمون بين واقع أمّهاتهم وثقافاتهن، وحلم آبائهم الهاربين. وقبل كلّ ذلك، هي حكايات وحالات إنسانية تعاني الشتات، وتشظّي الأرواح والثقافات والانتماءات، وأعتقد أن حالة الشتات وتشظّي الهويّة يعاني منها الإنسان العربي، حتى وهو داخل وطنه.

نقلت بعض أعمالك إلى السينما. هل تجد، في السينما، فضاءات مفتوحة تمنح الرواية حياة جديدة؟

- منذ نحو عشر سنوات، تقريباً، وأعمالي تحظى باهتمام المخرجين في التلفزيون والسينما، حتى أن رواية «القارورة» تمَّت كتابة خمس حلقات منها، لكنها تواجه أزمة إنتاج جيّد، فيرى المخرجون أن ما تخصِّصه القنوات المنتجة لا يكفي لإنتاج عمل جيّد، وأنا -شخصياً- لا أتدخَّل، أبداً، في هذه المسائل، دوري يقتصر على الموافقة على إنتاج العمل تلفزيونياً، ومراجعة



السيناريو المكتوب فحسب، وهناك قنوات اشترطت أن أتولَّى كتابة السيناريو لرواياتي، فاعتذرت، لأن مهنة السيناريست تختلف، تماماً، عن مهنة الروائي، صحيح أنني كتبت الروايات، لكنني لا أملك تحويلها إلى سيناريو. قد أبدي وجهة نظري حول سيناريو مكتوب عن رواية لي، لكنني لست مهيَّأً لكتابة السيناريو، وأحترم مهنة السيناريست، وأدرك أنها مهنة مختلفة، لها شروطها وجوانبها الإبداعية؛ وأعتقد أن السينما تفتح نوافذ جديدة لقراءة الرواية، لكنها لا تمنحها الخلود، ما يمنح الرواية الخلود والبقاء هو قدرتها على تجاوز عتبة الزمن، وجدران اللّغات والثّقافات، هو أن تحمل شرطها الإنساني، وقابليَّتها للتناول، وإعادة الإحياء بين الأجيال والثّقافات المختلفة.

إلى أي مدى تتعايش مع شخوص رواياتك؟

- أحاول، دائماً، أن أودِّعها، حين تخرج من نافذة مكتبي، وتصبح بين دفَّتَيْ كتاب، أن أتجاوز حضورها الذهني في حياتي ما إن تصدر الرواية، لكنني أستعيدها مضطرّاً، بين الفينة والأخرى، إمّا بسبب الترجمة وتواصل المترجمين معي للاستفسار حول كلمة أو عبارة، فأضطرّ إلى العودة إلى النصّ، أو بسبب مروري بأماكن في الرياض أو غيرها، مرَّت بها شخصياتي الروائية.

يلاحَظ أن معظم شخصيات رواياتك تأتي من الهامش. هل المطلوب من الأدب تشخيص الواقع، وطرح الأسئلة، أم تغيير هذا الواقع، وإيجاد أجوبة؟

- الأدب لا يقدِّم حلولاً، ولا يغيِّر الواقع، بل يسائله، ويحاوره. هو يكشف الواقع، أو المخبوء في النفس، وأنا ألتقط شخصياتي من الهامش أو من الوسط، لأن حيواتها مليئة ومزدحمة، وتحتاج إلى منحها حقّ التعبير عن ذواتها أكثر من غيرها؛ لهذا السبب أمنح قلمي لهؤلاء المنسيِّين، فأعيدهم إلى الضوء.

الواقع، أحياناً، أكثر شراسةً وحدَّةً ممّا نكتب من روايات، قبل سنوات، قرأت «موسوعة العذاب»، وكنت أظنّ أن فيها مبالغات وخيالات، لكن ما حدث، في السنوات الأخيرة، في بعض الدول العربية، كشف لي أن الواقع، أحياناً، يفوق الكتب والمخيِّلة.

أنت من أبرز الروائيِّين السعوديِّين الساعين إلى تأسيس رواية جديدة. كيف تصف ملامح مشروعك الروائي؟

- أطمح، في مشروعي الروائي القصير، إلى كتابة نصّ حميم وصادق؛ ليس نصّاً مفتعلاً، ولا متعالماً، ولا متعالياً على القارئ، بل يمسك بيد القارئ، بهدوء وحبّ، ليقوده إلى دهاليز معتمة بعض الشيء، ليست مكشوفة تماماً، ولا مظلمة، أحاول أن أجعل القارئ صديقاً في مقهى، لا أتركه يغادر الطاولة إلّا بعد أن أسرد عليه ما أريد، حتى وإن بردت قهوته. يهمُّني أن أستولي على حواسّه كلّها، لأكتشف معه عالماً جديداً، لم نعرفه من قبل. لغتي في النصّ متنوِّعة؛ تبعاً للموقف وللشخصية، لكنها، في المجمل، لغة فنيّة سهلة وسلسلة، وذات روح شعرية. أظنّ أن مشروعي يحاول، دائماً، أن ينتصر للإنسان في مختلف الموضوعات التي تناولتها، تلك الموضوعات التي أعتبرها مهمّة، لكن طريقة تناولها أكثر أهمية.











كيف تتعامل مع النقد، خاصّة أن كتابات كثيرة تراكمت حول منجزك؟ وهل ترى أن الحركة النقدية المحلِّيّة تتابع حركة الإبداع بشكل جيّد؟

- للأسف، لا. منجزي ومنجز أصدقائي الروائيّين يتابعه القرّاء أكثر ممّا يتابعه النقّاد، وتنصفه الجوائز والترجمات، والدراسات الأكاديمية في الجامعات، لكن النقد التطبيقي الذي كان مزدهراً في الثمانينات، مات فعلاً، ولم يعد له أثر. أستطيع القول إن هناك غياباً شبه تامّ عن متابعة الإصدارات الروائية الجديدة.

كيف تنظر إلى المشهد الثقافي في المملكة العربية السعودية اليوم؟، وما تقييمك للمنجز الروائي الذي تصاعد في السنوات الأخيرة ؟

- لم يكن هذا الصعود طارئاً، فالأدب، في السعودية، منذ أواخر السبعينات من القرن الماضي، يضاهي آداب الدول العربية الأخرى، وإن كانت الأسماء قليلة آنذاك، فمن استطاع من أخوتنا النقّاد العرب متابعة المشهد القصصي في السعودية، المتطوّر فنيّاً، خلال فترة الثمانينات، يدرك جيّداً أن ما يحدث، الآن، على المستوى الروائي، هو نتيجة طبيعية لإرهاصات الثمانينات، حيث بدأت الرواية تطوُّرها الفنّي في منتصف الثمانينات، وفي التسعينات أكّدت حضورها عربيّاً، ومع الألفية الجديدة بدأت رحلة الجوائز والترجمة إلى لغات مختلفة، وأعتقد أنه سيصعد نجمها أكثر مع دخول السينما إلى البلاد، بوجود أعداد كبيرة من السينمائيين والسينمائيات الشباب، الذين يحصدون الجوائز بأفلامهم، في مهرجانات سينمائية عالمية.

كما أن المتمرّسين في الكتابة الأدبية: قصّاً، وشعراً، ومسرحاً، استطاعوا أن يدخلوا الكتابة الروائية متسلّحين بأدواتهم الإبداعية التي تميِّزهم عن غيرهم، فقد جئت أنا، وعبده خال، وأميمة الخميس، وبدرية البشر، وآخرون من حقل القصّة القصيرة، وجاءت رجاء عالم من المسرح، ومحمد حسن علوان من الشعر، وهكذا...؛ لذلك أعتقد أن لتلك الحقول الأدبية تأثيراً في تجاربنا الروائية، فضْلاً عن أننا نخوض أرضاً بكراً في السرد العربي، نكتب من مخزون هائل لا ينضب، وقد نحتاج لأكثر من حياة لنضع هذا العالم المتنوّع أمام القارئ، مستخدمين أدوات فنيّة عالية للكتابة، فلا تكفي الموضوعات والحكايات، بل لابدّ من أساليب متطوّرة للكتابة، وهو -ربَّما- ما ميَّز هذه التجارب على المستوى العربي.

يُقال إن سبب الاهتمام بالرواية السعودية، في السنوات الأخيرة، راجع إلى تطرُّقها إلى قضايا اجتماعية، لم يُكتَب عنها سابقاً..

- لا، طبعاً. بل لأنها فاجأت العالم العربي، فلك أن تتخَّيل أنه خلال الفترة (1930 - 1989) أي خلال ستّة عقود صدرت (120) رواية سعودية، فقط، بينما خلال عقدين فقط (1990 - 2011)، صدرت ستمئة رواية سعودية، وهذا الكمّ الكبير من الروايات كان مهمّاً ولافتاً، كان طوفاناً لفت أنظار العالم العربي، حتى وإن كان مستوى معظم هذه الروايات متواضعاً فنيّاً، لكن الجيّد والمتميز يظهر، ويزداد -حتماً- بين هذا الكمّ؛ من هنا قفزت الرواية السعودية بجرأة، وحقَّقت في العقد الأوَّل من الألفية الجديد الكثير من النجاحات والشهرة لكتّابها. ومن الطبيعي أن تتجدَّد الرواية، وتنضج أكثر، سواء على مستوى التجارب الإبداعية للكاتب نفسه، أو على مستوى الوطن. أعتقد أننا أمام نضج فنّي بدأ يظهر لدى بعض التجارب الروائية، سواء التجارب المكرَّسة أو الأسماء الجديدة.

ما رأيك في الرواية العربية؟ وهل يمكن القول إنها قد وصلت إلى العالمية؟

- ربَّما كان سقف توقُّعاتنا أكبر بكثير ممّا تحقق للرواية العربية، ظنّنا أن فوز نجيب محفوظ بجائزة «نوبل» عام (1988)، سيجذب الاهتمام العالمي للرواية العربية، كما فعلت الجائزة مع رواية أميركا اللاتينية مثلاً، أو الرواية اليابانية، أو الصينية، وغيرها؛ لكنها لم تقدّم سوى اليسير للرواية العربية، التي لم تزل تنتشر في العالم؛ ببطء، ولا تحقِّق الكثير من الأصداء بعد الترجمة والنشر.

ما الذي تضيفه الجوائز للكاتب؟ وإلى أيّ مدى تمثِّل الجائزة معياراً للحكم على العمل الفنّي؟

- سعادة عابرة ومؤقَّتة، فهي تنويه وإشادة بعمل إبداعي، أو بكاتب، لا أكثر، ومن الطبيعي أنها لا تعني، بالضرورة، جودة العمل وتفوُّقه على غيره، لأنها نتاج لجنة تحكمها ذائقة محدَّدة، وربما تقيِّدها شروط أخرى بعيدة عن فنيّة العمل؛ لذلك، الجوائز ليست معياراً كافياً لجودة هذا العمل أو ذاك.

أخيراً، ما المشاريع الكتابية التي تشتغل عليها، حاليّاً؟

- أعمل على نصّ روائي جديد، وما زلت، بعد سبع روايات، أتعثَّر، أحياناً، في متابعة عمل وإكماله، وذلك تبعاً للصفقة التي أعقدها مع شخصياتي، وعلاقة الألفة أو العناد بيني وبينها، فقد تتمرَّد عليَّ، أحياناً، وتهرب منِّي.

■ **حوار: السيد حسين**

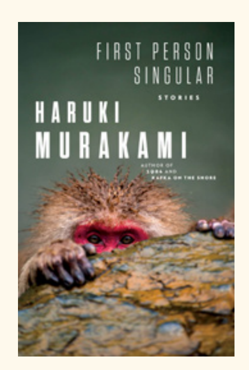

shutterstock

هاروكي موراكامي:

شيءٌ ما عن والدي

هاروكي موراكامي، الكَاتِب الياباني الأكثر قراءة في العَالَم، لم يسبق له أن كشف عن تفاصيل طفولته مع والِده، الذي قُتِل في الحَرب، إلّا مؤخراً بعد أن نشرَ مجموعة من القصص القصيرة وكتاباً مصوَّراً.. في هذه المُقابلة الحصرية يكسر موراكامي حاجز الصمت..

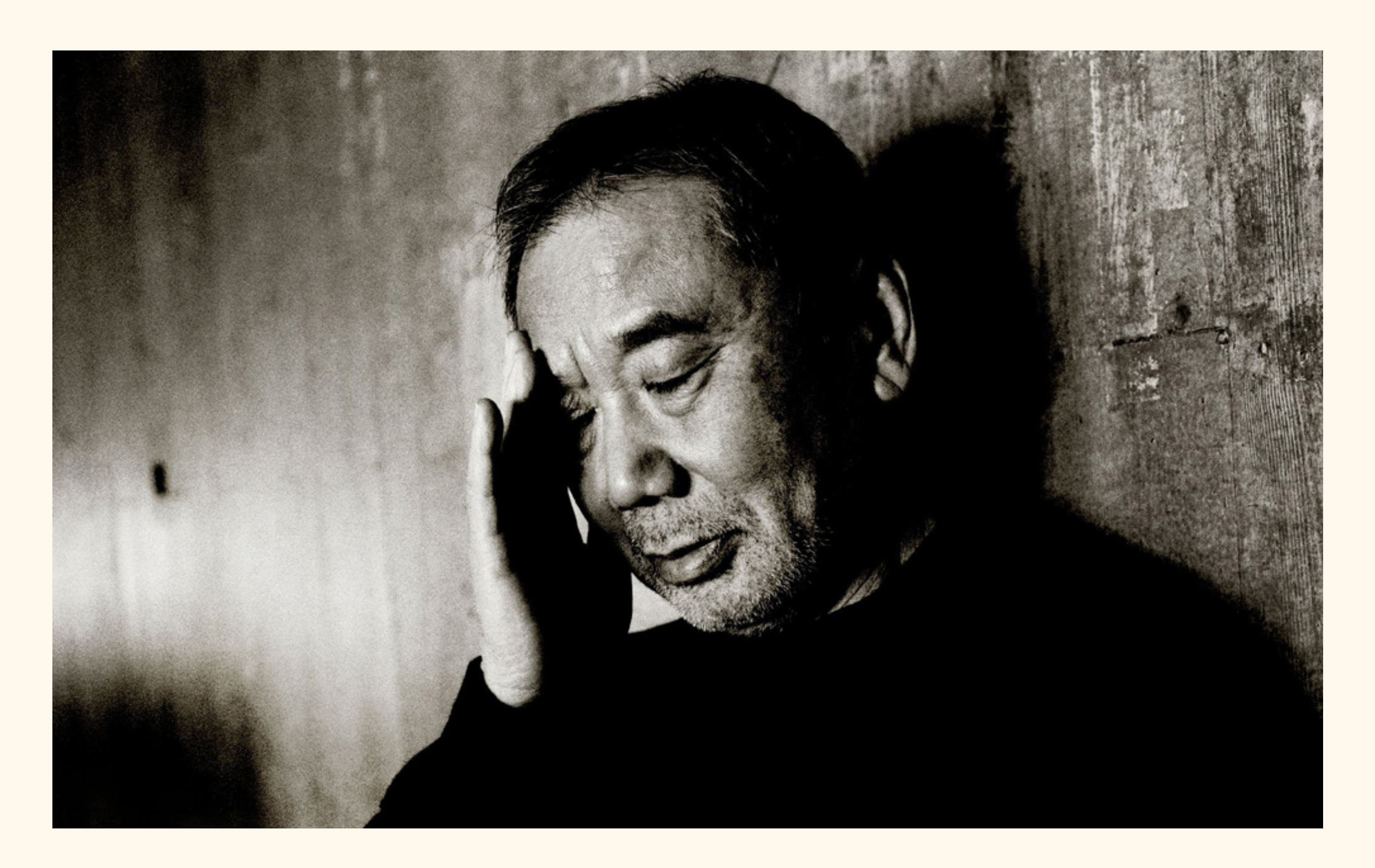
لعلّ أقلّ ما يمكن قوله عن أشهر روائي ياباني معاصِر تكتُّمه الشديد. لم يكن صامتاً تماماً، لكن تقريباً عندما سُئل عن ذلك، ردَّ بنبرةٍ لا تخلو من انزعاج: «الأهم بالنسبة للروائي هو كتابة الرواية الجيِّدة. الباقي، حسناً، إنه نوع من المُكافأة فقط. مَنْ يريد الحديث فليتحدَّث، ومَنْ يريد الصمت فليصمت. هذا هو كلّ شيء». لذلك اكتفينا في النهاية بالتفاصيل القليلة من حياته التي كشف عنها، هنا وهناك، وتأكيده على شغفه بالمُوسيقى، والسباقات ولعبة البيسبول. أما الباقي فتكشف عنه كتاباته: عبقرية في رواية القصص، واهتمام بالخوارق، وميل إلى الألغاز غير المُبرَّرة، لكنه كان واثقاً، في المُقابلة التي أجراها معنا عبر البريد الإلكتروني، من أن الخيال العلمي لم يكن من اهتماماته أبداً بشكلٍ خاص: «لا أعتقد أنه أثّر في كتاباتي». والحقيقة أن موراكامي يتكيَّف مع جميع الأنواع ويتقنها، من القصص المُثيرة إلى الحكايات، ومن الخرافات الفلسفية إلى الوثائق غير الخيالية عن طائفة قاتلة. لم يشذ أحد أكثر الكُتَّاب قراءة في العَالَم، وأكثر الكُتَّاب غموضاً أيضاً، عن أسلوبه المُعتاد: بسيط، ملوّن، موحي بشكلٍ رائع. في المجموعة القصصية «First Person Singular» (المُتكلّم المُفرد)، مجموعة من ثماني قصص قصيرة رائعة تعكس تفرُّده في كتابة هذا النوع، يعبُرُ موراكامي مرّة أخرى حدود الغَريب. إحداها عن طالب ينشر خبراً في إحدى الصحف الجامعية يذكر فيه أسطوانة، لم تكن موجودة أصلاً، لأحد فنّاني الجاز العظماء عنوانها: «تشارلي باركر يلعب بوسا نوفا». بعد سنوات، بينما كان يستكشف رفوف متجر أسطوانات في



شارع 14 في نيويورك، عثر مصادفة على القرص الذي كان يعلم أنه اخترعه من الصفر. وفي نُزل منعزل في أعماق اليابان، يقوم قرد يتقن اليابانية بتدليك رجل ثمَّ تلحقه إدارة الفندق بموظفيها، حيث تُعهد إليه وظائف مختلفة. إذا كانت قصص موراكامي القصيرة بارعة في زعزعة اليقين، فإنّ رواية السيرة الذاتية القصيرة عن حياة والده، وعلاقتهما المُعقَّدة كانت أكثر إثارة للدهشة. في «التخلّي عن قطة»، يرسم موراكامي صورة لرجل ظلّت شخصيته غريبة عنه على الدوام، لكن التزامه العسكري قد طبع طفولته وطغى على حياة أبيه الراهب المعلّم الذي شارك في الحرب الصينية - اليابانية والحرب العالمية الثانية حتى وفاته. في هذه المُقابلة يعود موراكامي إلى علاقته مع هذا الرجل الصامت ويكشف، على غير العادة، تفاصيل عمله ككاتب.

لأول مرّة، تحكي قصّة رائعة عن والدك في «التخلّي عن قطة». تذكر بأنك كنت تفكّر في الكتابة عنه منذ فترة طويلة. لماذا شعرت أن الوقت قد حان للقيام بذلك الآن؟

- خطرت لي الفكرة بضرورة كتابة شيء ما عن والدي، لكن في حياته، فضّلت عدم التحدُّث كثيراً عنه. فهو لم يحدِّثنا عن ماضيه علانية، وكنت أجهل صراحةً ما كان يدور في ذهنه. على وجه الخصوص، لم يكن يرغب في الحديث عن الحرب. على غرار العديد من الجنود اليابانيين من جيله، على ما يبدو. لكن بعد سنوات قليلة من وفاته -استسلم لمرض السرطان عن عمر يناهز 90 عاماً- شعرت أن الوقت قد حان لكي



أكتب عنه. أو بالأحرى قلت لنفسي: «هذا شيء يجب أن أفعله، هنا، والآن».

أثّرت الحرب الصينية - اليابانية والحرب العالمية الثانية كثيراً في حياة والدك. بالتزامه الصمت حيال ذلك، هل تعتقد أنه كان يحاول حمايتك من ويلات الحرب، أم فقط لأنه، في ذلك الوقت، لم يكن الآباء والأبناء يتواصلون كثيراً في اليابان؟

- لقد كانت الحرب ضد الصين مستنقعاً حقيقياً. غرق الجيش الياباني في قلب هذه القارة الشاسعة، في حرب بلا نهاية. كان الجنود منهكين. في هذا السياق، تمَّ ارتكاب العديد من الأعمال الوحشية. أعتقد أن والدي شهد العديد من الفظائع وأنه تعرَّض لصدمة نفسية، وهو الشاب الذي كان يُدعَى بالراهب الطموح. نادراً ما كان يتحدَّثُ عن مثل هذه الأشياء. كان يقنع نفسه، كلّ صباح، بالصلاة. من المُمكن تماماً، كما أعتقد، أن والدي لم يكن يعرف إلى أي مدى يمكنه أن يثق بابنه في هذه الأمور وكيف يتحدَّث عنها.

هل تعتقد أن مأساة الحرب، التي ربما شهدتها في طفولتك، قد أثّرت في وجودك، وربما في عملك، في مستوى اللاوعي على الأقلّ؟

- عندما كبرت وبلغت سنَّ الرشد، رأيت الحروب تدور في جميع أنحاء العَالَم، لحسن الحظ، لم تشارك اليابان بشكل مباشر كأمة: حرب فرنسا في الجزائر، والحرب الأميركية في فيتنام، وحرب السوفيات في أفغانستان. عندما أرى حرباً لا معنى لها أو لا أتبيّن هدفها بوضوح (في نظر أي شخص)، فإنني أشعر بضغط شديد بسبب عبثيتها وتفاهتها. كما ينتابني غضب شديد من محاولات البعض تجميل صراعات الماضي. قد يكون ذلك بسبب رؤية والدي كثيراً، من الخلف، وهو يؤدّي الصلوات.

في قصّة «التخلي عن قطة»، تقول إن والدك اعتاد أن يأخذك إلى السينما، غالباً لمُشاهدة الأفلام الأميركية أو الأفلام الحربية أو الأفلام الغربية. هل تعتقد أن مشاهدة هذه الأفلام، وبعد ذلك أيضاً الاستماع إلى موسيقى الجاز، كانت وسيلتك للهروب من بيئة ثقافية يابانية أكثر قسوة؟

- كان والدي يحب مشاهدة أفلام الحرب لأن الحرب سحرته رغم أنه كان يكرهها. كانت الحرب بالتأكيد تجربة طفولة قيّمة وذات مغزى بالنسبة له، في السراء والضراء. من الخمسينيات حتى الستينيات، في جميع أنحاء العَالَم (بدرجات متفاوتة) كان للثقافة الأميركية تأثيرٌ كبيرٌ، على ما أعتقد. لذلك كان من المُفترض أن أكون مفتوناً بمُوسيقى الجاز والروك.

في قصّة «المُتكلّم المُفرد»، نجدك البطل في بعض القصص التي ترويها. وهذا نادر جداً في عملك. هل يعني ذلك أنك الآن أكثر انفتاحاً على التحدُّث عن نفسك على المُستوى الشخصي؟

- جميع القصص القصيرة في هذه المجموعة مكتوبة بالتأكيد بصيغة المُتكلّم المُفرد، لكن «أنا» المقصود ليس أنا، هاروكي موراكامي. إنها مجرد أعمال خيالية مكتوبة بهذا الشكل.

هل تشعر بأي متعة خاصة في كتابة القصص القصيرة مقارنة بالأعمال الروائية الطويلة؟

- عبر كتابة روايات طويلة أحياناً، وأحياناً روايات أقصر، أشعر أنني استخدمت أجزاء مختلفة من جسدي وعقلي بطريقة متوازنة. منذ أن كنت أكتب بهذه الطريقة منذ اثنين وأربعين عاماً حتى الآن، أصبحت هذه الطريقة في القيام بالأشياء طبيعية تماماً بالنسبة لي.

إذا طلب مني أحدهم اختيار تنسيق موحّد لكتاباتي (ولكن لا أحد، بالطبع، سيفعل ذلك)، فسيكون ذلك مؤلماً للغاية بالنسبة لي بالتأكيد.

أي دور للروايات العظيمة؟ هل تكتبها من أجل التسلية؟ أم لكشف الواقع؟

- لم أرغب قط في كتابة «رواية عظيمة». دائماً ما تكون نقطة البداية صغيرة جدّاً، وأحياناً متناهية الصغر، وعندما أسترسل في الكتابة، فإنها تنمو وتنمو. وهذه العملية تكرّر نفسها مراراً وتكراراً.

الكتابة بهذه الطريقة، مهما كانت عفوية، ممتعة للغاية للمُؤلِّف؛ وقراءة مثل هذا النص المكتوب بشكلٍ عفوي -في اعتقادي- ممتع بالقدر نفسه.

هناك دائماً تفاصيل واقعية جداً في قصصك. نذكر هنا المنشفة التي يجب على المُؤلِّف الشاب لـ (تانكا) عضّها قبل الدخول في علاقة حميمية في قصّة «المُتكلّم المُفرد». هل تعتقد أن فنَّ الكتابة يهتم أساساً بالتعبير عن المشاعر والعواطف والذكريات أكثر من الأفكار؟

- قد يكون ما ذكرته حقيقياً. أو ربما قد خطر ببالي أثناء الكتابة. في نظري هنا تحديداً تكمن متعة الكتابة، وكذلك متعة القراءة: عندما لا يتمُّ تحديد حدود النص والرواية بشكلٍ واضح.

كيف تصف تجربتك الخاصة في الكتابة؟ هل كانت موفقة أم مرضية أم صعبة أم محبطة بطريقةٍ أو بأخرى؟

- لم أجد من قبل صعوبة في كتابة الرواية. بالنسبة لي، إنها أعظم سعادة أن أكون قادراً على التعبير بدقة -إلى حدٍّ ما- عن مشاعر المرء، وأفكاره من خلال الجمل، ومن خلال القصّة.

لماذا لا يمكن أن تكون مرهقة؟ السبب بسيط للغاية: أنا لا أفرض أي موعد نهائي على نفسي - لا أحد يسألني عن موعد نهائي. ما أريد كتابته، لا أكتبه إلّا عندما أشعر بذلك، ببساطة أخصّص له الوقت الذي أريده. هذا هو سر السعادة في الكتابة.

هل تؤمن بالإلهام؟

- إنّ فكرتي الأساسية عن الإلهام تقول لي بأنه يكمن في تراكم الذكريات.

اخترت جمع أسطوانات الفينيل طوال السنين (قِيل لي قد بلغ عددها 10000). ما هو القرص الأقرب لقلبك، أو الذي يربطك بأجمل ذكرياتك؟ وما هي النسخة التي ربما حاولت العثور عليها، ولكن دون جدوى؟

- أنا معجب بـ«Stan Getz» وأتطلع إلى تجميع المجموعة الكاملة من تسجيلاته الأصلية (أنا على وشك الانتهاء). في هذا السياق، ربما يكون ذلك أكثر ما يهمني حتى يومنا هذا.

ذكرتَ بأن أسلوبك في الكتابة وموضوعاتك تتغيَّر كلّ عقد من الزمن أو نحو ذلك. باعتقادك كيف ستتغيّر كتاباتك خلال السنوات العشر القادمة؟ هل هناك عوالم جديدة أو أفكار جديدة أو أنماط جديدة ترغب في استكشافها؟

- لا أعلم. ما أعرفه هو أنه، وفقاً لهذه الدورة الزمنية، فإنّ أسلوبك، ومراكز اهتمامك، وحالتك الجسدية، وبيئتك تخضع لتغييرات بطريقةٍ طبيعية وخفيّة. لكن بالطبع هناك أيضاً أشياء كثيرة لا تتغيّر.

هل تعتقد أن العوالم التي أنشأتها في كلّ كتاباتك لا تزال قائمة في مكان ما، بعد الانتهاء من كتابتها بفترة طويلة، مثل كُويكبات صغيرة بالأكسجين الذي تحويه والشخصيات والديكور الخاص بها؟

- بما أنني لا أعيد قراءة أي نصّ بعد أن يجد طريقه للنشر، لا أعلم شيئاً عن مكان هذا العَالَم «المُتَخيّل». قد يكون موجوداً سراً في مكانٍ ما أو ربما قد تلاشى. على أي حال، معذرةً، لكن من ناحيتي، لا أهتم كثيراً بهذا العَالَم حال الانتهاء من كتابته.

عالمنا اليوم يبدو كابوساً بسبب الأوبئة والإرهاب والاحتباس الحراري. مع ذلك، ورغم الحزن الشديد الذي تكشف عنه في بعض الأحيان، يبدو أن قصصك لا تخلو من الإيمان والتفاؤل، مهما كان الوضع. هل يعكس ذلك موقفك من مآسي واقعنا اليوم؟

- في الأساس أنا أؤمن بما يُسمَّى «المثالية». تساهم المثالية في تحسين عالمنا ومجتمعنا. على الأقلّ، في بعض الحالات. وفي بعض الأحيان، على العكس من ذلك، تكون المثالية عقيمة وغير مجدية. مهما كان الأمر، فأنا على يقين شخصياً من قدرتي على التحقّق من أن المثالية التي ألتزم بها مفيدة أو مربحة.

لهذا السبب، مع ذلك، تظل الجهود من جانبي ضرورية. أما غاية محاولاتي تحديداً: أن أجد، عبر رواياتي وقصصي، طريقة للمُساهمة في إصلاح العَالَم، وفي تجميل حالة العَالَم أو تحسينها. آمل ذلك على الأقلّ.

ونحن نتحدَّث إليك، هل يمكنك أن تطلعنا على تفاصيل هذا اليوم من حياة هاروكي موراكامي؟

- أنا الآن في منزل بالضواحي. داخل مكتبي تحديداً. الساعة الآن 8:30 صباحاً من هذا اليوم الثلاثاء، أستطيع أن أرى من خلال النافذة الجبال بألوان الخريف. أستمع إلى أسطوانة قديمة: «الجناح الفرنسي» لبولينك، ترجمها أندريه بريفين. وأشرب كأساً من الشاي الأسود.

■ **حوار: ديدير جاكوب □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
مجلّة «L'OBS» العدد 2987 (20 يناير 2022)

صدر في **كتاب الدوحة**











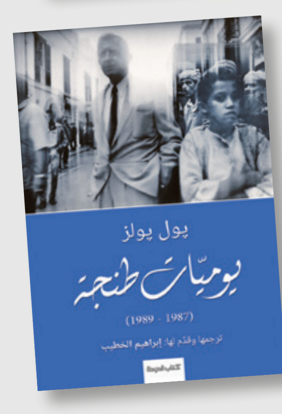












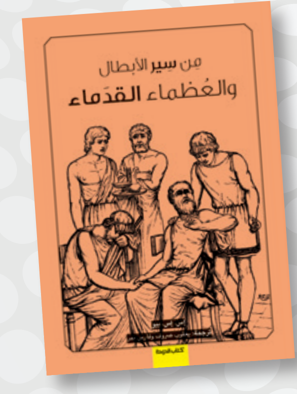




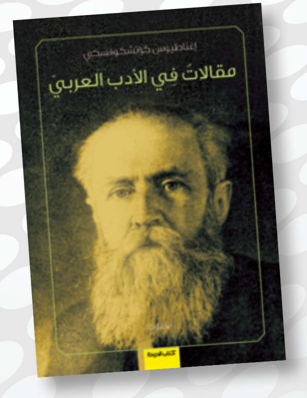














كارلوس ليسكانو:

الطريق إلى إيتاكا

يُعدّ «كارلوس ليسكانو»، اليوم، من بين أهمّ كتّاب القارّة اللّاتينوأميركية قاطبةً، وأبرز كُتّاب الأورغواي خاصّةً؛ إذ ترجمتْ بعض أعماله السّردية، مؤخَّراً، إلى الكثير من اللّغات العالميّة، ومنها الفرنسيّة (خاصّة ثلاثيَّته: «الطّريق إلى إيتاكا»)؛ كما عُرضت بعض أعماله المسرحيّة في «بايون»، وضمن فاعليّات مهرجان أفينيون.

بهذه المناسبة، استضافته الصّحافة الأدبيّة الباريسية، فكان له معها هذا الحوار:

وُلِد «كارلوس ليسكانو - Carlos Liscano» بمدينة «مونتيفيديو»، بالأوروغواي، سنة (1949)، في مرحلة هيمنتْ عليها الدّيكتاتورية العسكريّة. ولمّا شبّ عودُه، انخرط كارلوس في النّضال؛ ما قاده إلى الاعتقال سنة (1971)، فحُكِمَ عليه بالسّجن وهو في الثانية والعشرين. أمضى «ليسكانو» ثلاثة عشر عاماً في المعتقل، وبعد سنوات الاعتقال، يلتجئ «ليسكانو» إلى مدينة ستوكهولم بالسّويد، بجيوب فارغة، وقلب مترع بالأحلام والأماني. وفي أثناء ذلك المقام العابر، سيستأنف مشروع الكتابة والتّأليف الذي بدأه في السّجن، بغية إشراك قرّائه في ما اعتمل في داخله، من آلام وآمال كثيرة.

ما الذي أفضى بكم إلى الكتابة، يا سيِّد «ليسكانو»، خلال فترة الاعتقال العصيبة التي مررتم بها؟

- إنّ الطريق التي قادتني إلى الكتابة، مثلما هي جميع الطّرق والمسارات التي اجتزتها في حياتي، لم تكن، بالمجمل، مسلكاً مستقيماً...؛ ذلك أنّي كنتُ، قبل أن أشرع في الكتابة، طالباً باحثاً في مادة الرّياضيات. وبمجرد ما اعتُقلت، حتى واصلتُ السّير على ذلك النّهج... لكن، ما كادت تمضي ثماني سنوات على هذا الوضع، حتى تأكدتْ لي، بالملموس، استحالة السّير على ذلك النّحو، مع إحراز ما صبَوْتُ إلى إحرازه من تقدّم ونجاح ضروريّين، بسبب تعذّر وسائل البحث وأدوات التّحصيل الضّرورية، بما فيها غياب المراجع وانعدام المدرّسين اللّازمين، وغير ذلك.. عند هذا الحدّ، فقط، تخيّلتُني أكتب الرّواية، ولو لمرّة واحدة ووحيدة في حياتي، على الأقلّ!

لقد ظلّت فترات القمع الشّديد تتعاقبُ علينا في المعتقل، وبينها فترات أخرى أقلّ هولاً وترويعاً؛ وكنت أنا قد شرعتُ في كتابة ما حلمتُ به، في بحر واحدة من تلك الفترات العصيبة من القمع، التي تمرّ بها حياة المعتقلين، درءاً لكلّ مسّ محتمل قد يصيب قدراتي الذّهنية، وتحفيزاً لدماغي على مواصلة الاشتغال بالكيفية الطّبيعية.

لقد كانت بداية ولوجي إلى عالم الكتابة، إذن، قد مرّت عبر مسرب الحاجة إلى تحويل الطّاقة الذّهنية نحو وجهة الصّمود. ثمّ حصل، بعد ذلك، «أن أصابتني حرفة الأدب» مثلما يقال، ومنذ ذلك الحين، لم أتوقّف عن الكتابة.

بكتابة الرّواية، إذن، خطوتم خطواتكم الأولى في الكتابة؟

- أجل. وربّما كان، في هذا الإجراء، الكثيرُ من الاعتداد بالنّفس...؛ ذلك أنّ أغلب كُتّاب أميركا اللاتينية، عادةً ما يبدؤون مشاويرهم الأدبيّة بكتابة محكيّات قصيرة. بينما عزمتُ أنا، حديث العهد بالكتابة، على الدّخول، منذ الوهلة الأولى، إلى عالم الرّواية مباشرةً!.

هل غيّرت فترة الإفراج عنكم، تغييراً ملموساً في كيفية تعاطيكم للكتابة؟

- لا، أبداً. دام نشاط الكتابة عندي في السّجن مدّة أربع سنوات، فكّرت، خلالها، طويلاً في مهنة الكتابة، ووضع الكاتب؛ و-من ثمّة- لم أقم، بعد استرجاع حرِّيَّتي، إلّا بمواصلة الطّريق التي فتَحَتها أمامي تلك التّأمُّلات التي توصَّلت إليها في أثناء مرحلة تفكيري، في المعتقل. وكذلك شأن عملي اليوم، إذ يُعَدّ، فعلاً، حصيلة تلك الأعوام الأربعة. أضيفي إلى ذلك أنّي تمثّلتُ في خيالي، في أثناء تلك السّنوات الأربع، العديدَ من الحكايات التي لم تُكتَب إلّا فيما بعد. إن كتاباتي تتغذّى على مقروئاتي الشّخصية، فلا أكتبُ، دوماً، إلّا على تربة مشبعة برميم مَن سبَقنا من الكُتّاب؛ الأمر الذي جعلني، تحديداً، أتمكّنُ من تكوين ذاتي، بفضل بعض الكتب التي توفّرتُ عليها في السّجن، حيث لم تكن لي فيه، بداهةً، أيّة حرّيّة للاختيار. أمّا ما تمكّنتُ من قراءته بعد الإفراج عنّي، فقد انضاف إلى حصيلة ما منَحَتْه لي قراءاتي، وأنا رهن الاعتقال.



كتبتم ضمن الأشكال الأدبيّة جميعها: في المسرح، والرّواية، والقصّة القصيرة، والشّعر. فهل منطلق التّأليف وسيرورة العمليّة الإبداعيّة هما، عندك، شيئان مختلفان، كلّما تعلّق الأمر بهذا الشّكل أو ذاك، من أشكال الكتابة؟

- ينبغي التّمييز، بشكل دقيق، بين الشّعر (باعتباره شكلاً مطبوعاً بخصوصية مميّزة) الذي تتسرّب إلى كتابته بعض العناصر الأشدّ حميميّةً، برغبة منّا أو بغيرها؛ وبين بقية الأشكال التّعبيرية النّثرية؛ فإذا كان ذلك شأن كتابتي الشّعرية، فإنّ نصوصي النّثرية الأخرى - والأمر سيّان عندي، أن تكون في المسرح، أو الرّواية، أو القصّة القصيرة - تتغذّى على أشياء أفكّر فيها؛ و-من ثَمَّ- أتوخّى قولها من خلال الشّخصيات التي أخلقها. وحتّى أبرهن على أنّ الأشكال التّعبيرية النّثرية، عندي، متقاربة، أقرّ بأنّه قد سبق لي أن كتبتُ قصّة قصيرة، فحوّلتها، بسرعة، إلى مسرحية، دون أن أحذف منها، ولا أن أضيف إليها أيّ شيء. إنّ النّص النّثري يُشكّل، بالنّسبة إليّ، مادّة خاماً، تتلاءم، بكيفية جيّدة، مع تمثُّلات رجال المسرح، الذين لا يحبّون، عامّةً، (لن أحكم هنا، إلا على بعض مَن أعرف منهم، فحسب!) أن تحتوي نصوص المسرح، على توجيهات مشهديّة مفرطة، وعلى توضيحات كثيرة تفيد الإخراج. إنّهم يفضِّلون نصّاً خالياً من أيّة رتوشات في الإخراج، ليكون بمقدورهم التّصرف فيه بحرّيّة فيما بعد، من حيث الديكور والإنارة، والملابس..، وغيرهما.

على كلّ حال، أنا حين أكتب مسرحية ما، لا أشغل بالي بوضع الإشارات والتّوجيهات المعهودة، ما دام المخرجون المسرحيّون لا يأخذون بها، في النّهاية، بل يتصرّفون وفق ما تمليه عليهم مشيئتهم...

من بين النّصوص التي نُشِرت لكم ضمن مجموعة «النّمام وقصص أخرى» الصّادرة عن «سلسلة 10/18»، ثمّة نصوص اقتُبستْ للمسرح...

- أجل، بالتأكيد. يتعلّق الأمر بنصَّيْ: «أسرتي» و«النمّام». بالمناسبة، لقد عرف النصّ الأخير مساراً غريباً شيئاً ما: إذ كُتِب، في البداية، كقصّة قصيرة، إلاّ أنّه (مُسْرِح) بعدها، قبل أن يُنشَر على شكل قصّة. مهما يكن، أنا نفسي مَنْ يقوم بعملية اقتباس تلك النّصوص ونقلها إلى المسرح. أمّا قصّة «أسرتي»، فقد صدرتْ قبل أن تنشر في المجموعة التي أشرتم إليها، عن سلسلة المنشورات المسرحيّة، وهي سلسلة سبق لها أن نشرت لي،أيضاً، نصَّيْن مسرحيَّيْن هما: «الإعانة»، و«تغيير الأسلوب».

إنّ وكيلي الأدبيّ هو من يتولّى كلّ هذه المهامّ. أضيفي، إلى ذلك، أنّه ينبغي لك أن تعرفي أنّ ما من علاقة بين المنشورات المتخصّصة في المسرح، وبين تلك الدّور التي تنشر الرّواية والقصّة القصيرة؛ إنهما عالمان منفصلان، وهذا شأن غير معروف عندكم في فرنسا؛ فالشّهرة التي يمكن أن يحقّقها كاتب مختصّ في المسرح، لا يمكنها -بالضّرورة- أن تدفع بالنّاشرين المختصّين بغير المسرح، إلى الاهتمام برواياته أو بقصصه.

كُتبت رواية «الطريق إلى إيتاكا» بضمير المتكلّم؛ فهل يعزى هذا إلى نوع من الاختيار المعهود، عندكم، أم أنّكم تكتبون، تارةً، بضمير المتكلّم، وأخرى بضمير الغائب، بكيفية لا تعبأ بمثل هذه التّفاصيل؟

- رغم أنّي كتبت بالشّكلين معاً، أجد سهولة كبرى في الكتابة بضمير المتكلِّم المفرد. لكن يبدو لي أنّه من العَصِيّ جدّاً، على القارئ، وضع حدّ فاصل فيما بعد، بين «أنا» السّارد و«أنا» الكاتب.

للسّارد (في هذه الرواية)، اسم شخصيّ يحمل بعض الإيحاءات السّاخرة، أليس كذلك؟

- بلى. إنّ أبوَيْه من المتحمّسين لبعض الشّيوعيين، لذلك

سمّياه «فلاديمير-Vladimir»، تيمّناً بالزعيم «لينين».

هل بإمكانكم أن تتفضّلوا علينا بالتّفصيل، قليلاً، في المسار الذي قطعه نشوء رواية «الطّريق إلى إيتاكا»، وتكوّنها؟

- نشأت هذه الرواية، أساساً، على خلفية ما عشته، مع ما تمكّنت من جمعه من الملاحظات بشأنه، حين وصلت إلى أوربا؛ وأقصد، بذلك، انهيار جدار برلين، وما ترتّب عليه من تداعيات أخرى، والحرب في يوغوسلافيا، وغيرها. قادتني كلّ هذه الأحداث إلى الخروج بمجموعة من التّأمُّلات، التي باشرتها بكيفية جدّ متعمّقة، بشأن موضوعة الهجرة. على كلٍّ، هناك العديد من العناصر المرتبطة بالجانب السّيري في الرّواية، إلّا أنّي لستُ، في النّهاية، فلاديمير(بطل الرّواية)!

من دون شكّ، تلحّ عليّ، في بعض الأحايين، تمثُّلات قريبة من أفكار «فلاديمير»، كأن أردّد، مثلاً، في قرار نفسي، أنّ حياة المواطن العاديّ معقّدة وصعبة للغاية، وأنّ أحسن طريقة، لتفادي أيّ مشكل محتمل، هي الانتصار لموقف عدم امتلاك أيّ شيء...، لكنّي -مع ذلك- أكون على وعيٍ تامّ بأن المواطنين المصنّفين ضمن فئة مَن لا يملك سكناً قارّاً (les SDF) - أيْ مِمَّن لا يملكون شيئاً، ويعيشون تحت سقف من الكارتون - يعانون الشيء الكثير؛ وهم -رغم ذلك- قد يشعرون بنوع من المتعة، لكونهم لا يملكون قطميراً، ويعيشون، بناءً على ذلك، في منأى عن كلّ إرغام أو إكراه. إنّي لأكتفي، شخصيّاً، وبصفتي «كارلوس ليسكانو»، بحياة رتيبة تخفرها وسائل عيش رغد...، مع بعض الواجبات التي يمكنها أن تترتّب عن ذلك! إنّي، بمعنى ما، قد فوّضتُ لـ«فلاديمير» مهمّة التّعبير عن رغبتي في عدم امتلاك أيّ شيء، والصّدور عن توقي لحياة تنزع نحو التّقشُّف... بالطّبع، هو يملك بعض الأشياء (من قبيل تصوّره الحالم بكوخ من الخشب، مثلاً)، لكنّ هذا ليس له أيّة علاقة بمسألة «الحيازة والامتلاك» بالمعنى العامّ، ضمن حياة متعارف عليها، وفي سياق المألوف. وحتّى يكون المرء حرّاً، هناك، في نظري، طريقتان: إمّا أن يصمد، ويصارع إغواء الحياة، أو يستسلم، تماماً، لتيّارها الجارف؛ وأعتقد أنّنا، بكيفية عامّة، متشبّثون -بإفراط- بالمادّيات، والواجبات، والأحداث العارضة، والالتزامات... وهذا كلّه يساهم في تقليص حرّيّة أيّ فرد منّا، والحدّ منها. قد تكون هناك، علاقة بين وجهة نظري هذه، وبين السّنوات التي قضيتها في الاعتقال؛ إذ تمكّنت - وأنا في السّجن - من أن ألاحظ، أنّ المعتقلين الذين فقدوا حريتهم منذ وقت بعيد جدّاً، انتهوا إلى رفض امتلاك أيّ شيء، مهما كان؛ إنّهم يمنحون الآخرين كلّ ما يقع تحت طائلتهم وبين أيديهم، رغبةً منهم في أن يصبحوا منفصلين ومترفّعين عن كلّ ما من شأنه أن يحصل، بل إنّهم يرفضون الاحتفاظ حتّى بكأس زجاجيّة صغيرة، لأن الكأس قد تتّسخ، وتتكسّر،... وغير ذلك.

بدا لي، في العمق، أنّ الفاصل الأوحد بخصوص انفصال «فلاديمير» المطلق عن الحياة، هو هذه النّظرة الواهمة، هذا الحلم الملازم له...

- أجل. هو كذلك، فعلاً؛ ذلك أنّ حلمه المجَسّد في نظرته التّواقة إلى كوخ خشبي، إنّما هو حلمٌ ببلوغ (إيتاكاه) الخاصّة، بحيث يحيل العنوان إلى الأوديسا، إلى سفر «أوليس» الرّامز للعودة الآملة في العثور على مشاعر الحنان والأمن والحماية. وهو يعتقد بأنّ «إينغريد-Ingrid»، تمثّل عائقاً يحول دون تحقيق ذلك، لأنّها تجسّد إغواءً بالحياة العائليّة، والأبوّة. إنّ «إينغريد» بمنزلة الخطر الذي يأذن بالاتّصال والالتصاق، و-من ثَمَّ- بغياب الحرّيّة. يعاود «فلاديمير» التّمسُّك بهذا الحلم، الذي سكنه منذ البداية، وكذلك بذلك التعاون والتّضامن الموجودَيْن بين الفئات الأكثر فقراً في المجتمع.

إلاّ أنّ «فلاديمير» لا يدرك أنّ الحرّيّة المطلقة غير موجودة، وأنّ من المستحيل على المرء الانفكاك، تماماً، من قيود المجتمع وإكراهاته، وأنّ كلّ حرّيّة هي -قسراً- حرّيّةٌ، وقع بشأنها نوعٌ من التّفاوض. إذ بينما يشتغل «فلاديمير» بدار العجزة في مدينة ستوكهولم، نرى أنّه كان من بين المستخدمين القلّة، الذين تمكّنوا من عقد جسور التّواصل مع بعض النّزلاء. فهل هناك -في اعتقادكم- علاقة ما تربط بين التّهميش الاجتماعي والإقصاء النّاجم عن خلل ذهني ما، أو عن بعض القصور العقلي؟

- نعم. أعتقد أنّ هذين النّمطين من العزلة والتّهميش والإقصاء، يترابطان بشكل كلّي، بل أرى أنّ أحدهما بمنزلة استعارة تحيل على الآخر؛ ونتيجة لهذا، شعر «فلاديمير» بنوع من الانجذاب نحو عالم هؤلاء المرضى العقليّين، مثلما أحسّ، في الآن نفسه، بكلكل ذلك الخطر الذي قد يرزح تحت وطأته، إنْ هو أفرط في مجاورتهم والاقتراب منهم لوقت طويل؛ ولهذا السّبب، بالضّبط، انصرف.

لقد صُدِمت بالوضوح الشّديد الذي قامت عليه رؤية «فلاديمير»، بشأن دينامية الأعمال المُقدّمة ضمن المجموعات الإنسانيّة، وبشأن دواليبه النّفسية الخاصّة كذلك... إنّ رغبة «فلاديمير» كانت هي أن يتّجه إلى ما هو أبعد من مساحة السّطح، التي تغلّف الأشياء؛ لكنّه عِوَض أن يتصور أنّ الأشياء كلّها تسير في الاتّجاه الأحسن، اكتفى بالاقتناع بأنّ كافّة الأمور غدت تتّجه من السّيِّئ إلى الأسوأ. لقد حوّله ذلك إلى نوع من تلك الشّخصيات المصابة بأعراض الكاساندر-Cassandre؛ إذ من الصّحيح، دوماً، أن يكون التّكهُّن بالأشياء السّلبية من قبيل الأمر الأسهل، مقارنة بالتنبُّؤ بما هو سارّ، مثلما أنّ التّبئير على الجانب السّيِّئ، لدى النّاس، عوض رؤية الجوانب الإيجابية، هو من الأمور اليسيرة.

أعتقد أنّ تمثُّلاً للحياة يقوم على هذا النحو، لهو أقرب ممّا يُنضِجه السّجين من تصوُّرات ذهنيّة، على اعتبار أنّ السّجين هو، تحديداً، شخصٌ فاقد، بشكل تامّ، لما من شأنه أن يدافع به عن نفسه؛ ذلك أنّ عليه أن يتوقّع، دوماً، حدوثَ ما هو أشدّ مأساويةً، إن أراد حماية نفسه؛ إذ لا يمكنه أن يثق في أيٍّ كان، ولا البوح له بما يعتمل في قرار نفسه من أسرار؛ وعليه، إنّ التّفكير الدّائم في الأشياء السّيئة جدّاً، هو نوع من الطّرق التي تفضي بالسّجين إلى الاطمئنان والتّخفيف عن نفسه: فإن لم يحصل الشّيء الخطير المتوقّع، يشعر، حينها، بالاطمئنان، أمّا إذا حدث ما توقّعه بالفعل، فيكون، على الأقلّ، قد تهيّأ له نفسيّاً، كما يجب. لنتصوَّر، مثلاً، أنّ سجّاناً ما منح صاحبنا شيئاً ما: عندها، سيتساءل السّجين، بتلقائيّة، عن سلسلة التّعذيب التي ستنجم عن هذه الأُعْطِية،

إن هو احتفظ بها؛ من هنا، يبرز لنا، تحديداً، نمط التّحليل الذي ظلّ يطبع ذهنية «فلاديمير»، بشكل ثابت.

إنّ نظرة «فلاديمير» إلى الحياة هي، إذن، نظرة مدموغة بطبيعة التّجربة الاعتقالية التي اجتزتموها. فهل كانت هذه تجربة حياة بالغة القسوة، إلى حدّ اضطراركم إلى المرور عبر بوّابة الكتابة التّخييلية، لتتمكّنوا من الحديث عنها؟

- أعتقد، بشكل خاصّ، أنّ الحديث عن السّجن هو حديث في غاية الملالة والضّجر؛ لذا لا ينجم عنه أيّ نفع اجتماعي يذكر. غير أنّ تلك السّنوات التي قضيتها رهن الاعتقال، علّمتني الكثير من الأشياء، وصار ما تعلّمته يتسلّل، ليغذّي كتاباتي. إنّ أهمّ درس استخلصته من تلك الحقبة، هو معرفتي الكبرى بالكائن الإنسانيّ؛ سواء من جهة ما يملكه من صفات وفضائل وقدرات حسنة، أو ما يملكه من رذائل ونواقص قبيحة. إنّ تجربة الاعتقال تترك في النّفس أوشاماً غائرةً تمتدّ حتى فترة ما بعد استعادة المرء لحرِّيَّته، واستفادته من السّراح الشّامل؛ وهكذا يحدث للمعتقل السّابق أن يُكوّنَ، مثلاً، عن غيره، تصوُّرات مفعمةً بمسبقات وأحكام قبليّة، لأنّه حاول -مضطرّاً، لحظةَ وقوع اعتقاله- أن يتوقّع كيف ستكون ردود أفعال النّاس حياله، حتى يتمكّن من تحديد ردّة فعله، هو تحديداً. هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى، فثمّة واحدة من النّتائج، التي تترتّب عن فترة الاعتقال، وهي أنّ كلّ مَن عاش هذه التّجربة، يكتسب، بعد خروجه حيّاً، دون شكّ، قوّة عظيمة جدّاً: إنّ ردود الفعل المفترضة، في أيّ معتقل سابق، إزاء كلّ مشكلة مهما كان نوعها، هي قدرته على ضبط النّفس، وترديد هذه المقولة: «هدوءاً، أوّلاً، وبعدها سيأتي الحلّ المناسب!».

إنّ المعتقل السابق يرى أنّ النّاس، الذين ظلّوا يعيشون خارج أسوار المعتقل هم غالباً، المسؤولون عن خلق مجموعة من المشاكل (التي لا وجود لها) لأنفسهم، في الوقت الذي كان عليهم فيه اتّخاذ موقف، فيه ما يكفي من الصّرامة، حتى تكفّ مثل هذه المشاكل عن الوجود. أضيفي إلى هذا، أنّ المشكل الذي لا حلّ له، ليس هو بمشكل، أصلاً، في نظر المعتقل السّابق؛ من هنا، يستطيع التّساؤل، مثلاً: ما نفع الاهتمام بمثل هذا النّوع من الشّواغل النّفسية؟

إنّ ظروف السِّجن تُكسب المعتقلين مهارة ردود أفعالهم صوب هذا الاتّجاه. فحين يقول ضابط ما، في السّجن، لمعتقل لا يتوفّر إلّا على كتابَيْن اثنَيْن، هما كلّ ما يملكه في الحياة: «ستحرم منهما لستّة شهور كاملة»، ثم يسحب الكتابين منه؛ يجيبه ذلك المعتقل قائلاً، بعدئذ: «وماذا بعد؟!...».

لقد مررتُ، أنا نفسي، بامتحان مشابه لهذا في السّجن، فقد ظلّ أحد الضّباط العسكريّين يضطهدني، ويسومني العذاب، ويسبّني، وغير ذلك، بلا هوادة، أو توقّف، إلّا أنّي لم أبادر، قطّ، إلى اتّخاذ أيّ ردّ فعل، ضدّ سلوكه. وهذا ما دفع به، يوماً ما، إلى أن يسألني بنبرة مغتاظة: «ألستَ -حقّاً- كلباً حقيقيّاً؟!»، فأجبته: «بلى، يا سيّدي». منذ ذلك الوقت، تركني وشأني. لقد كانت ردّة الفعل غير المتأثّرة، هي الحلّ الوحيد الذي أمكنني تبنّيه مع ذلك المتغطرس.

EL CAMINO A ÍTACA

CARLOS LISCANO

MONTESINOS

بالاستناد إلى التّعريف الذي ورد في سياق تصدير الرّواية، أرى أنّكم تسِمون مؤلَّف «الطّريق إلى إيتاكا» بسِمة الغريب وغير المألوف؛ وبناءً عليه، أسألكم: هل هنالك علاقة ما، يمكنها أن تجمع بين وضع الغريب ووضع السّجين؟

لم أفكِّر، بعد، في هذا السّؤال... لكنّي أدرك أنّ ثمّة، على الخصوص، اختلافاً جوهريّاً بين الوضعَيْن: فالوافد الغريب يطمح إلى أن يكون مواطناً، بينما السّجين - كما في التّعريف - لم يعد كذلك. أضيفي إلى هذا أنّ السّجين هو، بشكل خاصّ، إنسان شديد المِرّة والقوّة. وحتى لو زهد في العالم، إلى حدّ الإلقاء بنفسه بين براثن الموت، فإنّه ما إن يجتاز هذه العقبة، حتى يتعرَّف حقوقه جيّداً، في ظرف زمنّي وجيز، ويعرف كيف يناضل من أجل جعلها محترمة، ولو اقتضى الأمر إثارة الفضيحة بموته الخاصّ.

ما يُستخلص من الملاحظات، التي كوّنها «فلاديمير» في روايتكم الآنفة الذّكر، هو أنّ الغريب الوافد في النّهاية، ورغم طبيعة المعاناة النّاجمة عن كونه مهمّشاً مقصيّاً، لا يعيد، في علاقته مع أنداده وأشباهه المقصيّين، سوى إنتاج المواقف والوضعيّات نفسها، التي يتبنّاها النّاس إزاءه، في بلاد المهجر...

- بل أفظع من ذلك! فالوافد الغريب لا يكون على معرفة مطلقة بطبيعة اشتغال المجتمع، الذي يحاول الاندماج وسطه، لكنّه يُكوّن عنه، مع هذا، الكثير من الآراء المسبقة،

وهو ما يجعله يهاجم كلّ ما يحدث بجواره، وبالقرب منه.

إن «ماضي» السّارد، الذي هو -طبعاً- «فلاديمير»، يكاد يكون غائباً عن الحكاية، باستثناء بعض التّهويمات الفضفاضة جدّاً، وذلك الحضور المستتر والخفيّ للأبوين؛ وبناءً عليه، نجدنا نحن -القرّاء- أمام محكيّ راسخ غاية الرّسوخ، في الزّمن السردي المحيل على الحاضر..

- بالفعل. خَلَقت لي مختلف مستويات الاستعمال الزّمني بعضَ المشاكل، فأردتُ، بشكل خاصّ، تجنّب ثقل الماضي المركّب؛ وهكذا، صار سهلاً على «فلاديمير»، أن يعبِّر - بالطّريقة التي صيغ بها المحكيّ، في النّهاية - عن الأشياء، مثلما فكّرَ فيها أو أدركها، وأن يجد لها موقعاً سرديّاً في اللّحظة التي يتلفّظ بها.

هناك عدد قليل جدّاً من الحوارات في روايتكم؛ فهل تعتقدون أنّ الحوار، على الأقلّ، من خلال شكله الطّباعي المعتاد، يمثّل عائقاً يقف في وجه القراءة؟

- لا. أبداً. ليس الأمر كذلك، بالضّرورة. إنّ هذا يكون، فقط، حين تصاغ الحوارات بطريقة غير محكمة... وقد يحدث لي أن أقرأ مؤلّفات معيَّنة، تكون حواراتها مكتوبة بطريقة رديئة، فتشكّل لي الحوارات، هنا، بالفعل، عائقاً مزعجاً. وإذا كنتُ قد اخترتُ الأسلوب غير المباشر في نقل أغلب المحادثات، في الرّواية، فإن هذا نجَم عن رغبتي في الحدّ من التّكرار لا غير. ثمّ لأنّ هذا النّمط الأسلوبي عادةً ما يجنِّب الكاتب، أيضاً، الوقوع في ما يشبه نزعة المحاكاة، وإعادة الإنتاج الزائفة لكلام الشّخوص «كما هو في الحقيقة». إنّ الأسلوب غير المباشر يُلخّص، بينما الأسلوب المباشر يصف.

مع هذا، إنّ لكم طريقة جدّ مميَّزة في استعمال الأسلوب غير المباشر، حيث يبرز المتكلّم من خلال ضمير الغائب، بينما ينادي السّارد، الذي يصبح نتيجة لذلك، في وضعية المخاطَب، ويستفهم...

- تماماً. لقد كانت المشكلة الكبيرة التي اعترضتني، في أثناء الكتابة، هي التّمكن من الوصول إلى جعل السّرد قادراً على التّعبير عن عدّة أصوات، دون أن يجرّ هذا عليّ بعض التّكرار. وقد كان ذلك الاستعمال المميّز، نسبيّاً، الذي تشيرين إليه، هو «الحيلة» الأسلوبيّة التي عثرت عليها، بغية تحقيق هذا الهدف، وجعل السّرد أسلس.

أليست هذه، أيضاً، هي الطريقة الأسلوبيّة التي تعمل -ربّما- على تثبيت الكلام ما أمكن، في دواخل الشّخصية؟

- نعم، هي كذلك. كما أنّها طريقة في الكتابة، تجعل السّارد ينعم بحرِّيّة أكبر.

تترك نهايةُ النصّ القارئَ يخبط (خبط عشواء الأعشى)، وسط التِباس قويّ... وإنّا لنحزر أنّ الأمر يتعلّق، على العموم، بمحكيّ استرجاعيّ، وأنّ بداية المحكيّ لا تُقدَّم إلّا في النّهاية، لكن هناك ما يشبه «بياضاً» يكمن بين نقطتَي البداية والنهاية...

- لكن هذا الالتباس مقصود، طبعاً!، وأنا نفسي لا أعلم ما حصل، فعلاً، لفلاديمير.

قبل قليل، قلتم إنّكم طالما فكَّرتم، في أثناء الاعتقال، في مهنة الكاتب. ترى، هل أفضت تلك التّأمُّلات إلى ميلاد كتاب نظريّ؟

- لا، لا. لم أكن سوى متسائل، ولم أقدِّم أيّة إجابة أبداً...

لقد دفعتم بدرس الرّياضيات إلى أبعد نقطة عن اهتمامكم الحالي؛ فهل تتقاطع الرّياضيات، يا ترى، مع الكتابة الأدبية، في نقطة معيَّنة؟

- تمنح الرّياضيات، في بعض مظاهرها، على الأقلّ، فرصة للتّحدي والاستلذاذ الفكريّين اللّذين لهما علاقة بالأدب. هذا، على الأقلّ، في نظري. كما يقول بعض النّقاد إن بنية بعض مؤلَّفاتي الأدبية، تنمّ عن أنّ للكاتب عشقاً للرّياضيات. وعلى كلّ، أعتقد أنّ كلّ رواية مكتوبة، بإحكام، هي رواية تنبعث منها هارمونية شبيهة بتلك التي تميّز البيِّنة الاستدلاليّة، التي نجدها في بعض النّظريات المبرهَن عليها في الرّياضيات.

أنتم تعملون في حقل التّرجمة، كما أنكم، في الآن ذاته، كاتبٌ يترجم كتبه إلى لغات أخرى؛ فكيف تنظرون إلى فعل التّرجمة؟

- الكاتب يتوجّه بكتابته - بدايةً- إلى قارئ يتكلّم اللّغة التي يكتب بها نفسها؛ والأمر يتعلّق، في حالتي، باللّغة الإسبانية. لكنّ المرء، حين يقرأ نفسه بلغة أخرى، يصير فعله، دائماً، تجربة غريبة... كأن أكتشف نصوصي، مثلاً، بالفرنسية؛ فأنا، حتى لو كنت لا أتكلّم الفرنسية، بمقدوري أن أقرأ حروفها، مع ذلك. زد على هذا أنّها تحفّزني على التّساؤل عمّا يمكن أن يجده القارئ الفرنسيّ في مؤلّفاتي... إلا أني لا أجد أيّ جواب) على هذا التّساؤل!
فأن تُتَرجَم معناه أن تُسلم مقاليد أمرك كلّها لشخص آخر، سيُؤَوّل، ثم يعيد كتابة نصّك من جديد. إنّي لا أحمل أيّ حكم بشأن العمل الذي ينجزه مترجمي، في أثناء التّرجمة. لكن ما إن ينجز العمل حتّى يدبّ الشّك في نفسي...، وهو شكّ تبرِّره بعض الأسئلة، من قبيل: هل تمّ فهم تلك اللفظة الفلانية، مثلاً، على النّحو الجيّد؟ أو:ألن تسهم هذه العبارة في توليد معنًى مضادّ في ذهن المترجم؟ لكن، مهما يكن، أنا أعرف أنّ عليَّ احترام العمل الذي ينجزه المترجم.

بماذا تنشغلون في هذه الآونة؟

- أعمل على تحقيق إنجازَيْن اثنَيْن: أشتغل، أوّلاً، على رواية بصيغة ساخرة، لكنّي لن أقول عنها أيّ شيء آخر...، ثمّ على تكملة مؤلَّف «شاحنة المعتوهين»، الذي كتبته منذ سنوات خلت، وهو، اليوم، في طور التّرجمة إلى الفرنسيّة. وقد سبق لي أن أشرتُ، في هذا الكتاب، إلى فترة الاعتقال، وأريد أن أكتب تكملة له، أحكي فيها كيف صرتُ كاتباً.

■ **حوار: إيزابيل روش □ ترجمة: أحمد الويزي**

المصدر:

Le Magazine Littéraire (عدد 149، 2018)



صدر في
كتاب الدوحة



الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي



أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب



إدغار موران
في الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس



رولان بارت
النقد البنيوي للحكاية



الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق



المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش



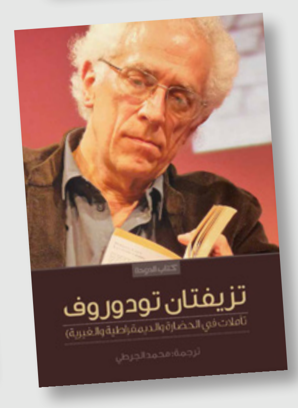
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة



الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين



ريجيس دوبريه
في مديح الحدود



تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي



روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل دراج



أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان



فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنيّة الغربيّة



عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمّد
تقديم: د. خالد غزال



عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد
تقديم: د. عبدالحكيم راضي



ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»



لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان



مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
رواية



مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك

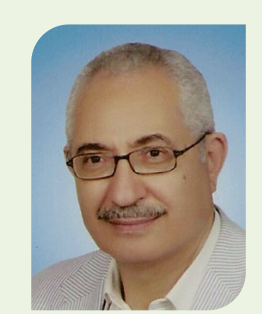


إيزابيل إيبرهاردت
ترجمة وتقديم: بوداود عمير
ياسمينة
وقصص أخرى

قراءة في رواية عبدالرزاق قرنح الأخيرة (2/2)

درب الكوابيس، وجدل الحياة المتروكة والحياة التالية

يبدأ «حمزة» «حياته التالية»، بعد حياته العسكرية السابقة، في محاولة منه لوصل ما سبق على تلك الحياة العسكرية/ الاستعمارية. وإذا كان قد هرب من تلك الحياة السابقة سليماً ومليئاً بفورة الشباب، فها هو يعود معطوب الفخذ، صفر اليدين، وفي الرابعة والعشرين من عمره، يجاهد كي يخفي عرجه، وما تسبِّبه له ساقه من آلام، فقد التهمت تجربته الاستعمارية أربعة أو خمسة أعوام من حياته، ولم تقدِّم له إلا العطب الجسدي، وإلماماً باللغة الألمانية التي لا قيمة للمعرفة بها، بعدما انهزم الألمان...



صبري حافظ

تنقسم رواية «حيوات تالية» إلى أربعة أقسام: يقع القسم الأوَّل في فصلَيْن، قدَّمَ أوَّلهما «خليفة»، وقدَّم ثانيهما «إلياس». أمّا القسم الثاني فيقع في خمسة فصول تتناول ثلاثةٌ منها قصّة «حمزة»، وما جرى له منذ أن انضمَّ لقوات الحماية الألمانية، إلى التقاط قائد المعسكر له وتعليمه الألمانية، وحتى مشاركته فيما خاضته وحدته من معارك دموية، إلى أن قصم صفّ الضابط فخذه قرب هزيمة الألمان، وتُرك في الإرسالية كي يتعافى.

وبعد أن قدَّمنا للقرّاء، في العدد الماضي من مجلّة «الدوحة»، أوّل شخصيَّتَيْن أساسيَّتَيْن في الرواية، وقد اقتسما فصول القسم الأوَّل منها، حان الآن أوان تقديم القسم الثاني منها، والذي تقدم فيه الرواية شخصية أخرى (توشك أن تطرح علينا ما يمكن دعوته بنظير التجربة التي عاشها إلياس بعد تطوُّعه، وإرساله إلى دار السلام للتدريب) هي شخصية «حمزة» الذي تطوَّع للانضمام إلى Schutztruppe هرباً من قسوة الحياة التي كان يعيشها، وما فيها من جوع وقهر وحرمان. لكنه اكتشف، منذ الأيام الأولى(خاصَّةً بعد وصول المتطوّعين إلى معسكر التدريب الجبلي، واستقرارهم فيه)، أنه كان «كالمستجير من الرمضاء بالنار»، وأن التدريبات اليومية الشاقّة، وما يدور بين الجنود من أقرانه في قاع السلَّم العسكري، في محاولة بعضهم للتميُّز أو فرض سلطتهم على الآخرين، من إهانات مجّانية وقهر، أشدّ وقعاً ممّا هرب منه، وإن أشعرته الحياة العسكرية، بنشاطها البدني، وغذائها اليومي المضمون، وعنايتها الصحِّيّة بالجند، بقدر من الرضا عن نفسه وهو يشهد إمكاناته تنمو، ومهاراته تزداد؛ وهو الأمر الذي ملأه بالحماس لتلك الحياة، والرغبة في تعلُّم المزيد فيها، حيث أراد أن يُلحق بقسم الإشارة في وحدته العسكرية. لكنه كان محظوظاً حينما جذبت وسامته، وصغر عمره، قائد المعسكر Oberleutnant «سيجفرد» كي يجعله خادماً خاصّاً له، وكي يعلّمه الألمانية إلى الحدّ الذي يمكّنه من قراءة «شيللر» (1759 - 1805)،[1] قبل موسم الأعاصير والأمطار Mansoons القادم، كما راهن بقيّة الضبّاط، بعد سهرة صاخبة في أحدى الأمسيات.

وكان يشجِّعه على ذلك استجابة «حمزة» الناجحة، ومقدرته على تعلُّم اللغة؛ مفردات وتراكيب. والواقع أن العلاقة الخاصّة التي نشأت، وتوطَّدت، على مَرّ السنوات، بين «حمزة» وقائد المعسكر، أثارت حفيظة الكثيرين عليه، لا من زملائه من العسكر، فحسب، بل من صفّ الضابط Feldwebel «والتر» أيضاً، الذي كان ينقم عليه لعلاقته الوثيقة بالقائد، والتي ظلَّت ملتبسة إلى حَدٍّ ما، وإن احتلَّ تعلُّم اللغة الألمانية مكاناً محورياً فيها. وقد حافظت الرواية على هذا



الالتباس المثري حتى قرب النهاية، حينما نعرف أنه كان يذكِّر قائد المعسكر «سيجفرد» بشخص عزيز عليه (سنعرف، فيما بعد، أنه أخوه الأصغر «هيرمان» الذي مات في السابعة عشرة من عمره)، وهذا هو سرّ اقترابه من «حمزة»، وتصوُّر أنه أصغر عمراً ممّا ادعى (أنه في العشرين من عمره)، ويصرّ على أنه في عمر أخيه، عندما مات.

هكذا، يردِّد «سيجفرد» حينما جلس قرب سرير «حمزة» يودّعه، بعد أن كاد صفّ الضابط أن يقتله، وبعد أن قرَّر تركه في البعثة التبشيرية للعناية به حتى يشفى ممّا لحق به: «لا يمكن أن تكون أكثر من سبعة عشر عاماً، حينما انضممت لنا. كان أخي الأصغر في السابعة عشرة حينما مات وقتَ اندلاع النيران في الثكنات. وكنت أنا هناك أيضاً. لم يبلغ الثامنة عشرة، صبيّ جميل، أتذكَّره كثيراً ... لقد كانت نيراناً شنيعة وقويّة، ولم يكن يريد أن ينضمّ للجيش، فلم يكن ذلك مناسباً له، لكن أبي أراد التحاقه به، لأن هذا الأمر من تقاليد الأسرة التي كان كلّ أفرادها ضبّاطاً. ولم يُرد أخي الأصغر أن يخيِّب أمل أبيه ... كان حالماً، وكان أخي «هيرمان» يحبّ «شيللر». عليك أن تستريح الآن، وعلينا أن نستعدّ للمغادرة» (ص118). فحمزة، مثل أخيه، تماماً، وجد نفسه في المكان الخطأ، وفي اللحظة الخطأ، وكادت نيران الحرب، هذه المرّة، أن تلتهمه مثل «هيرمان»، لكنها تركته بين الحياة والموت، في رعاية البعثة التبشيرية التي استغرقت إعادتها إيّاه للحياة، مرّة أخرى، أكثر من عامَيْن من الدأب والرعاية.

وسنعرف، أيضاً، في قابل الأحداث، أنه كان عليه، أيضاً، أن يكون كبش فداء للضابط الذي تبنّاه، والذي فعل كلّ ما في استطاعته لإنقاذ حياته. فقد كان من السهل على صفّ الضابط «والتر» أن يوجّه غضبه لـ«حمزة»، وأن يستهدف قتله، بينما كان كلّ غضبه وحقده الحقيقي موجَّهان للقائد «سيجفرد»؛ فقد قال الراعي لـ«حمزة»: «إن القائد قال له أن الأمر كان لو أن هذا الرجل كان يريد أن يهجم عليّ أنا، حينما ضربك» (ص 127)، ناهيك عن أنه مكّن هذا الضابط، الذي يبدو أنه نجا من الحريق الكبير في المعسكر وحده، دون أن يستطع إنقاذ أخيه (فلازالت آثار الحروق محفورة في ظهره).. مكّنه من التكفير عن إحساسه الدفين بالذنب تجاه أخيه. لكن، ترى هل يدرك «حمزة» أيّاً من ذلك؟ هذا ما يشكّ فيه الضابط، حينما يعود إليه قبل المغادرة ويقول له: «هل تعرف لماذا حدَّثتك عن أخي؟ ... لا. بالطبع، لا، فأنت مجرَّد عسكري، وليس مسموحاً لك أن تتأمَّل أو تخمّن شيئاً عن الأمور الحميمية لضابط ألماني» (ص 119)، ثم يترك له كتاب «شيللر»، شاعر أخيه المفضَّل، كي يساعده في مواصلة تعلُّم الألمانية. وإن كان الأمباشي النوبي «حيدر الحمد» قد أخبره قبل مجيء الضابط، للمرّة الأخيرة قائلاً: «إنك محظوظ لأن القائد يحبّك، وهذا هو سرّ حظّك، فلولا ذلك لرُميت - كغيرك ممَّن يصاب من العسكر - في الغابة كأيّ شيء مهمل-Hamal» (ص119)، وكأنه يفتح عينيه على دلالة ما يدور له، ومن حوله.

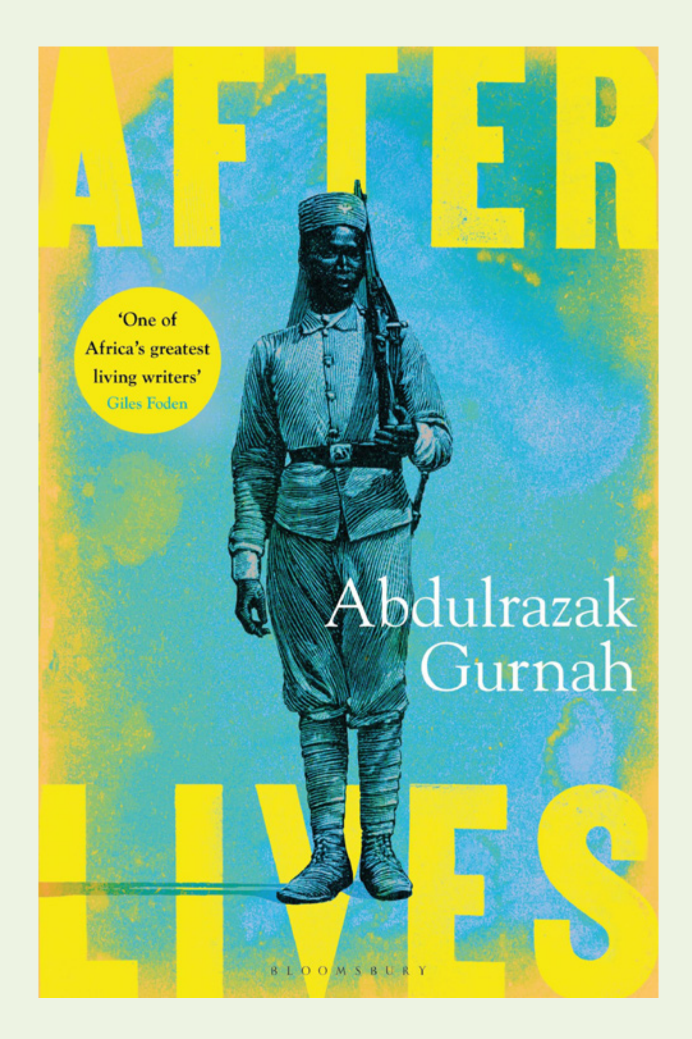
وعندما نعرف، أيضاً، أن صفّ الضابط - الذي جاء من طبقة دنيا، لا من أبناء الطبقة الوسطى وشرائحها العليا، كبقية الضباط - كان يحقد على القائد، وعلى ما يتمتَّع به الضبّاط الآخرون من مزايا، ويتشوَّف للانتقام منهم. كما تجلَّى ذلك في سلوكه، بعد انقضاء النهار في العمل والتدريبات، فينفق أماسيّه في تعاطي البانجو-Bangi، ومطاردة رغباته.

فالرواية حريصة على أن توفِّر لقارئها تعقيدات الصراعات والعلاقات المتشابكة بين الألمان، في نوع من التوازي مع ما تقدّمه له ممّا يدور بين أهل المنطقة، ومَن انضمَّ منهم إلى جيش الحماية الألماني، بخلفيَّاتهم المختلفة.

وإن كانت تحرص، أيضاً، على أن تظلَّ سلطة السرد في يد أهل المنطقة، ومن منظور شرائحهم المختلفة، في نوع من تأكيد عملية الردّ بالكتابة، التي يتَّسم بها أدب ما بعد الاستعمار الجديد بهذا الاسم، فنتعرَّف إلى اللحظات التي ينتاب فيها القائد الشكّ في جدوى وجوده في هذه المنطقة من العالم، بدلاً من مدينة مارباخ-Marbach الجميلة التي جاء منها، وهو الشكّ الذي يمدّه إلى «حمزة» الذي يعتقد أنه، هو الآخر، في المكان الخطأ، لأنه، في نظره، حالم، ولا يصلح لأن يكون جنديّاً قاسياً، يبعث الرعب في قلوب من يريد الألمان إخضاعهم. «لقد فقدت مكانك في العالم، ولا أعرف لماذا يهمّني هذا الأمر؟، ولكنه يهمني. ربَّما أعلم، ولكني أفترض أنك لا تعرف ماذا أعنيه، وأفترض أنك لا تعرف حقيقة الأخطار المحدقة بك».(ص86)

هكذا، وجد «حمزة» نفسه، في نوفمبر، عام (1914)، وبعد أعوام من التدريب في المعسكر، يعيش، لسنوات خصبة من عمره، في قلب المعركة بين الألمان والبريطانيِّين في شرق إفريقيا. يكسب الألمان جولة، ثم يكسب الإنجليز أخرى. شاهد العنف، وشارك في تدمير القرى، وسرقة ما لدى سكّانها من غذاء ومؤونة، وأكل الفواكه المسروقة، وشاهد العشرات منهم قتلى على جوانب الطريق، وإن كان عزاؤه الوحيد أنه لم يطلق هو النار على أيّ منهم. ونعرف من سرد تلك السنوات أن مَنْ حملوا عبء الحرب أكثر من غيرهم، هم الأفارقة والهنود الذين تشكَّلت منهم جيوش الجانبَيْن. «وقد تركوا الأرض التي انتزعوها من بعضهم البعض يباباً مدمَّرة، بعدما جوّعوا أهلها الذين كانوا يموتون بالمئات والآلاف، بينما كانوا هم يعانون من تبنِّيهم الأعمى والإجرامي، لقضايا لا يعرفون شيئاً عن أصولها أو عن مراميها، وكانت أغراض كلّ جانب لا تخصّهم، وتستهدف السيطرة عليهم. وقد مات الحمّالون بأعداد كبيرة بسبب الملاريا، والدوسنتاريا، وحمّى البول الأسود، والإنهاك، دون أن يعبأ أحد بهم، وحتى من هربوا منهم، من الرعب، سرعان ما هلكوا في الأراضي المدمّرة». (ص 91)

وما إن صحا المعسكر، ذات صباح، بعد ليلة مطيرة عاصفة، أمضاها المعسكر وسط الوحول، على هروب عدد كبير من عساكره، حتى جُنَّ جنون ضابط الصفّ. وما إن وَجَد «حمزة» بين القلّة التي لم تهرب من المعسكر حتى استدعاه أمام بقيّة الضبّاط، وصرخ في وجهه، وكأنه يوجِّه الاتِّهام للقائد نفسه: «إن عاهرك المخادع هذا، هو الذي خاننا، وحرَّضهم على الهرب. لقد كذب عليهم فتخلَّوا عنا» (ص116) ، ثم تقدَّم نحوه ملوِّحاً بسيفه يريد أن يقتله، ولولا أن تحرَّك «حمزة» بسرعة في اللحظة الأخيرة، كي يتجنَّب الضربة القاصمة، التي وقعت، بكلّ عنفها، على أعلى الفخذ حتى وصلت للعظم، لمات من فوره. ووقع حمزة مغشيّاً عليه. وكان المعتاد في حالة مثل هذه أن يُترك «حمزة» على قارعة الطريق، أو أن يزجّ به في الغابة كي تقوم ضواريها بالإجهاز عليه، وتخليصه من آلامه.



لكن الرواية، التي تحرص على اكتساب كلّ حادث مهمّ فيها دلالات متعدِّدة، وعلى أن تمنح «حمزة» حياة تالية لتلك التي أجهز عليها المستعمر - فعليّاً ومجازيّاً معاً - تجعل «سيجفرد» يدرك، ببصيرته الثاقبة، كلّ دلالات ما دار، فيصرّ على أن يحمل جنديّان «حمزة» الذي يصارع الموت، على نقّالة، إلى البعثة التبشرية القريبة، حيث ظلّ يصارع الموت والحمّى الناجمة عمّا تعرض له جرحه الغائر الرهيب من تلوُّث، لعدّة شهور، قد تتجاوز أكثر من عام، امتلأت بالكوابيس الكثيرة الدالّة، عبر تفاصيلها الدقيقة، على كثير ممّا دار له، وما اختزنه عقله الباطن من أوجاع، كان يحرص - رغبةً منه في إرضاء القائد - على ألّا يظهرها.

في برزخ بين الحياة والموت

ظلّ حمزة لعدّة أسابيع/ أو شهور في برزخ بين الحياة والموت، بين الوعي والغياب، في فيافي الحمّى والآلام التي لا تطاق، يغلب هذا كلّه بإرادة رواقية، كما وصفها الراعي/ القسّ، صامتة كعادته في التغلُّب على المكاره، وهي الفترة التي تتيح للسرد أن يدخلنا في عالم الجانب الآخر - غير العسكري - من المهمّة الألمانية، التبشيرية منها والتحضيرية في تلك المنطقة من العالم. فقد كانت هذه البعثة التبشيرية في كليمبا-Kilemba، وهي مدينة صغيرة يعني اسمها باللغة السواحلية (العمامة) لأنها

تقع على هضبة عالية لجبل ما، فتبدو كأنها العمامة. وكان يرأسها راهب/ راعٍ بروتستانتي لوثري، نال قدراً من التدريب الطبّي، مكّنه من فتح عيادة بسيطة في بعثته لتطعيم من يتردّدون عليها، وعلاجهم، إلى جانب المدرسة التي كانت الأداة التقليدية لعملية التبشير، تجلب الأطفال للتعلّم، وتأتي بأُسَرهم لاعتناق المسيحية، والتردُّد على الكنيسة، بشكل دوري.

كانت هذه البعثة قريبة من الموقع الموحل الذي جرى فيه هذا الاعتداء الآثم على «حمزة»، فأمر الضابط بحمله إليها، وتركه فيها للعلاج. وقد خاط الراهب/ الراعي جرح حمزة، وعمل على تطهيره وتنظيفه، فهذا كلّ ما كان باستطاعته عمله، وترك الباقي للصلوات ولرعاية مساعده «باسكال» الذي أحبَّ «حمزة»، ورغب في أن يجلبه إلى مملكة الربّ، دون جدوى. والواقع أن «حمزة» لم يتعافَ طوال بقية سنوات استمرار الحرب (وهذا أمر مهمّ، على الصعيد الرمزي للأحداث) بل بعد انتهاء الحرب، واستسلام ألمانيا، الذي لم يعرف به قائد جيوشها في شرق أفريقيا، إلَّا بعد ثلاث أسابيع، فاستسلم، بدوره، لقيادة الجيوش البريطانية.

لأننا نعرف أنه، عند زيارة الضابط الإنجليزي للبعثة - وهي الزيارة التي أخفت البعثة، خلالها، «حمزة» عنه - أنه تحدَّث عن أنفلونزا سيّئة تجتاح العالم، في إشارة إلى وباء الأنفلونزا الإسبانية الشهير الذي أطاح بحياة الملايين بين عام (1918) وعام (1920). وهي طريقة الرواية المراوغة في تخليق ذاكرتها التاريخية/ الداخلية في آن معاً. فقد كان «حمزة»، وقتها، قد أخذ في التعافي، بعدما التأمت جراحه على ما تحتها من أربطة وعظام معطوبة، كانت في حاجة لجراحة لم تتوفر له أبداً، وكأنما كُتب عليه أن يحمل آثار التجربة الاستعمارية في جسده ذاته، في نوع دالّ من كتابة الجسد، من ناحية، ومن تهكُّم مضمر على «المهمّة التحضيرية» Zivilisieirungmission المنقوصة، من ناحية أخرى. لأن ما يتصوَّر الراهب/ القسّ أنه جلَبه إلى تلك المنطقة من دواعي الحضارة، بما في ذلك العلاج الطبّي، كان منقوصاً، ولم يوفِّر له ما كان يحتاجه من جراحة. كان «حمزة» في أثناء تلك الزيارة، التي حرص فيها «باسكال» على إخفائه عن عيون الضابط الإنجليزي، في طور ما يمكن تسميته بدورات من العلاج الطبيعي، لإعادة تأهيل فخذه وساقه المعطوبَيْن، وبدأ الحركة والقيام ببعض المهامّ الصغيرة في حياة البعثة اليومية، وهي المهامّ التي تعلَّم، عبرها، شيئاً من حرفة النجارة، لأنه أحبَّ التعامل مع الأخشاب.

جدل الحياة المتروكة والحياة التالية

فقد حرص «حمزة»، منذ وصوله إلى المدينة، التي غاب عنها لسبع سنوات، بعد شهور من التسكُّع والتجوال منذ ترك الإرسالية، على أن يطمر ماضيه، ويخفي كلّ تفاصيل تجربته الألمانية عن كلّ من يحيط به. إذ كان الألمان قد ذهبوا، وحَلَّ الإنجليز مكانهم إبَّان مرحلة تعافيه الطويلة من ضربة السيف القاصمة. وكان من الحماقة، بالطبع، الحديث عن العمل مع جيش الحماية الألماني. وكانت بقية معالم تجربته السابقة، في تلك المدينة، التي جاء بحثاً عنها، قد مُحيت، ولم يعد ثمَّة من أثر لها: هُدِم البيت الذي عاش فيه، واختفى الدكّان الذي استعبد فيه ليل نهار، ولم يبقَ لهما من أثر، واختفى معهما الإنسان الوحيد الذي صادقه عن طيب خاطر، في العلاقة الوحيدة التي عاشها بندّيّة كاملة، مع زميله في الدكَّان والعبودية الطوعية، «فريدي». وربَّما كان يأمل في أن يجده فيها، ليكون عوناً له، ولكن بلا جدوى.

صحيح أن حياته السابقة، في المدينة، لم تكن أفضل من تلك التي عاشها مع الجيش الألماني، فقد كانت حياة من الرقّ أو العبودية الطوعية التي تُجبر فيها الفاقةُ الأسرَ على التخلّي عن أبنائها، واستخدامهم سداداً لديونهم، أو حتى تقدّمهم مجّاناً لمن يستطيع إطعامهم وإيواءهم، كما كان الحال مع «عافية». لكنه لا يجد أثراً للمكان الذي خلَّفه وراءه، ولا يستطيع أن يسأل عنه كي لا يعرفه أحد، وربَّما يطالبه صاحب الدكّان، الذي هرب من العبودية فيه، بأن يدفع ديون أبيه له.

هكذا، يبدأ «حمزة» «حياته التالية» بعد حياته العسكرية السابقة، في محاولة منه لوصل ما سبق على تلك الحياة العسكرية/ الاستعمارية. وإذا كان قد هرب من تلك الحياة السابقة سليماً ومليئاً بفورة الشباب، فها هو يعود معطوب الفخذ، صفر اليدين، وفي الرابعة والعشرين من عمره، يجاهد كي يخفي عرجه، وما تسبِّبه له ساقه من آلام؛ فقد التهمت تجربته الاستعمارية أربعة أو خمسة أعوام من حياته، ولم تقدِّم له إلا العطب الجسدي، وإلماماً باللغة الألمانية التي لا قيمة للمعرفة بها، بعدما انهزم الألمان، بل -ربَّما- أصبحت المعرفة بها شُبهة ضارّة، حرص على ألّا يفصح عنها. وقد حاول، صباحَ وصوله إلى المدينة، أن يتذكَّر أيّاً من معالمها، حتى أعياه التعب. وقادته قدماه إلى ساحة فسيحة تصوَّر أنه سيجد فيها مكاناً يفيء إليه ناشداً شيئاً من الراحة، لكنه اكتشف أنها ساحة لورشة نجارة، سمع فيها طرقات النجارة، وتنسَّمَ منها روائح الخشب، فتقدَّم من صاحبها قائلاً إنه يبحث عن عمل. وبعد حوار قصير دالّ، مع «ناصر بشارة»، حصل «حمزة» على العمل في ورشته، ومخازنه التي كانت قيد النموّ والاتِّساع في تلك الفترة. (ص139)

والواقع أن التاجر «ناصر بشارة» قال له إنه وظَّفه عنده «لأنه أحبَّ مظهره، وكان «حمزة»، عندها، في الرابعة والعشرين، بلا مال، وبلا مأوى في مدينة عاش فيها من قبل، ولكنه لم يعرف عنها إلّا القليل. إنه متعب ويشعر بشيء من الألم، ولم يستطع أن يتصوَّر ما الذي أعجب التاجر في مظهره.» (ص138)؛ ربَّما هي فراسة «ناصر»، التي سيكتشف، لاحقاً، أنها كانت في محلِّها، وربَّما كان ذلك الامتلاء الرواقي بالذات، والتقبُّل السمح بما تأتي به المقادير، هو الذي يجعل من يطالع سيماءه يحبّه، وربَّما لأنه يتجنَّب الحزن لتيقُّنه من أن الحزن يقلِّل القدرة على المقاومة، كما قال له «باسكال»، وأنه لو استسلم له لَقَهَره، وحوَّله إلى معاق، كما فعلت الحرب بالكثيرين. وكلّ (ربَّما) من هذه (الربَّمات) -كما يقول طه حسين- تحتمل الخطأ والصواب.

الهوامش

1 - هو الشاعر الألماني الأشهر، فريدريش شيللر-Friedrich Schiller، الذي يُعَدّ، مع «جوته»، مؤسِّساً للأدب الألماني.

من وساوس الكُتّاب:

لِمَ ينبغي أن أُتَرجَم؟

كثيرةٌ هي الوساوس التي تستبدّ بالمؤلّف حينما يكتب، وربَّما حتى قبل أن يكتب، إذ يبقى أهمّ وساوسه: هل سَأُترجَم إلى لغة أخرى، أم لا؟؛ لهذا قد يضع في باله من سيُتَرجَم إليهم، قبل أيٍّ مِن قُرّائه الذين يُكتَب، في الأصل، بِلغتهم ليُضاعف من فرص ترجمته، وليكون نقله، لا مجرَّد حدث محلّي فحسب، بل حدث عالمي، أيضاً.

كان «نيتشه» يعتقد أن حالة إبداعية كحالة «فاغنر»، يمكن أن تعطي كلّ ما لديها لو أنها وجدت، فقط، من يوصلها إلى الفرنسيين، وأن البقاء في ألمانيا يجعل أيّ مبدع مجرَّد حالة لسوء فهم كبيرة. ومهما كانت وطنيّة المبدع اللّغوية كحالة «ليسينغ»، فإنه غالباً ما يبحث عن ملجأ في الأراضي التي تدين بالولاء لـ«ديدرو»، و«فُولْتِير»، فيهرب مما هو ألماني سرّاً[1]. لهذا يقف «نيتشه» متحدِّثاً بالوكالة عن «شُوبنهَاور»؛ ليؤكد أن الأخير وجد نفسه، في فرنسا وفي الفرنسية، أكثر ممّا وجدها في ألمانيا ومع اللّغة الألمانية؛ وقد تمّت ترجمة أهمّ كتبه إلى الفرنسية مرَّتَيْن، ليُفضّل رجع الصّدى على المحكي بلسانه، وحاله هُنا، طبعاً، ليس بحال المتنبي حينما يقول:

«ودَعْ كلَّ صوتٍ غيْرَ صَوْتِي فإنني ** أنا الطّائرُ المحكيُّ والآخَر الصّدى».

بل قد يذهب الأمر، بالمؤلِّف الأصلي، بعيداً، إلى درجة ندمه على تأليفه أحد كتبه بغير اللّغة الهدف، كما هي حالة «نيتشه» الذي صرّح، في غير موضع، بما يأتي: «ودِدت لو كتبته بالفرنسية»، هذه العبارة هي ذاتها التي سيكرّرها عن كتابه «هكذا تكلّمَ زرادشت»، وعن كتابه الآخر «إرادة القوّة»، تعبيراً عن ندمه على كتابته باللّغة الألمانية، مُتمنيّاً لو أنه كتب ما كتب باللّغة الفرنسية، في رغبة شرسة وجموحة لتقديم نفسه للآخر الغريب عنه؛ لهذا كان «نيتشه» يبحث جدِّيّاً عمَّن يُترجمه، وعمَّن يُقدّمه للآخر؛ سواء أكان دانيماركياً أم فرنسياً أم إنجليزيًّا، في تلهُّف إلى مَنْ يُعيد توطينه داخل الجسد الفلسفي، والثّقافي، خارج ألمانيا.

لقد كان «نيتشه» يُقدِّم نفسه بصفته معجباً بكلّ ما هو فرنسي، فيُهدي كتبه، مرّة إلى «ديكارت»، ومرّة إلى «فولتير»، في محاولات لإغراء الفرنسيين، وجرّهم نحو الاهتمام به، أو -بالأحرى- الإيقاع بهم، وهذا ما جعله يؤيِّد مترجميه بشكل لا مشروط، مبدياً تفهُّمه لكلّ اختياراتهم في الترجمة، وذلك كي يستمرّوا في مهمّة ترجمته برباطة جأش منهم، ودون خوف منه، وهذا ما تكلَّل عند الفرنسيين، فيما بعد، بحسنِ قبول منهم لكُتبه، بشكل نافسوا فيه حضور «نيتشه» في بلده الأصلي، بل بشكل نازع فيه الفرنسيون الألمانَ حقوقَ تملّكه؛ حتى إننا سنجد ألمانيّاً هو «هابرماس»، لا يُطالب الفرنسيين، بل يستجديهم للتّقليل من نِيتشويَّتهم، مُحمّلاً إيّاه مسؤولية نقد الحداثة الغربية، ومتَّهماً له بجريرة الردّة عن العقل.

«نيتشه»، مثل كثيرين غيره، كان متيقّناً من أن التّرجمة هي قناة «بانما» التي سيمرّ عبرها نحو القطاع الثّقافي الفرنسي، ولتكون، أيضاً، محلّ ولادة أخرى بالنّسبة إليه، وإن في فراش بعيد عن موطنه، وعن لغته الأمّ؛ لهذا كان يمدّ مُترجميه شديدي النّبوغ والأذكياء جدّاً[2]. فيذكر «نيتشه» مُدناً ونقاطاً معيَّنة وصلت إليها كتبه، تُرجمت، وحظيت بشيء من الذّكر والنّقد، وهذا ما كان يحتاجه ويسعى إليه ليُخفِّض من درجة حنقه، فقد ظهر مراراً كمن يَعرض نفسه على مَنْ يترجمه؛ ويلاطفُ مترجميه برسائل بالغة اللّطف، فأيّ مؤلّف يعرف قيمة مَنْ يترجم له، ويعرف الجميل الذي يسديه إليه، بشكل سعى فيه البعض إلى رهن مترجمه معه في البيت نفسه، بل الغرفة نفسها، كحالة الرّوائي البرتغالي «جوزيه ساراماغو»، حيث تزوج مترجمته María del Río Sánchez، إذ استفاد من زيجته هذه بشكل رائع؛ ذلك أن زوجته التي كانت تسكن معه البيت نفسه كانت تترجم أعماله إلى الإسبانية، حتى قبل صدورها بالبرتغالية، فكان يكتب الصّفحة وهي تترجمها مباشرةً، وهي معه في الغرفة نفسها، وتسأله عمّا تعنيه كلمة ما في الجملة ماذا يعني بها بالضبط، فيجيبها في نفس اللّحظة.



تعلم سرائره الخفيّة، وتفهم رغباته المضمرة، وتعلم جيِّداً مسار ومنشأ أيّ فصل من فصول رواياته: متى؟ وأين؟ وكيف؟.

اشتهر عن «نيتشه» حبّه لمترجميه، وتقديره الكبير لهم، حتى إنه، وهو في قمّة مرضه، ما إن تناهى إلى سمعه، في أبريل، سنة (1876)، أن الكونتيسة «ديوداتي-Countess Dio-dati» السّاكنة في مدينة جنيف، قد ترجمت كتابه «ميلاد التّراجيديا» إلى الفرنسية، حتى أخذ القطار مباشرةً لزيارتها، والتعرُّف إليها، وتوطيد العلاقة بينهما، الزّواج منها كما فعل «جوزيه ساراماغو»؟ غير أنه، عند وصوله، اكتشف أن المسكينة دخلت إلى عوالم الجنون، واستقرَّ بها الحال في مارستان عقلي، فبقي في جنيف أسبوعاً لعلّه يلتقي مترجمته المجنونة التي قد يكون كتابه «ميلاد التّراجيديا» سبباً في جنونها، فقد استدعى فيه، من أجل كتابته، الكثير من الأرواح، كما لخّص القول عنه «فاغنر» الذي افتتن بالأشياء غير الموفّقة فيه[3]، لتذهب المسكينة ضحيّة كتاب، سيصفه «نيتشه»، فيما بعد، بأنه «كتاب غير معقول» يتضمَّن آراء غير نافذة، متضاربة ومتناقضة قد تجني على كلّ من أراد أن يترجمه.

وكي يجد «نيتشه» لكتبه مُترجماً، كان لا يتورَّع في إرسالها إلى من يعتقد أنه قد يسارع في ترجمتها، فنجده، مثلاً، يهدي كتابه «هذا الإنسان» إلى أحد الفرنسيين طمعاً في ترجمته إلى الفرنسية، غير أن ألمانية المترجم لم تكن في مستوى الألمانية التي يكتب بها «نيتشه»، كما برَّر هذا المترجم تهرُّبه، بل نجد «نيتشه» يطلب من أحد المترجمين السّويديين الموهوبين في الفرنسية أن يُترجم أحد أعماله إلى الفرنسية، ليتساءل هذا المترجم إن كان «نيتشه» عاقلاً حقّاً، أم أنه فقد عقله تماماً!، وليستغلّ هذا المترجم السّويدي «Johan August Strindberg» رغبة «نيتشه» في أن يُترجَم من قِبَل كاتبٍ يقول عن نفسه إنه يكتب كما «بلزاك»، ليطلب تعويضاً من «نيتشه»، لم يستطع الأخير توفيره، خاصّة أن خوفه الدّائم من انقطاع تقاعده من جامعته المسيحية في بازل، بعد حملته المسعورة على كهنتها وقساوستها وتاريخها، كان يطارده دوماً.

رغبة «نيتشه» المجنونة في أن تُتَرجَم أعماله، لا يمكن النّظر إليها كفقدان للاتّزان العقلي من جهته، إذ إن الرّجل -باعتباره فيلولوجيًّا ذا معلومات مهمّة عن تاريخ الفلسفة وماضيها- يعرف دور التّرجمة في تحديد مستقبل أي فيلسوف، ويعرف أكثر من أيّ مُترجِم، أنه، من خلال التّرجمة، يمكن للفيلسوف أن يعيش عَودَه الأبدي، ولكن ليس عبر الحياة نفسها، واللّغة نفسها، فهذا شيء لا يحتمَل كما عبّر عن خوفه من هذا في خضم حديثه عن مفهومه للعود الأبدي، وإنما عبر حيوات ولغات أخرى، فأرسطو الذي احتفظ له «نيتشه»، في مكتبته، بأكثر من ثلاثين مجلَّدة وعنواناً، لم يكن ليعيش ويستوطن قلب كذا شعب[4]، ويكتشف في نفسه ومعها رُقيّ أفكاره في أكثر من لغة، ويَضطهد «قواعد - grammaire» أكثر من لُغة بمنطقه، لولا ترجماته إلى السّريانية واللاتينية والعربية والألمانية التي حظيت بها نصوصه. وحينما يكفّ المترجمون عن ترجمته، سيكفُّ هو عن الحضور كما كفّت لغته الأمّ عن التّداول، في حين استمرّ هو ومتنه في التّداول والتّرحال.

حُلم «نيتشه» أن يَكتُب بالفرنسية، ليعفي نفسه حرقةَ



انتظار مترجم يأتي أو لا يأتي، لما يمكن للغة أخرى غير اللّغة الأمّ أن تحقِّقه لكاتبٍ مثله، في موضع ومكان يجني منهما لاسمه ولنصِّه مجداً وشهرة، بشكل يُصيّره عميقاً وهو في لُغة الآخرين، فعدم الوضوح يرزق صاحبه هيبةً وعُمقاً، لا يكونان له عادةً، حينما يتكلَّم بلغته الأمّ، ويكتب بها، إذ «لا كرامة لنبيّ في قومه»، كما تقول العبارة الإنجيلية، ولنتذكَّر هنا، من العرب، صاحب كتاب «النّبي»، جبران خليل جبران، الذي يتعلَّم العرب، منذ مدّة طويلة، على ضوء قصصه ومكتوباته، لغتَهم العربية[5]، تلك المكتوبات التي لا يعلم كثير من العرب أن أغلبها مترجم عن الإنجليزية التي كتب بها جبران أغلب كتبه[6]؛ كما أوَّل عمل له وهو «المجنون»، و«ورمل وزبد»، و«آلهة الأرض»، وكذا الأمر مع كتابه الأهم: «النّبي»، إنما كلّها كُتبت بالإنجليزية، لأوَّل مرّة، على الرّغم من أنه فكّر بكتابة عمله الأخير منذ ألف عام، كما أكّد في رسالة إلى ميّ زيادة.

عربيّ آخر، أقرب زمناً من جبران، هو عبد اللّه العروي، لم ينتظر مترجماً، بل كتب أهمّ مؤلَّفاته مباشرةً بالفرنسية، لتشق طريقها في الانتشار وحدها، عبر لُغة ليست لغته الأمّ، وليقوم هو، فيما بعد، بإعادة ترجمتها إلى لغته الأمّ بنفسه، بعد أن كتب مقدِّمات لبعضها ليصفّي حسابه مع مترجميه العرب، كي يجد لنفسه عذراً في كون كتبه التي لو كتبها، أوّلاً، بالعربية، لما حظيت بقيمة تذكر، إذ ستكون كتابتها باللّغة الأمّ هي نقطة ضعفها الخطرة التي ستقتُل المؤلِّف والمؤلَّفَ، فيقول: «كيف سيكون ردّ القارئ المشرقي لو ألّفتُ الكتاب، أصلاً، بالعربية كما كانت نيّتي أوّل الأمر؟ الإهمال، بدون شك. كلّ اتصال بيننا، المغاربة أو العرب أو المسلمين، يمرّ عن طريق الغرب، كما هو حال الأوربيين اليوم بالنّسبة إلى أميركا. هذا هو مؤدّى الكتاب، في الواقع»[7]. إن الطّريق المباشر إلى الوطن، قد لا يكون من طريق اللّغة التي نسكنها، بل من طريق لُغة أخرى، اضطُررنا لنتَّخذها سكناً.

وبالعكس، قد تكون لُغة جبران والعروي الأمُّ جسراً للعودة إلى الوطن بقوّة، وأداة ليصنع الكاتب بها لنفسه حيّزاً في أكثر من وسط ثقافي؛ فمن الجانب غير العربي، نجد الرّوائي والشّاعر الكردي سليم بركات، الذي أكّد محمود درويش أنه -مع كرديّته المتأصِّلة- ظلَّ أفضل من كَتَب باللّغة العربية خلال العشرين عاماً الماضية، فقد اختار العربية على كرديَّته، ليعبّر بها عن خصوصيَّته، بصفته كرديّاً، وكذلك نجد الرّوسي «فلاديمير نابوكوف»، الذي وُلِد قبل موت «نيتشه» بأشهر قليلة، يكتب بلغته الأمّ، ثم في مرحلة ثانية يتخلَّى عنها ليكتب بالإنجليزية، التي لم يبدأ في الكتابة بها إلّا في مرحلة متأخِّرة، نسبياً، من حياته، وترجم بنفسه، مثله في ذلك مثل العروي، إلى لغته الأمّ، كتابَين كان قد كتبهما بالإنجليزية، لإحساسه بوجود عيوب في النّسخة الإنجليزية التي كتبها بيده، رغم أنه كان يقول إن رأسه تتحدَّث الإنجليزية، وأذنه تتحدَّث الفرنسية غير أن قلبه ظلَّ يتحدَّث الرّوسية؛ لهذا كانت أجلُّ آماله أن يتمّ ترجمة أعماله إلى لغته الحبيبة، قبل موته.

الإيرلندي «صمويل بيكيت - Samuel Beckett»، كان يختار أن يكتب بالفرنسية، والإنجليزية، كي تبقى له قدم في باريس، وأخرى في لندن، تاركاً، في الهامش، لغته الأمّ الإيرلندية «Gaeltacht» شبه المنقرضة، مثله في ذلك مثل الإيرلندي الآخر «جيمس جويس - James Joyce» مثاله الأعلى، ونموذجه الأبوي السّاحق، دون أن تهمَّهما في شيء المعارك القويّة التي قادها الأبطال القوميون والمثقّفون الإيرلنديون معاً ضدّ الاستعمار البريطاني بكلّ أنواعه، لكن بقي من إيرلندا، عند «جويس»، «أوليس» البطل السّردي الإيرلندي الأصل، في الرواية التي تحمل الاسم نفسه «أوليس»، التي يصف فيها «جويس» يوماً واحداً في أكثر من (750) صفحة،

ليتحدّى فيها مترجميه وقرّاءه الإنجليز أنفسهم، وعلى مستوى لغتهم، وأمام لسانهم الرّسمي، وبقيت كذلك مدينة دبلن الإيرلندية حتى إنه دعا أحد أعماله المهمّة بـ(أهالي دبلن).

«صمويل بيكيت»، كان يكتب بالفرنسية، ثم يترك النّص عاماً أو أكثر ليترجمه بنفسه إلى الإنجليزية؛ أو العكس، كما الشّأن مع روايته «وات ومورفي»، فينتقل ذهاباً وإياباً بين اللّغات، لينقل معيش أهالي دبلن، وآمال الإيرلنديين. كما نلفي «ميلان كونديرا - Milan Kundera» الذي اختار على اللّغة التّشيكية، لُغةَ البلد الذي استقرَّ فيه: الفرنسية، فالهجرة من مدينة إلى أخرى ليست طريق الأنبياء وحدهم، بحثاً منهم عن الدّعم النّفسي، والدعم المادّي، وكذا عمَّن يسندهم، بل طريق الأدباء والفلاسفة، ترحالاً منهم من لُغة إلى أخرى، بحثاً عن قُرّاء وتلاميذ وأنصار جدد، وكي يرجعوا إلى مُدنهم بقوّة أكبر، كما يؤكّد «نيتشه» ذلك في شذرة دالّة جدّاً بعنوان «أخطر الهجرات»[8]. لكن، هناك من يُهاجر ويحتفظ بعذرية لسانه، فيكتب بلغته الأمّ، ويتحصّن بها، كما حالة الأرجنتيني «خوليو كورتاثار - Julio Cortázar» الذي احتلَّ شطراً صالحاً من اهتمام أوروبا، دون قتال، بلغته الإسبانيّة التي حملها معه من الأرجنتين، وذلك رغم تعلّمه للفرنسيّة على يد والديه، إذ ظلَّت لغته الأمّ أحد أسلحته السّرِّية[9].

«نيتشه»، يودّ لو يغترب عن لسانه ومتلقّيه الألمان، ويرتحل بعيداً مع نصوصه إلى بلد آخر، ومع لُغة أخرى، ليقترب من لسان آخر هو الفرنسي، الذي لا يفارق باله، ليكون حال «نيتشه»، هنا، حال الأديب المغاربي الذي كلّما اقترب من الأدب الفرنسي «تضاعفت حظوظ تثمينه والإعجاب به، وازدادت فُرص ترجمته»[10]. هنا، بلا شكّ، قد يكون «نيتشه» قرأ لبودلير، والذي يُكثر من الاستشهاد به في مراسلاته، كهذه الرسالة التي يسأل فيها «بودلير» نفسه، ويجيب: «هل تعرف لماذا حرصت على ترجمة إدغار آلان بو، بهذا الحماس؟ لأنه يشبهني». إذا كان «همبولت» مترجم نصّ «أخيلوس - Achille» المُعَنْون بـ«أغاممنون - Agamemnon» الذي يؤكّد أن النّص المترجم يجب أن يظلّ غريباً، فإن «نيتشه» يعاجل مترجمه ومترجمي النّصوص الألمانية بجدوى تجاوز كتابتها باللّغة الأمّ، بأن يقضي المؤلّف الألماني على غرابتها أصلاً، لصالح تلقّيها السّهل أمام المترجم. إن الكتابة باللّغة الأمّ، ومحاولة تكريس ما يميّزها، بقدر ما يُصعّب مهمّة المترجم، ويجعلها مستحيلة، هو أمر يفتّت أيّة إرادة أو رغبة في ترجمته الكاتب وكتبه، مهما كانت صلابة إرادة المترجم.

النّص، إن تُرجم دام واتّصل، وإن استعصى على التّرجمة عاجَلته بذور الفساد، واعترته عوامل الزّوال والتّفسّخ، والحلّ هو الانسلاخ من حقوق اللّغة الأمّ، والتّنازل عن مكتسباتها، وتقديم النّص في حُلّة مجموعة حلول مقترحة أمام المترجم، تسهّل أمامه عمله التّرجمي، أي أن يكتب الكاتب وكأنه لا يكتب بلغته الأمّ، بل بلغة المترجم، أي أن ينسلخ عن ذاته ليذوب كقطعة سكَّر في فنجان الآخر، ليصير حلواً، ومقبول المذاق، لا مرّاً وعسير الهضم، ليكون في مستوى ذوق وتطلّع من سيقرؤهم أو من يُترجمهم؛ وهذا هو المطلوب من كلّ ألماني، بحسب «نيتشه»، حينما يقول: «إن أولئك الأشخاص الذين لا يطاقون، والذين لا نريد حتى أن نتقبَّل منهم ما يفعلونه من خير، هم الذين لهم حرّيّة الرّأي، ولكنهم لا يتنبهون إلى أن حرّيّة الذّوق والفكر تنقصهم. وهذا هو، بالضّبط، ما يعتبره حكم «غوته» الرّزين ألمانيًّا. (...) على الألماني أن يكون أكثر من مجرَّد كونه ألمانيًّا، إن هو أراد أن ينفع الأمم الأخرى، ويصير مُطاقاً لديها، كما يريانه الوجهة التي عليه أن يبذل فيها جهداً لكي يتجاوز ذاته ويخرج من حدودها»[11].

تقوم التّرجمة، عند «نيتشه»، مقام التّضحية البشرية، بل التّضحية الأكثر حماسة ونُبلاً، ما دام الحماس النّاجم عن المعرفة والرّغبة فيها قد يجعلنا نُؤاخي سكّان كواكب أخرى، ذاتَ يوم، خدمةً للمعرفة والإنسان، الشّيء الذي قد يجعلنا نقوم بنقل معرفتنا من نجم إلى نجم، وليس فقط من قبيلة إلى قبيلة أو من بلد إلى بلد!، كما حَلُم بذلك «نيتشه»، وأكيد أن ذلك لا يتمّ إلا بالتّرجمة، وظلَّ ذلك في أفق التّواصل مع أهالي الكواكب والنّجوم الأخرى، فعبر قناة التّرجمة يمكن أن نوسّع من نطاق فهمنا، ولنفكّ الحصار على مفكّرين وأدباء كثيرين. ■ **محمد صلاح بوشتلة**

الهوامش

1 - ف. نيتشه (1900)، ما وراء الخَير والشّر، ص: 42.

2 - في هذا الصدد يقول «نيتشه»: «إن لأعمالي قُرّاء في كلّ مكان، وهم من النّخبة الذّكية، تحديدًا، من المحنكين الذين صنعتهم الظّروف والمهامّ السّامية؛ بل من بينهم عباقرة، تجدونهم في فيينا، وسان بيترسبورغ، وستوكهولم، وكوبنهاغن، وباريز، ونيويورك. لقد اكتشفني النّاس في كلّ مكان ما عدا ألمانيا، هذه البلاد الأوربية المسطَّحة».ف. نيتشه (1844 - 1900)، هذَا الإنسَان، ص: 53.

3 - ف. نيتشه (1844 - 1900)، هذا الإنسان، ص: 62.

4 - في هذا الصّدد، يقول متّى بن يونس: «يونان، وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفِظت الأغراض، وأدّت المعاني، وأخلصت الحقائق». أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، وهو مجموع مسامرات في فنون شتى، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، اللّيلة الثّامنة، ص: 102.

5 - ثروت عكاشة، «جبران خليل جبران، أوّل أديب عربي أثَّر في حياتي»، ضمن مجلَّة «الهلال»، العدد: 9، سبتمبر (1960)، ص: 51.

6 - رغم أن جبران ظلّ أحد أحسن من ألّفوا بالعربية، فإنه فضَّل، في غير ما تجربة كتابية، أن يكتب بغير لغته، وهنا يقول ميخائيل نعيمة، في آخر فقرة من كتابه عن جبران وعن علاقة الأخير بالعربية: «إنه لغرض لا أعرفه، ولا تعرفونه، وُلد جبران في لبنان وفي العصر الذي ولد فيه. ولحكمةٍ أجهلها وتجهلونها كانت العربية لغته، فكأنّي بالعين التي تبصر كل حاجة، أبصرت ما في حياتنا الرّوحيّة من القحط، فأرسلت لنا هذه السحابة المباركة لتمطرنا بعض بركاتها. من شاء أن يرى في ذلك مفخرة فليكن له ما شاء، أمّا أنا فأُكبرُ على بقعة عطشى من الأرض، تفاخر سواها بطَلٍّ أرسلته لها السماء، وأفضِّل أن أقول: «اللّهمّ اجعلنا مستحقّين لهذه العطيّة كيما نستحقْ سواها".» (نعيمة، ميخائيل (1988-1889)، جبران خليل جبران، بيروت: مؤسسة نوفل، ط. 13، 2009، ص: 423)

7 - يكتب العروي معقّبًا، وهو قاصد أميركا: «لاتنس أن الوعي الوطني نشأ، أساسًا على ضفاف السّين!». (عبد اللّه العروي، خواطر الصّباح، ص: 72). وبُعيد عودته إلى المغرب يكتب: «أشعر شعورًا قويًا أن أميركا لا تحتاج إليّ»، غير أنه يسأل مباشرة: «وهل يحتاج إليّ المغرب؟»، فيجيب: «لا سبيل إلى جواب مقنع»، لكن لا أحد يستطيع أن يقطع حبله السّري مع أمّه اللّغة بيده، فالعروي كتب بالفرنسية بنيّة أن يعود، بقوّة، إلى حاضرة الوطن. وهنا، يكتب عبد اللّه العروي: «يقول ياسين الحافظ في رسالة: «في رأيي إن سبب عدم الإقدام على الكتاب يعود بالأحرى، إلى «تهيّب» الكتّاب، وشعورهم بضرب من عدم الثّقة بجدِّية، ما يكتبون عن مؤلّف ذي مستوى كالإيديولوجيا..». أجيب: «لاتيأس، يا أخي. عندما يتعرَّض له الفرنسيون بالنّقد فسيجترئ عليه الكثيرون بالاعتماد على ردود الخصم. ويكون في ذلك السّلوك إثبات لما جاء في الكتاب من أن العرب يجيبون، دائمًا، عن أسئلة يطرحها الغرب». (عبد الله العروي، خواطر الصّباح، ص: 105).

8 - يقول «نيتشه»: «هناك، في روسيا، هجرة الذّكاء: يعبر النّاس الحدود ليقرأوا كتباً جَيّدة أو ليؤلّفوها، وهم بهذا يعملون ليجعلوا من بلدهم الذي هجره العقل...» ف. نيتشه (1844 - 1900)، المُسافِر وظلُّه، ضمن «إنسان مُفرطٌ في إنسانيَّته»، الشّذرة، ص: 231. «أخطر الهجرات»، ج. 2، ص: 190.

9 - أحد روايات هذا الأرجنتيني تحمل الاسم نفسه، وهو «الأسلحة السّرِّية»، ترجمة: محمد عيتاني، مؤسَّسة الأبحاث العربية، ط. 1، بيروت، لبنان، 1988.

10 - عبد الفتّاح كيليطو، لن تتكلَّم لغتي، ص: 26.

11 - ف.نيتشه، (1844 - 1900)، «إنسان مفرط في انسانيَّته»، الشّذرة، ص: 302، «ما wهو ألماني حسب غوته»، ج. 2، ص: 92.



shutterstock

في الغَور الأدبيّ، يتسنّى للشّيء أنْ يسعدَ بوَجهيْه!

شعريّة التناقض

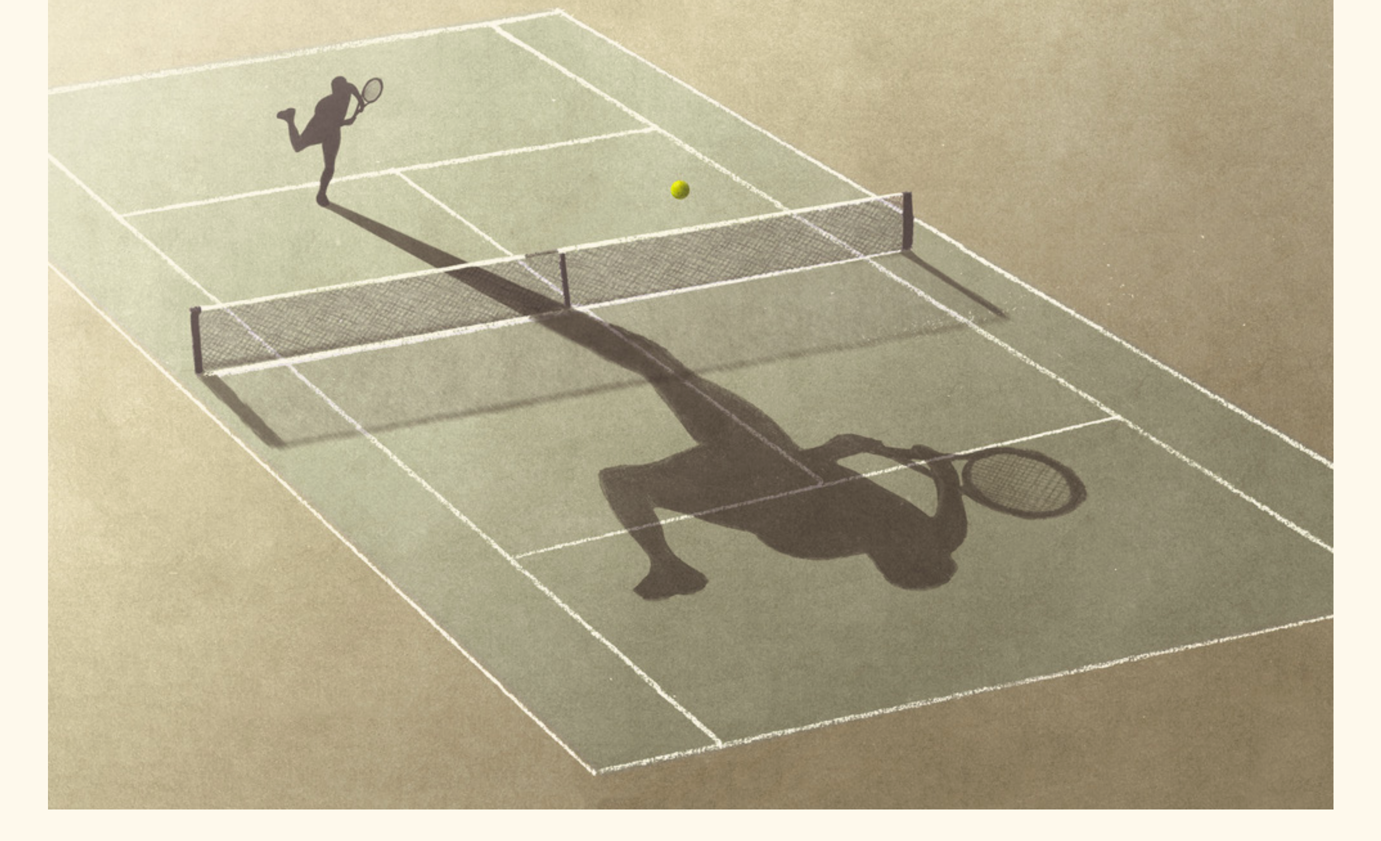
مُلامسةُ الانسجام المَحجوبِ في ما يُوسَمُ بالتناقض واستجلاءُ العُمق الذي يُخطئهُ حُكمُ هذا الوَسْم ليسَا مهمّة العَين العامّة ولا هُما مهمّة عَين المؤسّسة. إنّهُما يندرجان في الإمكان الذي تمتلكهُ عُيونٌ أخرى؛ عينُ الأدب، وضِمْنه الشعر بوَجه خاصّ، وعينُ الفكر المَرِح، وعينُ التصوّف، وعينُ العشق وخطابه، وكلُّ العيون التي بها يتكشّفُ في الكينونة الانسجامُ المحجوبُ بحُكم التناقض، ويتكشّفُ، تبعًا لذلك، ما لا يكُفّ يُحجَبُ في الكينونة بالأحكام الجاهزة وبالقبليّات والمسبقات، أي ما يَحجبُ التعدّدَ في الكينونة، ويَحجبُ التشظّي الذي يَسكنُها.

لشعريّةِ التناقُض جُذورٌ مشدودةٌ إلى المنطقة المُقابلة لأحكامِ العقل والمنطق، بما تُنتجهُ من معرفةٍ مُغايرَةٍ وبَعيدةِ العُمقِ، لأنّها لا تستندُ إلى هذه الأحكام ولا تنتظمُ وَفقَها، بل تشتغلُ ضدّها وضدّ حُدودها. إنّها منطقةٌ مُستوعبةٌ لاجتماع النّقيضَين، ومُغذّية لهذا الاجتماع، ومُوَلّدةٌ لِما يُسَوِّغُهُ ولِما يَكشفُ عن طرائق حَجْبه في آن. يتعلّقُ الأمر بالحَجْب الذي تُسْهمُ فيه الأحكامُ والمُسبقاتُ والتصنيفاتُ والثنائيّاتُ وغيرُها من صيَغ الحُدود والفواصل التي بها تُنتجُ الثقافاتُ والمُجتمعاتُ التراتُبَ القيميّ. وغالبًا ما يتحوّل السلّمُ القيميّ، بالتراتبيّة التي يَنتظمُ وَفقها، إلى تصنيف صوريٍّ مُوغل في التجريد، بانفصال تامّ عن حيَويّة الكائن وعن التعدّد الذي يَسِمُ الكينونة ويَبني تشظّيها.

تُتيحُ منطقة التناقُض، بما تَنطوي عليه من احتمالات لانهائيّة ومن معانٍ خصيبة، الحديثَ عن وحدة المُتناقض في الكائن لا عن وحدة المُؤتلف والمُنسجِم فيه، بل إنّها تُتيحُ، أبْعَد من ذلك، إعادةَ النّظر في مفهوم المُؤتلف والمُنسجم، بما يفتحُ الكوى المُؤمّنة لرُؤية الانسجام الذي يُقيمُه التناقُض، ولرَفع الحُجُب عن هذا الانسجام الذي توارَى لمّا صارَ التناقضُ مُجرّدَ حُكم جاهز، أي لمّا صارَ محجوبًا وحاجبًا في آن. إنّ تحوّلَ التناقض إلى مُجرّد حُكم حَجبَ انسجامَ ما يُعَدُّ مُتناقضًا، ومنعَ من استجلاء الطرائقِ التي بها يشتغلُ هذا الانسجام. فمنطقةُ التناقض، بوَصفها معرفةً خصيبة وأفقًا مفتوحًا على المعاني البعيدة، تُنيرُ ما يَختفي تحتَ الحُدود والتصنيفات التي بها تُرسي المُجتمعاتُ والثقافاتُ جانبًا من مفهومها للقيمة. في هذه المنطقة وفي وُعود احتمالات معانيها، يتسنّى الكشْفُ عن تصوّر مُغاير لوَحدةِ الكائن، مُقابلَ تصوّر ضيّق لا يَستسيغُ هذه الوحدة إلّا من خارج ما يَراهُ تناقُضًا، لأنّ هذهِ الاستساغة الضيّقة مُلْجَمةٌ بالصورة التجريديّة أو الجاهزة التي يَرسُمها الحُكمُ لوَحدة الكائن. برَسْمه لها، تجريديًّا أو على نحو قبليّ، يَحجبُ مجهولَ هذه الوحدة.

لربّما كان التناقضُ، في الأصل، خصيصةً مُحدِّدةً للكائن مُنذ وُجوده الأوّل، ولربّما اقترنَ مجهولُ الكائن بالاكتشاف الأوّل لتناقُضه، بكلّ ما يترتّبُ على هذا الاكتشاف من معانٍ وأبعاد. على التناقُض، بما هو حقيقةٌ خفيّة، انبنَت، إذًا، وحدةُ الكائن، وعليه أيضًا انبنَى انسجامُ هذه الوحدة وتماسُكها قبْل أن يَغدوَ التناقضُ دالًّا على التنافُر والنّقص وعدم الانسجام، أي قبل أن يصير دالّا على ما يُعارضُ وحدَتهُ بتصوّر آخَر للوحدة. إنّهُ التصوّر الذي تبلوَرَ عندما تدخّلت مُسبقاتٌ مُتعدّدةُ المَشارب والمَرجعيّات في جعْل التناقض وَصمةً تتعارضُ مع مُؤسّساتِ المُجتمعات التي لا تصوغُ رؤاها إلّا من خارجه، ولا تسمحُ حتى باستحضار احتمالاته التي هي جُزءٌ من مجهول الكائن، ومن مجهول الحياة بوَجه عامّ. لذلك، يُعَدُّ الحَفرُ، في تاريخ الثقافات الإنسانيّة، عمّا غطّى منطقة التناقض وقلّصَ مجهولَها، من العناصر المُسعفة في الكشف عن سَيرورَة تشكُّل الأحكام، وفي استجلاء سياقات تكوُّن الحُجب التي تعملُ، بآليات شديدةِ التعقيد، على نسيان الوُجود، وعلى التحوّل إلى بديل عنه. إنّ اختزالَ التناقض إلى مُجرّد حُكم قيميّ أسهمَ في طمْس منطقته وفي تضييق شُسوع مجهولها، ومنعَ من استجلاء المعرفة التي تنتجُها هذه المَنطقة ومن مُلامَسة انسجامها. لذلك، لا يَتسنّى الشروع في الكشْف عن أسرار ما يُعَدّ تناقضًا إلّا بنَقض الحُكم الحاجب للملمَح الوُجوديّ فيه، وبنَقض ما ترتّبَ على هذا الحُكم من بداهات.

مُلامسةُ الانسجام المَحجوب في ما يُوسَمُ بالتناقض واستجلاءُ العُمق الذي يُخطئهُ حُكمُ هذا الوَسْم ليسَا مهمّة العَين العامّة ولا هُما مهمّة عَين المؤسّسة. إنّهُما يندرجان في الإمكان الذي تمتلكهُ عُيونٌ أخرى؛ عينُ الأدب، وضِمْنه



الشعر بوَجه خاصّ، وعينُ الفكر المَرح، وعينُ التصوّف، وعينُ العشق وخطابِه، وكلُّ العيون التي بها يتكشّفُ في الكينونة الانسجامُ المحجوبُ بحُكم التناقض، ويتكشّفُ، تبعًا لذلك، ما لا يكُفّ يُحجَبُ في الكينونة بالأحكام الجاهزة وبالقبليّات والمُسبقات، أي ما يَحجبُ التعدّدَ في الكينونة، ويَحجبُ التشظّي الذي يَسكنُها.

استساغةُ وحدة التناقض والكشفُ عن انسجامها المحجوب واستجلاءُ أسرار عُمقها هو، تمثيلًا لا حصرًا، ما ظلّ الأدبُ والتصوّفُ، باعتبار النّسَب الذي يشدّهما إلى المنطقة المُشار إليها، مُؤتمَنيْن عليه، وإنْ احتفظ كلٌّ منهما بما به يَنفصلُ عن الآخر، رغم التقاطُعات القائمة في اشتغال لغتهما. لقد كان الأدبُ، بمعنى من المعاني، منذورًا لتحمّل مسؤوليّة هذا الائتمان، بناءً على ما يُميّزُ طرائقَ اشتغال لغتهِ، وعلى قابليّة هذه اللّغة لاستيعاب المُتناقض واستجلاء أغواره المعرفيّة. يصونُ الأدبُ وحدةَ التناقُض من مواقعَ عديدةٍ وبطرائقَ لانهائيّة، لأنّ الأدب معرفةٌ بأسرار الكائن وبأغوار الذات وبمجهول هذه الذات اللانهائيّ، ولأنّه، فضلًا عن ذلك، التجسيدُ اللّغويّ للمعرفة التي ينطوي عليها التناقض. فلغةُ الأدب تقتاتُ انسجامَ التناقُض وتُنتجُ هذا الانسجامَ في الآن ذاته، باعتبار قابليّتها للاشتغال وَفق الازدواج والمُضاعفة، وقابليّتها لتوليد معنى الانسجام من داخل ما تراهُ العينُ العامّةُ تناقضًا. لعلّ جانبًا من هذه القابليّة هو ما جعلَ قراءةَ الأدب ذات نَسبٍ مكين إلى شعريّة التناقض، لأنّ «لذّةَ» الأدب تتمّ في القراءة من داخل هذه الشعريّة، بهباتها التي تُبدلُ الرؤية إلى الأشياء، ولأنّ التناقضَ من مُحدِّداتِ هُويّة القراءةِ نفسها، ومن سِمات مجهولها.

لا حدّ لمجهولِ ما يكشفهُ الأدبُ من أغوار محجوبة في منطقة التناقض. يتحقّقُ هذا الكشفُ انطلاقًا من قُدرة الأدب على تمكين الشّيء من أنْ يظهرَ بصورته المُناقضة لِمَا تكرّسَ عنه، أي تمكينه من صُورَتيْن مُتناقضتيْن بوَصفهما حقيقتَهُ، وانطلاقًا، أيضًا، ممّا يتولّدُ من لذّة قراءَة الأدب، ومن أسرار لغته، التي يتجلّى جانبٌ منها في تحقّقها المُستَوْعِب للتناقُض عبْر الازدواج والمُضاعفة اللذيْن لا يكفّ تركيبُ اللّغة الأدبيّة عن توليدهما، باعتبار هذا التوليد جُزءًا من الانتساب إلى اللانهائيّ. في الغَور الأدبيّ، يتسنّى للشّيء أنْ يسعدَ بوَجهيْه المُتناقضَين، وبأن يتحدّدَ بوَصفه هو ولا هو، على نحو يَستجلي طاقة الأدب على الكَشْف. في هذا الغور كذلك، يتأتّى للصّمت أنْ يتحقّق في القول وبالقول، مثلما يتأتّى للقَول أنْ يتحقّق في الصّمت وبالصمت، ويتأتّى للظاهر أنْ يتجلّى لا بوَصفه مُنطويًا على عُمقه، بل بوَصفه ظاهرًا عميقًا في الوقت نفسه، إلى غيرها من صيَغ الانسجام المُتحقّق تحت ما يُسمّى بالتناقض. إنّها الصّيَغُ التي تجسّدَتْ، أكثر ما تجسّدَتْ، في اللّغة الأدبيّة وفي اللّغة الصوفيّة.

يُعَدُّ الانسجامُ المُتولِّدُ من منطقة التناقض، في الكتابة الأدبيّة والكتابة الصوفيّة، أحدَ العناصر الذي على القراءة أن تصونَه، لأنّ القراءةَ مُطالبةٌ بأن تُسائلَ ما به تُقاربُ المقروءَ اعتمادًا على ما يَتجاوزُ الحُدودَ التي تُمليها الأحكامُ التجريديّة والأحكام الجاهزة، وهي المُساءلة التي تُسهمُ في الانتباه إلى جانب حيويّ في مجهول القراءة، أي الجانب الخاصّ بصلتها باللذّة، أي بالجسد، حيث يتسنّى للنصّ المقروء أن يتحدّد من داخل مجهول هذه الصّلة. تقتضي القراءةُ، في دفاعها عن حقّها في اللذة والمُتعة، أن تتحصّن، إلى جانب مَكاسبها، بالقُدرة على إضاءة ما يكشفُ عن هِبَات المعنى في كلّ ما يُعَدُّ، من وِجهةٍ ما، تناقضًا، وبالقُدرة على صَون عطايا ما يُدعى تناقضًا، وعلى ردّ الاعتبار لمنطقة التناقض. لربّما تُشكّلُ هذه القُدرة أحدَ المُرتكزات التي يقومُ عليها الالتذاذُ بالنّصوص الأدبيّة، لأنّ لهذا الالتذاذ صلةً وثيقةً بالكشف عن منطقة التناقض، وعمّا تنطوي عليه من اتّساع في المعنى ومن إمكانات للتحرّر من قبليّاتِ المُؤسّسات المُجتمعيّة التي تصوغُ تجريداتها بمنأى عن استيعاب التناقض واستساغته. من ثمّ، كانت القراءةُ؛ خُصوصًا قراءة النصّ الأدبيّ والنصّ الصوفيّ ونصّ العشق، أرضًا فسيحةً من أراضي منطقة التناقُض، بما تُضمرهُ هذه المنطقة من تكثيف، وعُمق، وانسجام لا يُرى، ومن خَلخلةٍ بعيدةٍ لحُدودِ الثنائيات، وللأحكام والتصنيفات المُجرّدة.

لعلّ حيَويّة التناقض في القراءة، وما يَترتّبُ على استساغته من خارج تصوّر المُؤسّسات المُجتمعيّة عن وحدة الذات، هو ما دفعَ بارت إلى عَدّ التناقض أحدَ أسُس لذّة النصّ المُتولّدة من القراءة وفي القراءة باعتبارها أرضًا خَصيبَة من أراضي منطقة التناقض، التي فيها تتهدّمُ الحواجز والحُدود عبر التحرّر من شبح التناقض المنطقي. لذلك كان لافتًا أن يُلمحَ بارت، مُنذ الشذرة الثانية في كتابه «لذّة النصّ»، إلى القلب الذي تُحدثُهُ هذه اللذّةُ في النّظر إلى التناقض. في الشذرة الثانية من هذا الكتاب الكثيف، الذي انطوَى مطلع سبعينيّات القرن الماضي على مُؤشّراتِ عُبور مؤلّفه بخلفيّته البنيويّة والسيميائيّة صَوب الاهتمام بـ«نظريّة» عن الذات في القراءة، أشارَ بارت إلى اشتغال لذّة النصّ ضدّ مُوجّهات المؤسّسات المُجتمعيّة في تصوّرها للذات، ولوحدة هذه الذات. في سياق الإلماح إلى ما تفتحهُ هذه اللذة، تحدّثَ بارت عمّا سمّاه «الإرهاب المشروع» (la terreur légale) الذي يُجسّدُهُ رفضُ المؤسّسات المُجتمعيّة للتناقض وانتصارُها لسيكولوجيّة الوحدة، التي استدلّ بارت على قصورها بالأدلّة الجنائيّة القائمة على تصوّر تجريديّ يُقعّدُ قوانينَه لذاتٍ لا تناقُض فيها. من هُنا، تتبدّى حيويّة لذّة النص في القراءة حسب بارت، ذلك أنّ التذاذ القارئ بالنّصّ يتمّ من خارج سيكولوجيّة الوحدة، أي من داخل التناقض. في هذا الالتذاذ، تنقلبُ، كما يقول بارت، الأسطورة التوراتيّة القديمة المُتعلّقة ببُرج بابل، لأنّ فيه تتعايشُ اللّغات ويكفّ تعدّدُها عن أن يكون عقابًا. فـ«نصّ اللذة هو بابل سعيدة» يُقرّ بارت، اعتمادًا على ما تُتيحهُ القراءةُ من رفعٍ لِما يَحجُبُ هِباتِ التناقض. في القراءة، تصونُ لذّةُ النصّ التناقضَ وتكشفُ عن وُجود ما سمّاه بارت «البطل النقيض»، الذي يمتلك جُرأة التصدّي للخزي، الذي اقترن بالتناقض، وقلْبه إلى مَصدر لذّة. كما لو أنّ لذّة النص في القراءة تعملُ، وهي تنتصرُ للتناقُض، على رفْع حُجُب رسّخَتْها أحكامٌ جاهزة وكرّسَتْها مُوَجّهاتٌ تستندُ إلى وحدة سيكولوجيّة لا حُجّة على رجاحتها. فالوحدة ليست، وَفق ما تستجليه لذّة النصّ في القراءة، مُقابلًا للتناقُض إلّا في تصوّر مُغلق عنها، ذلك أنّ التناقُض أسُّ هذه الوحدة، إنّها من صميم ما به تتحدَّدُ الكينونة.

ليس افتتاحُ بارت، الذي سبقَ أن انتصرَ للقراءة تحت ما سمّاه «موت المُؤلّف»، كتابَه «لذّة النصّ» بردّ الاعتبار للتناقض أمرًا اعتباطيًّا، بل هو من صميم الفعل القرائيّ الذي يكشفُ، في تحرّره من جُمود المقولات النظريّة وفي إنصاته لمُمكن الذات ولمجهول الجسد، عمّا يفيضُ عن حُدود هذه المقولات. ثمّة دومًا، في النصّ، ما هو متملّصٌ من مقولات النظريّة وتجريداتها. قبسٌ من هذا المُتملّص لا تستوعبُه سوى لذّة تتّسعُ لهِبَات المجهول ولخصوبة التناقض، بناءً على ما يتحقّقُ داخل القراءة وداخل عطاياها. يتسلّحُ الفعلُ القرائيّ بمعارف مُنجِزه، غير أنّه يكونُ في ضيافة لغات، وفي ضيافة التناقُض بوصفه منطقةَ مجهولٍ لا يُمكنُ اختزاله في معلوم جامد. فعدُّ القارئ «البطلَ النقيضَ» للبَطل الذي ترسُمهُ بتجريد صوريّ سيكولوجيّة الوحدة، يَضعُ نظريّة القراءة أمام ما يَتعيّنُ عليها أن تُسائله في الفعل التنظيريّ الذي لا يتّسعُ للتناقض.

إنّ تمكينَ الجسد من حصّته في الفعل القرائيّ فتحَ لهذا الفعل، كما لاحظ بارت، آفاقًا من صَميم مجهول الجسد، وهيّأ لاستجلاء أسراره من مَوقع هذا المَجهولِ المُتّسع لاستيعاب التناقض، والمُتمنّع على الأحكام الجاهزة والمقولات والتصنيفات. فتأوُّل القراءة من موقع اللذّة يكشفُ عن شُسوع ما يَصلُها بالجَسد، بمُختلف التشعّبات التي تطرحُها هذه الصِّلةُ وهي تُقيمُ جُسورًا بين مجهوليْن لا ضفاف لهُما؛ مجهول الجسد ومجهول القراءة. غالبًا ما تتحدّدُ القراءة بوَصفها عمليّة ذهنيّة تحتكمُ إلى العقل وتخضعُ لأسُس نظريّة، وهو أمرٌ يُشكّلُ جانبًا رئيسًا من تاريخ القراءة ومن حِرص مُمارَستها على الانتظام وَفق مكاسب العلوم الإنسانيّة. غير أنّ هذا التحديد لا يُمكن، متى استحضرَ نَسبَ القراءة إلى اللانهائيّ وصِلَتَها بالجَسد وبالتناقض، أنْ يَستوعبَ شُسوعَ مجهولها ويُطوّقَ احتمالاتِها وعناصرَ الغموض الساري في مُمارَستها، ذلك أنّ هذه المُمارسة تظلّ مشدودةً إلى وشائجَ خفيّة تَصلُها بمُنفلت مُبتهج بانفلاته. من ملامح هذا الانفلات الصّلةُ التي تربطُ بين القراءة والجَسد بالمعنى الإيروسيّ. لذلك، كان لافتًا أنْ يتوَسّلَ بارت بهذه الصّلة في إضاءة جانب من الفعل القرائيّ، خُصوصًا بَعد أنْ سبقَ أن اهتمّ بهذا الفعل من زاوية بنيويّة وسيميائيّة، كما لو أنّ ثمّة منطقة في هذا الفعل مُتمنّعة على الزاويتيْن السابقتيْن أو على الأقلّ تفيضُ عن حُدودهما. في هذا السياق الذي يستحضرُ صلةَ القراءة بالجَسد، يقولُ بارت «تكمنُ لذّةُ النصّ في تلك اللحظة التي ينقادُ فيها جَسدي لأفكاره الخاصّة، لأنّ لجَسدي أفكارًا غير أفكاري». قولٌ يَشقّ في تأويل القراءة مسالكَ من زاوية الجسد. لم يَفُت بارت، قبل الإقرار بهذا القول، التنويهُ بحديث العُلماء العرب عن النصّ بوَصفه جسدًا، كما لم يَفُتْهُ الحِرص على ربْط لذّةِ النصّ لا بالجسد التشريحيّ ولا بالجسد عند عُلماء الأعضاء، بل بالجسد المَصوغ من العلاقات الإيروسيّة. يتعلّقُ الأمرُ، في تأوّل لذّة النصّ أثناء القراءة، بحيَويّةِ جسدٍ غير قابلٍ للاختزال في الحاجة الفيزيولوجيّة. إنّهُ الجسدُ الإيروسيّ المُستوعبُ، مثل نصّ اللذّة، للتناقُض. ففي ضَوء هذا الجسد، يتحدّدُ النصّ وتتحدّدُ القراءة من موقع اللذّة، بما هو موقعٌ كاشفٌ عن أسرار أخرى في متاهات القراءة. هكذا فتح بارت، في كتابه «لذّة النصّ» أرضَ القراءة على مجهول اللذّة الإيروسيّة، الذي ليس سوى جُزءٍ من مجهول المنطقةَ المَوسومة بالتناقض.

ليست لذّةُ النّصّ في القراءة سوى مُمارسةٍ، من بين أخرى عديدة، يتحقّقُ فيها ردُّ الاعتبار للتناقض، ولخُصوبته، ولما يَصلُهُ بأسِّ الكينونة. فمنطقة التناقض لا حدّ لأسرارها، ولا حدّ، تبعًا لذلك، للمَواقع التي يُمكنُ أن تقودَ إلى استجلاء هذه الأسرار. إنّ ما يَرفعُ الحجابَ عمّا عُدَّ، من زاوية الحُكم القيميّ، تناقضًا لا يَقتصرُ على لذّة النص في القراءة، لأنّ المحجوب، في هذا السياق، يَمَسّ الكائن في مُختلف تجلّياته. لربّما يتسنّى رَفْعُ هذا الحجاب بكلّ ما يُتيحُ استجلاءَ منطقة «هو ولا هو»، أي استجلاء الكائن بوَصفه «هو ولا هو» لا في زَمنيْن وحيّزيْن مُتباينيْن، بل في الزّمن نفسه والحيّز ذاته. ولربّما يتسنّى هذا الرّفع أيضًا في الكتابة الشذريّة التي تتحقّقُ من داخل تصوّر التشظّي الذي يَسكنُ الكينونة وينقضُ كلّ تصوّر لها عبْر الاسترسال والتسلسل وانعدام التناقض. فالانسجامُ الذي يبنيه هذا المَوقعُ الأخير الخاصُّ بالشذريّ هو الانسجامُ الذي يتحقّقُ من داخل التناقض، بوَصفه بانيًا لتشظّي الكينونة. إجمالًا، إنّ أراضي منطقة التناقض فسيحةٌ وخَصيبة وعديدةٌ. ■ **خالد بلقاسم**



shutterstock

اللُّعَب الخارقة تستمرّ طيلة الصيف

قصّة: برايَن آلدِس

في حديقة السيّدة «اسوِنتُن»، الجوّ صيفيّ على الدوام، وأشجار اللوز المليحة تقومِ في أرجائها مورقةً إيراقاً سرمديّاً. وكانت «مونيكا اسوِنتُن» تقطف وردة زعفرانيّة اللون، وتُريها لـ«ديفِد». قالت:

- أليست جميلة؟

طمح «ديفِد» بناظرَيه إليها، وتبسّم كاشفاً عن ضواحكه، من دون أن يُحير جواباً، إنّما اختطف الوردة، وجرى بها عبر البستان، ثم توارى خلف وجار الكلب حيث جثم الحاصود متأهّباً للجزّ أو الكنس أو لتسوية الأرض، إذا ما استدعت المسألة. كان وحده، قائماً على مجازه المفروش بالحصباء البلاستيكيّة التي لا تشوبها شائبة.

لقد حاولت أن تحبّه.

عندما عقدت العزم على اللحاق به، وجدَتْه في الساحة يجعل الوردة تطفو في حوض الماء المنفوخ الخاصّ به. كان واقفاً في الحوض، غارقاً في أفكاره، وهو ما يزال منتعلاً نعلَيْن خفيفَيْن.

- «ديفِد»، عزيزي، أينبغي عليكَ أن تتصرّف بهذه الفظاعة؟ ادخل إلى المنزل من فورك، واستبدل بنعلَيك حذاءً وجوربَيْن.

دخل معها، بلا اعتراض، إلى المنزل، ورأسه ذو الشعر الفاحم يتمايل عند مستوى خصرها. بالرغم من أنّه في الثالثة من عمره، لم يُظهر أي خوف من نشّافة الثياب التي في المطبخ، والتي تعمل بالموجات فوق الصوتية. غير أنّه ما كادت أمّه تمدّ يديها إلى جوربَيْن حتّى تلوّى منفلتاً من قبضتها، واختفى في هدأة البيت.

الغالب على الظنّ أنّه يبحث عن «تيدي».

ذهبت «مونيكا اسونتُن»، البالغة من العمر تسعة وعشرين ربيعاً، ذات القوام الجميل والعينَين البرّاقتَين، إلى غرفة الجلوس، وجلست فيها وهي تحرّك أطرافها على نحو ينمّ عن الذوق. جلست وبدأت بالتفكير، لكنّها سرعان ما اكتفت بالجلوس. وانتظر الزمن على كاهلها، ببطئه الممرور الذي يحتفظ به للأطفال والمجانين والزوجات اللاتي يكون أزواجهنّ في الخارج، يحاولون جعل العالم مكاناً أفضل. مدّت يدها بحركة شبه لاإرادية، وغيّرت موجة النافذة، فتلاشت الحديقة، وحلّ محلّها مركز المدينة إذ تنامى إلى شمالها يعجّ بالناس والمراكب المزوّدة بالمراوح والبنايات (لكنّها أبقت الصوت منخفضاً). ولبثَت وحدها. إنّ العالم المكتظّ لهو المكان الأمثل لكي يبقى الإنسان فيه وحيداً.

***

لقد كان مدراء شركة «سينثانك» يتناولون غداءً عامراً في احتفال بتدشين منتجهم الجديد. كان بعضهم يرتدي القناع البلاستيكيّ الذي كان رائجاً في ذلك الزمان. كانوا كلّهم نحيلين نحولاً أنيقاً، بالرغم من الطعام والشراب الوفيرَيْن اللذين كانوا يضعونه في أجوافهم. وكانت زوجاتهم، أيضاً، نحيلات نحولاً أنيقاً، بالرغم من الطعام والشراب اللذين كُنَّ يضعنه في أجوافهنّ بدورهن. إنّ جيلاً سابقاً لهذا، وأقلّ منه ثقافة، كان يعتبرهم أناساً حِسان الطلّة باستثناء عيونهم.

كان «هِنري اسونتُن» (مدير مؤسَّسة «سينثانك») يتأهّب لإلقاء خطبة، إذ قال جاره في المائدة:

- يؤسفني أنّ زوجتك لم تتمكّن من الحضور معنا، للاستماع إليك.

قال «اسونتُن»، وهو يرسم على وجهه بسمة:

- تُفَضِّل «مونيكا» البقاء في البيت، والولوج في أفكار جميلة.

قال الجار:

- إنّ المرء يتوقّع من امرأة بهذا الجمال أن تحظى بأفكار جميلة .

قال «اسونتُن» في نفسه، وهو لا يزال باسماً: «أخرِجْ زوجتي من أفكارك»، وقام لكي يُلقي خطبته وسط تصفيق.

وبعد نكتتَيْن، قال:

- يشكّل اليوم علامة فارقة في تاريخ الشركة. لقد مَرَّ ما يقرب من عشرة أعوام منذ أن وضعنا أوّل أشكال الحياة الاصطناعيّة في السوق العالميّة. وتعلمون كلّكم مدى نجاحها، وعلى وجه الخصوص الديناصورات المصغّرة، ولكن لم يكُن من بينها أيّ منتج يحمل ذكاءً. ويبدو من المفارقة أنّ بإمكاننا، في هذا الزمان، أن نصنع الحياة، ولكن لا يمكننا صناعة الذكاء. إن منتجنا الأوّل، شريط كروسويل، مبيعاته رائجة أكثر من غيره، وهو أكثر منتجاتنا غباءً.

ضَحك الجميع.

- بالرغم من أنّ ثلاثة أرباع العالم المكتظّ يعانون من المجاعة، بلغ من حظّنا أنّ لدينا من الطعام ما يزيد على الحاجة، وذلك بفضل التحكّم بالتعداد السكّانيّ. السمنة

المفرطة هي مشكلتنا، لا سوء التغذية. أحسب أنّه ما من أحد حول هذه المائدة، لا يملك شريط كروسويل يعمل في أمعائه الدقيقة، وهو شريط دوديّ طفيليّ آمن للاستخدام، تماماً، يُمَكِّن مستخدمه من أكل ما يقارب خمسين بالمئة من الطعام أكثر من حاجته، مع الحفاظ على قوامه. أليس ذلك صحيحاً؟

موافقة وإيماءات عامّة.

- إنّ ديناصوراتنا المصغّرة تكاد تضاهي الشريط غباءً. أمّا اليوم، فإنّنا نُطلق شكلاً من أشكال الحياة .. خادم بالحجم الكامل. إنّه لا يملك الذكاء فحسب، بل يملك مقداراً محسوباً من الذكاء. إنّنا نعتقد أنّ الناس سيخافون من الكائن الذي يحمل دماغاً بشريّاً. أمّا خادمنا فيحمل، في جمجمته، حاسوباً صغيراً. لقد حظي السوق ببشر آليّين يحملون حواسيب مصغّرة مكان أدمغتهم (كانت أشياء بلاستيكيّة تخلو من الحياة؛ ألعاباً خارقة)، لكنّنا وجدنا، أخيراً، طريقة لربط الدوائر الحاسوبيّة بالجلد الاصطناعيّ.

***

جلس «ديفِد» بحذاء النافذة الطويلة الموجودة في غرفة الأطفال، يناضل مع الورق وقلم الرصاص. وأخيراً، كفّ عن الكتابة، وبدأ بجرّ القلم على سطح المكتب المائل في خطوط صاعدة، وأخرى هابطة، قال:

- تيدي!

كان «تيدي» منطرحاً على الفراش تحت كتاب، مع صور متحرّكة وجنود من البلاستيك، وقد شغّلته ألفاظ سيّده، فجلس من ضجعته.

- يا «تيدي»، لا يمكنني التفكير فيما أقول!

بعد أن نزل الدبّ من السرير، مشى مشياً متصلّباً لكي يتشبّث برجْل الصبيّ، فرفعه «ديفِد»، ووضعه على الطاولة.

- ماذا قلت حتّى الآن؟

رفع الصبيّ رسالته وحملق فيها بتركيز، وقال:

- لقد قلتُ ... لقد قلتُ: «عزيزتي ماما، أتمنّى أن تكوني بخير الآن. أنا أحبّكِ ...»

ران صمت طويل، حتّى قال الدبّ:

- يبدو ذلك جيّداً. انزل إلى الطابق السفليّ، وأعطها إيّاها.

ران صمت ثانٍ طويل، ثم قال «ديفِد»:

- ليست مناسبة تماماً. لن تفهمها.

في داخل الدبّ، قام حاسوب صغير بتشغيل برنامج من الاحتمالات.

- لِمَ لا تكتبها من جديد، بقلم التلوين؟

وإذ لم يُحِر «ديفِد» جواباً، فكرّر الدبّ اقتراحه:

- لم لا تكتبها، من جديد، بقلم التلوين؟

كان «ديفِد» يحدّق في الخارج، من النافذة.

- يا «تيدي»، هل تعلم ما كنت أفكّر به؟ كيف يمكنك تمييز الأشياء الحقيقية من الأشياء غير الحقيقيّة؟

استعرض الدبّ الخيارات في ذاكرته، ثمّ قال:

- الأشياء الحقيقيّة جيّدة.

- ترى، هل الوقت حقيقيّ؟ لا أظنّ أنّ الماما تحبّ الوقت كثيراً. في أحد الأيّام، قبل أيّام كثيرة، قالت إنّ الوقت يمضي وهي في مكانها. فهل الوقت حقيقيّ، يا «تيدي»؟

- الساعات تخبرنا بالوقت، والساعات حقيقيّة. الماما لديها ساعات، فلا شكّ أنّها تحبّها. إنّ لديها ساعة في معصمها، إلى جانب لوح الاتّصال.

بدأ «ديفِد» برسم طائرة جامبو على ظهر رسالته.

- أنا وأنت حقيقيّان، يا تيدي. أليس كذلك؟

رمقت عينا الدبّ الولدَ من دون أن تطرفا.

- أنا وأنت حقيقيّان، يا «ديفِد».

إنّه مختصّ في بثّ الراحة.

***

طفقت «مونيكا» تتحرّك في تلكّؤ، في أرجاء المنزل. كان الوقتُ وقتَ ورود بريد الظهيرة، تقريباً، على جهاز الاستقبال. وقد أدخلَت رقم مكتب البريد على لوح الاتّصال الذي في معصمها، ولكن لم ينتج عن ذلك شيء. ينبغي عليها أن تنتظر بضع دقائق بعد.

بإمكانها استكمال رسمها، أو بإمكانها الاتّصال بصديقاتها، أو بإمكانها الانتظار إلى حين عودة «هنري» إلى المنزل، أو بإمكانها الذهاب إلى الطابق العلويّ واللعب مع «ديفِد»...

دلفت خارجةً من الصالة إلى أسفل الدَّرَج.

- يا ديفِد!

ما من إجابة. فنادت تارة أخرى، وثالثة. ثمّ نادت بنبرات أكثر حدّة:

- يا تيدي!

- نعم، يا ماما!

برز رأس «تيدي» ذو الوبر الذهبيّ بعد صمت دام هنيهة من الزمن، من أعلى الدَّرَج.

- هل «ديفِد» في غرفته، يا تيدي؟

- ذهب «ديفِد» إلى الحديقة، يا ماما.

- انزل إلى هنا، يا «تيدي»!.

ووقفت في مكانها في فتور، وهي ترقب الشخص الصغير الأَوْبَر، فيما هو يهبط على الدَّرَج، درجةً درجة، على ساقَيه القصيرتَيْن المكتنزتَيْن. وعندما وصل إلى الأسفل، رفعَته، وحملته إلى غرفة الجلوس، وقبع بين ذراعيها بلا حراك، رافعاً رأسه محدِّقاً فيها، وكان بوسعها الإحساس بذبذبة خفيفة صادرة عن محرّكه.

- قف هنا، يا «تيدي»، فأنا أريد التحدّث إليك.

ووضعَته على سطح طاولة، فوقف عليها كما طلبت منه، وذراعاه ممدودتان إلى الأمام، ومنفرجتان في وضعيّة العناق الأزليّة.

- «تيدي»، هل أخبرك «ديفِد» بأن تقول لي إنّه قد ذهب إلى الحديقة؟

كانت دوائر دماغ الدبّ الكهربيّة أبسط من أن تسعفه إلى المراوغة.

- نعم، يا ماما.

- إذن، فقد كذبتَني.

- نعم، يا ماما.

- كفّ عن مناداتي بـ«ماما»! لماذا يتحاشاني «ديفِد»؟ إنّه ليس خائفاً منّي، أليس كذلك؟

- كلاّ، بل هو يحبّكِ.

- فلماذا لا يمكننا التواصل فيما بيننا؟

- «ديفِد» في الأعلى.

جمّدَتها الإجابة في مكانها. لماذا تضيّع الوقت في الحديث

إلى هذه الآلة؟ لِمَ لا ترقى، ببساطة، إلى الطابق العلويّ وتجتذب «ديفِد» إلى حضنها، لكي تتحدّث إليه، كما ينبغي للأمّ المحبّة أن تفعل بولدها؟ وسمعَت وطء الصمت الذي ينوء به المنزل، وفيه نوع مختلف من الصمت ينضح من كلّ غرفة. ففي الطابق العلويّ، كان ثمّة شيء يتحرّك بصمت شديد .. إنه «ديفِد» يحاول الاختباء منها.

***

كان يقترب من نهاية خطبته، وكان الحضور منتبهين، وكذا كان الصحافيّون، وقد اصطفّوا على امتداد جدارين من جدران قاعة المأدبة، يسجّلون كلمات «هِنري»، وبين الفينة والفينة يلتقطون له الصور.

- سيكون خادمُنا - من نواحٍ عديدة - منتَجاً من منتجات الحاسوب. فمن دون الحواسيب ما كنّا لنستطيع الخوض في المعادلات الكيميائيّة الحيويّة التي تلعب دوراً في تصميم الجلد الاصطناعيّ، وسيكون الخادم، كذلك، امتداداً للحاسوب؛ ذلك أنّه سيحتوى على حاسوب في رأسه، حاسوب مصغّر تصغيراً كبيراً، قادر على التعامل، تقريباً، مع أيّ موقف قد يعترضه في المنزل، ذلك مع بعض التحفّظ، طبعاً.

تعالت ضحكات من هذه العبارة. إنّ كثيراً من الحاضرين على علم بالجدل الذي أحاط بقاعة اجتماع مجلس إدارة «سينثانك»، قبل أن يُتّخذ القرار، أخيراً، بترك الخادم بلا أعضاء تناسليّة تحت زيّه الرسميّ الذي لا تشوبه شائبة.

- إنّه لمن المؤسف، في خضمّ كلّ انتصارات حضارتنا (نعم، وكذلك في خضمّ مشاكل التزايد السكانيّ الطاحنة) ، أن يتفكّر المرء في خضّم ذلك في عدد الملايين من البشر الذين يعانون من الوحدة والعزلة المتزايدَتين. وسيكون خادمنا نعمة عليهم، فسيجيبهم دائماً على أسئلتهم، ولا يمكن لأكثر المحادثات تفاهةً أن تبثّ في نفسه الملل. إنّنا نخطّط للمزيد من الموديلات في المستقبل، ذكوراً وإناثاً، (وبعضهم لا تحدّه أوجه القصور التي في موديلنا الأوّل هذا، ولكم وعد مني!) ذات تصميم أكثر تطوّراً، لتكون كيانات كهروحيويّة حقّة. لن يملكوا حاسوبهم الخاصّ القادر على البرمجة الفرديّة فحسب، إنّما سيكونون متّصلين بشبكة البيانات العالميّة. وبذلك سيتمكّن كلّ إنسان من الاستمتاع بكيان يضاهي «آينشتاين» في بيته. إذن، ستنتفي العزلة إلى أبد الآبدين!

ثم جلس على مقعده وسط تصفيق حماسيّ، حتّى الخادم الاصطناعيّ الجالس إلى المائدة، مسربلاً في بدلة تنمّ عن ذوق، كان يصفّق في متعة.

***

تسلّل «ديفِد» إلى أرجاء المنزل، وهو يجرجر حقيبته، ثمّ تسلّق الكرسيّ المزخرف الكائن تحت نافذة غرفة الجلوس، واسترق النظر منها إلى الداخل، في حذر.

كانت أمّه واقفة وسط الغرفة، وكان وجهها خالياً من التعابير، وقد أخافه خلوّه من التعابير، ثم أخذ يرقب في افتتان. لم يحرّك هو ساكناً، ولم تحرّك هي ساكناً. وبدا الزمن كما لو أنّه توقّف، كما توقّف في الحديقة.

وأخيراً، استدارت على عقبيها وغادرَت الغرفة. وبعد أن انتظر «ديفِد» هنيهة، طرق على النافذة، فنظر «تيدي» إلى ما حوله، فرآه.. تداعى من فوق الطاولة، ثمّ دلف إلى النافذة، وبعد أن عبث بها ببراثنه، تمكّن، أخيراً، من فتحها.

نظر أحدهما إلى الآخر.

- لستُ جيّداً، يا «تيدي»! دعنا نفرّ من هنا.

- بل أنت صبيّ جيّد جدّاً، وأمّك تحبّك.

هزّ رأسه في بطء، وقال:

- لو كانت تحبّني حقيقةً، فلِمَ لا يمكنني التحدّث إليها؟

- إنّك تتصرّف بسخف، يا «ديفِد». الماما وحيدة، ولهذا حصلَت عليك.

- لديها البابا. وليس لديّ أحد غيرك، وأنا وحيد.

صكّه «تيدي» بصفعة مداعبةٍ على رأسه.

- إن كنتَ تشعر بالحزن إلى هذا الحدّ، ينبغي عليك أن تزور الطبيب النفسيّ من جديد.

- أنا أكره الطبيب النفسي القديم. إنّه يُشعِرني بأنّني غير حقيقيّ .

وبدأ يجري في البستان، فتداعى الدبّ من النافذة، وتبعه بأسرع ما سمحت به ساقاه القصيرتان المكتنزتان.

***

كانت «مونيكا اسونتُن» في غرفة الأطفال، ونادت ابنها مرّة، ثمّ لبثت واقفة غير مستقرّة على قرار، ثم عمّ الصمت.

كانت أقلام التلوين على مكتبه، فذهبت إلى المكتب وفتحته، إشباعاً لنزوة طارئة، وكان في داخله عشرات من قصاصات الورق، مكتوب على كثير منها بأقلام التلوين، وبخطّ ديفِد الرديء، وكلّ حرف مكتوب بلون مختلف عن سابقه. ولم تكُن أيٌّ من الرسائل مكتملة:

«عزيزتي ماما، كيف حالك حقيقةً، هل تحبينني بمقدار ...»

«ماما العزيزة، أحبّكِ، وأحبّ بابا، والشمس مشرقة ...»

«ماما العزيزة، يساعدني تيدي على الكتابة إليكِ. أحبّكِ وأحبّ تيدي ...»

«ماما الغالية، أنا ابنكِ الوحيد، وأحبّكِ كثيراً إلى حدّ أنّني أحياناً ...»

«ماما العزيزة، أنتِ أمّي حقّاً، وأنا أكره تيدي ...»

«ماما الغالية، خمّني كم أحبّكِ ...»

«ماما العزيزة، أنا ابنكِ الصغير لا تيدي، وأنا أحبّكِ، ولكنّ تيدي ...»

«ماما العزيزة، هذه رسالة إليكِ. أريد فقط أن أقول فيها كم ...»

تركَت «مونيكا» القصاصات تسقط منها، وانفجرَت في البكاء. انتشرَت الرسائل بألوانها البهيجة غير الدقيقة على شكل مروحة، واستقرّت على الأرضيّة.

***

أدرك «هِنري اسونتُن» القطار السريع في طريق عودته، وهو في همّة عالية، وراح يلقي العبارات المقتضبة، بين الفينة والفينة، على الخادم الاصطناعيّ الذي كان يأخذه معه إلى البيت. وكان الخادم يجيب في أدب ودقّة، بالرغم من أنّ إجاباته لم تكُن دائماً لائقة، حسب المقاييس البشريّة.

كان «اسونتُن» وحرَمُه يعيشان في أحد أكثر أجزاء المدينة ثراءً وأناقةً، على ارتفاع نصف كيلومتر عن سطح الأرض. ونظراً لأنّ شقّتهم تتوسّط غيرها من شقق، لم يكُن بها أيّ نوافذ تطلّ على الخارج، فلا أحد يرغب بالنظر إلى العالم الخارجيّ المكتظّ بالبشر. فتح «هِنري» الباب باستخدام ماسح شبكيّة العين، ودلف إلى الداخل يتبعُه الخادمُ.

ومـن فـوره أُحيـط «هِنـري» بصـورة وهميّـة محبّبـة لحدائـق موضوعـة فـي صيـف أبـديّ.

إن مـا يمكـن للصـورة الهولوغراميـة(1) الشـاملة أن تُجريَه في سـبيل خلق سـرابات كبيـرة فـي مسـاحات صغيـرة، أمـر مذهل. وراء الـورود ونباتـات الحُلْـوَة، قـام بيتهـم .. وقـد كان الخـداع البصريّ تامّـاً، إذ يلـوح قصـرٌ جورجـيّ، يرحّـب بـه.

سأل الخادمَ الاصطناعيّ:

- ما رأيك به؟

- الورود تعاني، أحياناً، من بُقع البرق(2).

- أمّا هذه الورود، فخلوُّها من النقائص مضمون.

- مـا تُنصَح بـه، دائمـاً، أن يشـتري المرء البضائـع بضماناتها، وإن كلّفتـه أكثـر بقليل.

- شكراً لك على المعلومة. قالها «هِنري» في جفاف.

إنّ أشـكال الحيـاة الاصطناعيّـة موجـودة منـذ مـا يقـلّ عـن العشـرة أعـوام، والآليّات شـبه البشـريّة القديمـة منـذ مـا يقـلّ عـن السـتّة عشـر عامـاً، والعمـل جـارٍ علـى إزالـة عيوبهـا، العامَ تلـو العـام.

فتح البَاب، ونادى «مونيكا».

خرجـت هـذه مـن غرفـة الجلـوس مـن فورهـا، وضمّتـه بيديها إليهـا، وهـي تقبّلـه على وجنته في حرارة. كان «هِنري مدهوشـاً».

وإذ تراجـع مـن قبضتهـا، لكـي ينظـر إلـى وجههـا، رأى أنّهـا بـدت وكأنّمـا تشـعّ نـوراً وجمـالاً. إنّـه لـم يرَهـا بهـذا الحمـاس منـذ أشـهر، فشـدّ عناقهـا فـي ردّة فعـل غريزيـة.

- ما الذي جرى، يا عزيزتي؟

- هنـري، يـا هنـري .. آه، يـا عزيـزي، لقـد كنـت فـي يـأس ... ولكنّني اتّصلتُ ببريـد الظهيـرة و .. لـن تصـدّق، أبـداً، مـا حدث! آه، إنّـه أمـر رائـع!

- إكراماً لله، يا امرأة، ما الرائع؟

ولمـح جانبـاً مـن العنـوان المكتـوب علـى النسـخة التـي فـي يدهـا، وهـي مـا تـزال رطبـة مـن أثـر خروجهـا من المُسـتَقبِل الذي علـى الجـدار، وفيـه: «وزارة التعـداد السـكاني». شـعر بالدمـاء تغـور مـن وجهـه، فـي صدمـة وأمـل مفاجئَيْـن.

- يا مونيكا .. أوه .. لا تقولي إن رقمك قد ظهر!!

- نعـم، يـا عزيـزي! نعـم، لقـد فزنـا فـي قُرعـة الأبـوّة لهـذا الأسـبوع! بإمكاننـا المضـيّ فـي إنجـاب طفـل، علـى الفـور!

أطلـق صيحـة فـرح، وتراقصـا فـي أرجـاء الغرفـة. لقـد بلـغ مـن ضغـط التعـداد السـكّانيّ أن اسـتلزم تحديـد النسـل، وتنظيمـه، وبـذا كان الإنجـاب يتطلّـب إذنـاً مـن الحكومـة. ولقد انتظـرا هذه اللحظـة أربعـة أعـوام. وإنّهمـا ليصيحـان، الآن، صياحـاً غيـر مُبيـنٍ؛ تعبيـراً عـن فرحهمـا.

غيـر أنّهمـا توقّفـا أخيـراً، وهمـا يَعُبّـان الهـواء، واقفَيـن فـي منتصـف الغرفـة، يضحـك واحدهمـا مـن فرحـة الآخـر. كانـت «مونيـكا»، إبّـان نزولهـا مـن غرفـة الأطفـال، قـد فتحـت عـن النوافـذ، وقـد بـدا، الآن، منهـا منظـر الحديقـة الممتـدّة. كانـت أشـعّة الشـمس الاصطناعيّـة تتمـدّد طـولاً، وتـزداد ألقـاً ذهبيّـاً علـى امتداد البسـتان .. وكان «ديفِـد»، و«تيـدي» يحملقـان فيهمـا مـن خـلال النافـذة.

وعندمـا رأى «هنـرى» وزوجتـه وجهَيهمـا، اشـتدّت بهمـا الجدّيّـة. قـال هنـري، وهـو يسـأل:



برايَن آلدِس

- ماذا نصنع بهما؟

- «تيدي» لا يشكّل أيّة مشكلة. إنّه في حال جيّدة.

- فهل بـ«ديفِد» عُطل؟

- إن مركز التواصل المنطوق لديه لا يزال يعاني من مشاكل. أظـنّ أنّـه ينبغي له العـودة إلى المصنع.

- حسـنٌ. سـنرى أداءه قبـل ولادة ابننا، وهو مـا يذكّرني بأمر.. إنّ لـديّ مفاجـأة لـكِ. إنّ لدينـا عونـاً، ونحـن فـي حاجـة إلـى العـون! تعالـي إلـى الصالـة، وانظـري إلـى مـا لـديّ.

***

ومـا إن تـوارى الكبيـران خـارج الغرفـة حتّـى جلـس الصبـيّ والـدبّ تحـت غرسـات الـورد.

- يا «تيدي»، أحسب أنّ ماما وبابا حقيقيّان، أليسا كذلك؟

قال «تيدي»:

- إنّـك تسـأل أسـئلة سـخيفة، يـا «ديفِـد». فـلا أحـد يعلـم مـا تعنيـه كلمـة «حقيقـيّ» حقيقـةً. دعنـا ندخـل إلـى الداخـل.

- سأحصل على وردة أخرى قبل ذلك.

قالهـا وهـو يقطـف زهـرة لونهـا ورديّ بـرّاق، حملهـا معـه إلـى داخـل المنـزل. بإمكانهـا القبـوع فـي المخـدّة، فيمـا يُخلـد هـو إلـى النـوم. إنّ جمالهـا ونعومتهـا يذكّرانـه بمامـا.

■ **ترجمة: خليفة هزّاع**

الهوامش

1 - الصورة الهولوغراميّة هي صورة ثلاثيّة الأبعاد يتمّ إسقاطها - إن جاز التعبير - في حيّز من الفضاء الثلاثي الأبعاد المعتاد كما يُسقط الفيلم السينمائي على الشاشة ثنائيّة الأبعاد.

2 - مرض يصيب النباتات، تَسْوَدُّ فيه أوراقُها.

آبيشاتبونج ويراساثاكول:

تشغلني اللحظاتُ التي لا يمكن وصفُها في السيناريو

ماذا لو لم يتبقَ من ضجيج العالَم سوى أصوات دفينة يمكننا الإصغاء إليها عند تأمُل السكون؟!... هذه الرؤية الفلسفية الرحبة للكون والحياة والإنسانية، يقدّمها المُخرج التايلاندي «آبيشاتبونج ويراساثاكول - Apichatpong Weerasethakul» في فيلمه الأخير «Memoria» الحائز على جائزة لجنة التحكيم في «مهرجان كان» السينمائي لعام 2021، وجائزة أفضل تصوير في «مهرجان شيكاغو الدولي» عام 2021. فهو يشبه حلماً طويلاً لا تنفك ألغازه، ليتحوَّل إلى بوابة ولوج لمعانٍ أكثر عمقاً. أفلام «ويراساثاكول» ليست ملاحم حركية أو قصصاً عن الأبطال الخارقين، لكنه اشتهر بالأفلام الطويلة التي تراقب فيها الكاميرا كل ما يحدث أمامها عن كثب، سواء كانت أشجاراً تتمايل مع الرياح في غابات، أو مرضى ينامون على أسرَّة تحت مصابيح الفلوريسنت ذات الإضاءة المُتغيّرة. تألق «ويراساثاكول» على الساحة الدولية مع فيلمه الخيالي السادس «Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives» في عام 2010، الذي فاز بجائزة السعفة الذهبية، تلاه فيلمه «Cemetery of Splendour» في عام 2015، ومنذ ذلك الحين لا يمكن تفويت أي عمل جديد له من قِبل معجبيه ومحبي هذا اللون الدرامي الفريد الذي يقدّمه.

اعتاد «ويراساثاكول» تصوير أفلامه في موطنه، وعُرف بكونه سفيراً لبلده الأم تايلاند، لكنه قام هذه المرّة بتصوير فيلم «Memoria» بالكامل في كولومبيا، وهو أول أفلامه الناطقة بالإنجليزية والإسبانية معاً. والواقع أن الفيلم يضاعف من النكهة الدولية الحقيقية للإنتاج، حيث تلعب دور البطولة النجمة البريطانية «تيلدا سوينتون» التي تقدّم دور عالمة نباتات أسكتلندية تُدعى «جيسيكا» تذهب إلى مدينة «بوغوتا» لرؤية شقيقتها، فتسيطر على حواسها أصوات غامضة تسمعها وكأنها أصوات وجودية تصطحبها في رحلة بحث طويلة تعود بها إلى كهف البشرية الأول.. تُرى، كيف تمكَّن فريق عمل «Memoria» من نقل هذه التجربة الغرائبية المأخوذة في الأساس عن تجربة حقيقية عايشها المُخرج، عند إصابته بما يُعرف بـ«متلازمة الرأس المُنفجر/exploding head syndrome»؟ هذا ما يشرحه «ويراساثاكول» في حوارٍ أجراه معه موقع «Hollywood Reporter»، وكيفَ أن الفيلم بمثابة ثمرة شغفه الطويل بـ«أميركا الجنوبية»؟...



كيف جاءتك فكرة الفيلم؟ من أين بدأت شرارة الإلهام، خاصة وأن الفكرة ليست مألوفة؟

- لقد بدأ الأمرُ معي منذ وقتٍ طويل. كنت أريد التعاون مع «تيلدا سوينتون» في فيلمي السابق «Cemetery of Splendor»، لكنها لم تكن على ما يُرام آنذاك. كان هذا المشروع محلياً جداً وقريباً جداً من منزلي في تايلاند، لكنني شعرت أنني بحاجة إلى العثور على مكانٍ غريب بالنسبة لكلينا -مكان لا يشعر فيه كل منا بالأمان والمألوف تماماً، ما يعني أننا سنفتح جميع حواسنا على المجهول- لذلك كان عليّ أن أجد دولة ثالثة. وفي عام 2017، كنت في كولومبيا لحضور «مهرجان قرطاجنة» السينمائي ووقعت في غرام هذا البلد. لطالما أحببت ثقافة أميركا اللاتينية، ولديّ هذا الارتباط مع أساطير الأمازون، لأنني كنت أقرأ روايات مغامرات الأدغال والغابات باللّغة التايلاندية عندما كنت طفلاً. أعتقد أنها قصص كتبها المُستعمرون الذين تخيّلوا المكان وأضفوا إليه طابعاً رومانسياً. العديد من هذه القصص تُرجِمَ إلى التايلاندية، وكنت مولعاً بجاذبية أسرار غابات الأمازون. لذلك قرّرت أن أسافر إلى كولومبيا. وخلال رحلتي التي استغرقت بضعة أشهر، ظهرت عليّ أعراض «متلازمة الرأس المُنفجر». إنها حالة مرضية تجعلك تسمع ضوضاء عالية -فقط- في الصباح، عندما تستيقظ. رافقتني هذه المُتلازمة خلال الرحلة.. ومن هنا اختمرت في رأسي قصة الفيلم.



أحببت الصوت الذي طارد البطلة.. كيف صنعته؟ هل تمّ تصنيعه بالكامل؟ أم أنه يشبه شيئاً موجوداً بالفعل؟

- هو مستويات متفاوتة من دوي الانفجارات. يوجد الكثير من الطبقات الصوتية في ذلك الانفجار الواحد. إنه مزيج من المُؤثرات، حيث أضاف اثنان من مصممي الصوت مجسمات مخصَّصة لذلك. لقد قمنا بالاستعانة بمقطوعة تُسمَّى «Fever Room» كانت مصاحبة لفيلمي السابق «Cemetery of Splendor». إنها قطعة مسرحية صممنا لها ما يقرب من نظامين أو ثلاثة أنظمة دولبي في مكانٍ واحد. وقبل الشروع في فيلم «Memoria»، سيطرت عليّ رغبة مُلحة في إعادة إنشاء الصوت من رأسي. وأدركت من خلال مشروع إعداد الأداء الصوتي الذي قمنا به، أن شيئاً كهذا مستحيل. هو ليس صوتاً، هو أشبه بإحساس داخلي يشبه صوتاً أو فكرة تحاكي الصوت نفسه. لذلك، انتهى بي الأمر، محاولاً أن أوضح أن كل هذه المشاعر التي تعتري البطلة «مثل الدمدمة» و«الأصداء». ما وصلنا إليه في الفيلم كان قريباً إلى حدٍّ كبير مما كنت أسمعه، لكنه ليس نفسه بالفعل. إنه شيءٌ غير ملموس.. فقط يمكنك الشعور به أكثر من سماعه. كان يراودني ذلك الصوت كل صباح تقريباً، وأنا في غفوة ما بين النوم والاستيقاظ.. استمر معي قرابة عامين، لكنه ذهب بعيداً بعد ذلك إلى غير رجعة. مازلت مفتوناً بهذا الصوت حقاً.

يشبه الأمر الكيفية التي تستعيد بها الذاكرة شيئاً ما. إذ تتغيّر الطريقة التي تتذكر بها شيئاً ما بمرور الوقت، وبالتالي فإن الطريقة التي تصف بها «جيسيكا» «الصوت» قد لا تكون بالضبط هي الطريقة التي يبدو بها الأمر في الواقع.

- أجل؛ مثل بعض المشاعر التي لا يمكنك وصفها ما لم تختبرها بنفسك. أنا أحاول أن أشرح كيف يبدو هذا الصوت في رأسي.. إنه مستحيل. تقريباً مثل محاولة إيصال شيء غير قابل للإيصال، لأنه ليس صوتاً. إنه يقبع في رأسك ولا تجد صيغة لتقريبه للآخرين.

إذن كان لديك نجمتك (تيلدا)، والمكان (كولومبيا)، ومتلازمة غامضة.

- بالضبط.. كان عليّ أن أحوِّل كل ذلك إلى قصة غرائبية، رغم كونها حقيقية ويعاني منها البعض.. يمكنك البحث عن متلازمة «الرأس المُنفجر» على محرك البحث «جوجل». ولكن عند طرح الفكرة على الآخرين، يشعر البعض وكأنك تتحدّث عن شيء غير واقعي. لذلك أصبحت قصة هذه المرأة التي تنجرف بين الأماكن، ولا نعرف الكثير عن خلفيتها -ولم أهتم حقاً بذلك- محوراً رئيسياً للأحداث. فهي تركض بحثاً عن صوت دفين يغزوها. إذا كنت تعرف أفلامي، فالأمرُ يتعلّق دائماً باللحظة ومدى استحواذها. لذلك، تنجرف «جيسيكا» في شوارع وغابات كولومبيا ركضاً خلف ذلك الصوت النامي في رأسها. وعلى طول الطريق تواجه الأفراد والأمكنة. وبالنظر إلى الماضي، الفيلم كله يدور حول إيجاد صيغة للاستشفاء، والعثور على اتصال بمكان وأفراده، وجميع الطبقات المُختلفة هناك، وكيف يتعيّن عليك متابعة عملية المُحاكاة والتحوُّل الداخلي. آمل أن يُترجَم الفيلم على هذا النحو. إنها مجرد مشاعر يمكن تأويلها بصورةٍ متباينة بحسب درجة انفعالك الشخصي بها.

هل كانت بطلتك «تيلدا سوينتون» تعرف كيف يبدو هذا الصوت، عندما كانت تصفه في الفيلم، أم تركت لها مساحتها الخاصة في الوصف والتخيُّل؟

- نسيت ما إذا كنت قد شاركت الصوت معها، ولكن ربما لا. أُفضِّل أن يعمل عقلها من تلقاء نفسه حيال القصة ذاتها، ومن ثمّة تركت لها مساحتها الشعورية الخاصة. بالنسبة لي، أطلق على هذا الصوت أثناء التصوير لفظة «انفجار». بعد ذلك، أظنها تمسكت بهذا الوصف وأخذت في تطوير فكرتها الخاصة، مثلما كان الأمر في المشهد الأخير من الفيلم: إنها بحاجة إلى بعض التوجيه وقت أن يبدأ ذلك، لكنها تدرك الأمر، فيما بعد، بطريقتها الخاصة. فكرة استكشاف ما هو غير قابل للتفسير يمكنها أن تعطي مساحة في الأداء غير متوقعة. وغالباً ما يسير ذلك باتجاه الخط الفاصل بين العقلاني والروحي.

هذه هي المرّة الأولى التي تعمل فيها مع ممثل أو ممثلة مشهورة عالمياً، أليس كذلك؟ كيف كانت طبيعة علاقتكما الإبداعية؟

- حسناً، فيما يتعلّق بعملية البرمجة النصية للسيناريو، لقد تركتني وحدي إلى حدٍّ كبير، لأنني كنت في كولومبيا أكتب. ثمّ أرسلت إليها تطورات القصة، وشرعت هي في تعلُّم اللّغة



الإسبانية. كما أنها تركت شعرها ينمو قليلاً، لأننا بدأنا في توليد بعض الأفكار حول مظهر شخصيتها. كان هذا الجزء صعباً حقاً، لأن «تيلدا» فريدة جداً، وذات بشرة بيضاء. إذن، كيف جعلها تندمج مع المناظر الطبيعية والشعب الكولومبي؟ إنها حقاً مهمّة صعبة. لذلك ركّزنا، أولاً، على تصفيفة الشعر، فقد كانت مهتمّة بذلك حقاً. لقد استمرّت في إرسال الصور إليّ. وشعرت بالإطراء لتفانيها واهتمامها بتفاصيل الشخصية، فقد كانت لديها وظائف أخرى في ذلك الوقت، ورغم انشغالها أبدت اهتماماً ملحوظاً ببطلة العمل.

وبمجرد وصولها إلى كولومبيا، بدأت كواليس العملية الإبداعية فيما بيننا على أرض الواقع، فالتجربة مليئة بالمُغامرة لكلينا. ثمّ أخذت فيما بعد تستخدم اللّغة الإسبانية للتفاعل مع المُمثلين الآخرين. ومن ثمّة بدأنا بقراءات مفصلة للسيناريو، وجاء العديد من التغييرات من اقتراحاتها. كان مدرب اللّغة (الإسبانية) يؤثر بطريقةٍ أو بأخرى على حركة الأشياء أيضاً. شخصية «تيلدا»، (جيسيكا)، تتحدّث الإسبانية كلغةٍ ثانية. الطريقة التي تتحدّث بها (لغة ثانية) دقيقة حقاً. وضعت «تيلدا» الكثير من الطاقة في عملية التعلُّم، لجعلها صحيحة. لأن الطريقة التي تتحدّث بها الإسبانية إذا كُنت قد عشت في كولومبيا لمدة سنتين أو ثلاث سنوات مختلفة تماماً عما إذا كنت قد بقيت لمدة 10 سنوات. لقد بذلنا معاً الكثير من الطاقة في محاولة فهم شخصية (جيسيكا). وكيفية ارتباطها بالثقافة اللاتينية من خلال فهمها للغة، كان أمراً مهمّاً للغاية. فكان من الصعب علينا أن نضبط هذا الإيقاع وحدنا، ومن ثمّة اعتمدنا على مدرب اللّغة كثيراً.

تعمَّدت «تيلدا» النظر إلى كلِّ لقطة على الشاشة. قد لا يرغب العديد من المُمثلين في النظر إلى الشاشة، حتى لا يكسرون الحالة التي يدخلون فيها أثناء الأداء، لكن بالنسبة لها، كانت تحتاج بالأكثر إلى دراسة الإطار الأدائي ذاته للشخصية.. فكثيراً ما قالت في الأستوديو بعد مشاهدة اللقطة الخاصة بها: «لا، هذا ليس صحيحاً... هل هذا ما تبدو عليه جيسيكا؟». وفي غضون أيام قليلة من بدء التصوير، استطاعت «تيلدا» أن تغيِّر الطريقة التّي تمشي بها، والطريقة التي تتحرَّك بها. كان ذلك مدهشاً حقاً. ثمّ بعد انتهاء التصوير، عادت «تيلدا» إلى طبيعتها مرّة أخرى. كم كان ذلك ساحراً - أن ترى شخصاً يغيِّر طريقته بالكامل ليكون ذلك الآخر الذي تريده داخل العمل، ثمّ يتحرّر منه بسرعةٍ مثيرة للإعجاب.

من الواضح أن أفلامك تتمتع دائماً بإحساسٍ لا يصدَّق بالمكان. تبدو البيئة الطبيعية لتايلاند وكأنها جزءٌ من شخصيتك إلى حدٍّ ما، والقصص التي ترويها عنها متجذِّرة بعمق في الشعور الذي تشعر به عندما يكون لديك فهمٌ حميمي حقاً للبيئة، والثقافة والسلوكيات الدقيقة للمكان. فعلى سبيل المثال، الناس في فيلمك «Cemetery of Splendor»، كانت تعكس السياسة التايلاندية بطريقةٍ رمزية، ولكنها مهمّة جداً. إذاً، كيف كان شعورك عندما تركت هذا السياق الذي تفهمه جيداً لتخوض تجربة فيلم جديد خارج الوطن تابعاً لشركة أجنبية؟

- حسناً، كان هذا هو الهدف من هذا المشروع -ترك ما تعرفه وتذكير نفسك دائماً بذلك- وكأنك سائح يستكشف كلَّ جديد. أتخيل فقط شخصاً من خارج البلاد يأتي إلى تايلاند لبضعة أشهر، كي يصوِّر فيلماً - سيكون من المُستحيل أن يتعمَّق في السياسة وفهم كل شيء. هذا بالضبط ما حدث معي، فقد امتلكت مسافةً تفصلني عن ماهية المكان العميقة، لكنني ما زلت أشعر بالملمس، ويمكنني أن أشعر بلون القصة التي أعرفها - يمكنني التحدُّث إلى الناس على طول الطريق، حول الصدمة، ومعالجة التجارب الجديدة مع ذكريات تجربتي الخاصة في تايلاند. مجرد النظر والاستماع مُهمّان للغاية. هكذا حاولت أن أكون عندما خضت تجربة التصوير وصناعة فيلم «memoria» في كولومبيا.. تدور أفلامي السابقة أيضاً حول الشخصية الداخلية. في بعض الأحيان، لا تعرف حتى ما يفكّر فيه أبطالي. يتعلّق الأمر دائماً، بالنسبة لي، بهذه الروح التي تطفو وتختبر الضوء والظلّ، وكل الأشياء المُحيطة بنا.

هناك أيضاً بعض أوجه التشابه بين كولومبيا وتايلاند. أعتقد أن لدينا قواسم مشتركة في المُعتقدات والقناعات. فعلى سبيل المثال، نحن نتشابه في الإيمان المُشترك بالأشباح (ضاحكاً).

وهناك بعض الأشياء التي نحتفظ بها في الداخل، فكلا البلدين ليسا مستقرّين سياسياً، على ما أعتقد. لدينا بعض العنف والصراع اللذين لا يزالان مستمرّين. هذا الشيء غير المُعلن، حاولت أيضاً ترجمته.

تظهر أحياناً أسئلة غريبة عند التفكير في الاستقبال الدولي لأفلامك التايلاندية، ولكن مع فيلم «Memoria»، يبدو الأمر عكس ذلك نوعاً ما: أنت الآن الشخص الذي يمر بتجربة حسية «غريبة» أثناء تصوير مكان وثقافة غير مألوفين. هل رأيت مخاطر في ذلك؟

- مطلقاً. أعتقد أن مسألة الغرابة تأتي في نهاية أولوياتي عند كلّ مرّة أصنع فيها أفلاماً. لكن على مرِّ السنين، حاولت ألّا أهتم بتلك الفرضية في بلدي. لا يتعلّق الأمر أبداً بنمط حياة مثالي أو شيء من هذا القبيل. بالنسبة لي، عادةً ما تكون مجرد ذكرى أريد أن أعبِّر عنها؛ وأنا أفعل ذلك بشكلٍ طبيعي جداً في تايلاند. لكن مسألة الغرابة ظهرت، بالفعل، في كولومبيا، لأنني في الحقيقة لا أمتلك نفس الإحساس والمعرفة لأعتمد عليهما. لذلك اعتمدت كثيراً على مصمّم الأزياء الخاص بي، ومصمم الموقع، وجميع أفراد طاقم الفيلم. لقد كانت تجربة جميلة ومليئة بالتحدّيات. أتذكّر الأمثلة ذات اللون، على وجه الخصوص. عندما ذهبنا إلى قرية صغيرة، كنا ننظر إلى ذلك المقهى القديم المُكوَّن من جدران ملوَّنة مذهلة، وطريقة اللبس الأخاذة.. فجأة، قلت: «انتظر لحظة، هل تصوِّرون إعلاناً تجارياً؟»، بينما كنا نعمل، كان الطاقم يجيبني بالقول: «لا، هكذا نعيش - لا تقلق!». أعتقد أن لدينا تفضيلات معيَّنة فيما يخصُّ التأطير أينما كنا على الأرض. لذلك، ما زلت لا أستطيع أن أتوسع في الحديث عن الغرائبية لكونها ذات تفاصيل مطلقة. كيف نحدد أو نقرِّر متى يكون من المُناسب تصوير هذا أو ذاك؟ في الواقع، أنا لا أفكر في ذلك عندما أعمل.. لكنه، بالطبع، سؤال مهمّ.

كيف كان الاستقبال الجماهيري للفيلم؟ هل تلقيت الكثير من الأسئلة؟ هل سألك الناس عما يحدث، وما الذي يدور حوله الفيلم؟ أم يبدو أنهم يفهمونك؟

- لقد تلقيت ملاحظات جديرة بالاهتمام في أماكن مختلفة، خاصة في كولومبيا، حيث كانت تدور أحداث الفيلم في مدينة «بوغوتا»، ومن ثمَّ كان الكادر المرئي قريباً جداً من حياة الناس، لأن مكان التصوير كان على بُعد خمس دقائق من صالة العرض. لذلك شعر الجمهور الكولومبي بالتزامن، بينما نظر الكثير منهم إلى الفيلم من زاوية سياسية. فكرة الانفصال عن الواقع هذه كانت تضاهي توقعاً لشيء وصلنا إليه، إذ يشعر الكثير من الناس أن هذه هي الطريقة التي يختبرون بها الحياة، بشكلٍ تجريدي، خاصة عندما ننظر إليها من منظور حسي. أظن أن جمهوري يعرف جيداً عندما يذهب لرؤية عملٍ من أعمالي أن الأمر لا يتعلّق بالقصة فحسب، فهناك بُعد آخر أكثر عمقاً، فهي قصة من داخل قصة. وهم يحبون رحلة البحث هذه.

أعتقد أنه من المُهمّ جداً، بالنسبة للعديد من الأفلام، وخاصة لأفلامك، أن يتمَّ عرضها عبر قاعات السينما وفي مساحة تتمتع بمؤثراتٍ صوتية جيدة.. الصوت مهمّ جداً للأفلام التي تصنعها.. أليس كذلك؟

- لقد تمَّ تصميمها بالفعل على هذا النحو، لأنني أفضِّل الإطار المفتوح للعرض. أنت تدرك أن هناك الكثير من الأرواح النابضة داخل العمل، ليسوا فقط الأبطال البشريين، ولكن المباني والظلال.. كل شيء يعمل مثل الأوركسترا وله روحه الخاصة به وصوته الداخلي. أعتقد أن هذا هو سر جمال صناعة الأفلام. يسحرني هذا حقاً عندما تدور الكاميرات، حيث تشغلني دائماً اللحظات التي لا يمكن وصفها في السيناريو، لأشرع في تجسيدها مرئياً في ظل مقارَبة شعورية أكثر منها مادية.

لقد كتبت أو شاركت في كتابة جميع أفلامك، أليس كذلك؟ كيف تبدو عملية الكتابة الخاصة بك؟

- عندما تقع أحداث، أو مقتطفات صغيرة من الخبرة البشرية، أقوم بتدوينها في دفتر ملاحظاتي. وكما ذكرت من قَبل، هذا مهمٌّ حقاً. أكتب عن الحالة المزاجية الخاصة التي تعتريني حيال الأماكن التي أرتادها. إيماءات الناس. كل أنواع الأشياء. لقد ساهم سفري إلى كولومبيا حقاً في تراكم اللحظات التي أمكنني استدعاؤها عند بدء كتابة سيناريو العمل. هناك في الواقع كتاب يسمَّى «Memoria» تنشره مطبعة «Fireflies»، وهو مليء بأبحاثي وتدويناتي عن هذه الفترة. بالنسبة لي، تدور صناعة الأفلام والفنّ حول حالة استدعاء التفاصيل - وكيف بواسطتها نعثر على جوهر الفيلم. تشكل محاور وملابسات صناعة الفيلم جزءاً كبيراً من قيمته بالنسبة لي شخصياً. ربما أهتم بنسبة 50 في المئة بالشكل النهائي للعمل، بينما أكرس الـ 50 في المئة المُتبقية، لمراحل صناعة العمل نفسه، والذكريات المُتراكمة حوله.

أنت دائم المُشاركة في «مهرجان كان» -كجزء من عائلة «كان»- كما يقول «تييري فريمو»... هل لديك ذكريات خاصة أو مواقف محرجة أو أي شيء من هذا القبيل...

- حسناً، هناك موقف محرج، ربما لا يجب أن أشاركه (ضاحكاً).. فدائماً ما أعاني من مشكلة مع الأحذية. لا أعرف ما إذا كانت المُشكلة هي الطريقة التي أسير بها أم ماذا؟ لكنني دائماً ما أدمِّر الأحذية. لذا في الليلة التي سبقت حفل فيلمي «Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives» تهشم حذائي تماماً. لم أكن أعرف حقاً ماذا أفعل. كان الحذاء الوحيد الذي معي وتمَّ إغلاق جميع المتاجر، وفات الأوان لشراء زوج جديد أو محاولة إصلاحه. أتذكر أنه لم يتبقَ سوى وقت قصير جداً على حضور حفل توزيع الجوائز. لذلك بدأت في الاتصال بكلِّ شخص أعرفه، لأسأله «ما هو مقاس الحذاء الذي ترتديه؟» اتصلت بالكثير من الناس، ثمّ أخيراً، هذا الرجل اللطيف من متحف الأفلام النمساوي، كان لديه مقاسي، ووافق على السماح لي باستعارة حذائه. لا أعرف ما إذا كان لديه زوجان من الأحذية، أم أنه ضحّى بليلته من أجلي، لكنني بعدها فزت بـ«السعفة الذهبية»، لذلك أعتقد أن حذاءه جلبَ لي الحظ (ضاحكاً).

■ حوار: باتريك برزيسكي □ ترجمة: شيرين ماهر

المصدر :
https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/apichatpong-memoria-interview-1234976596/

الجَسَد والذّاكِرة عند سلمان المالك

قراءة في أعمال «تحوُّلاتُ اللون.. انتِباهةُ الكائن»

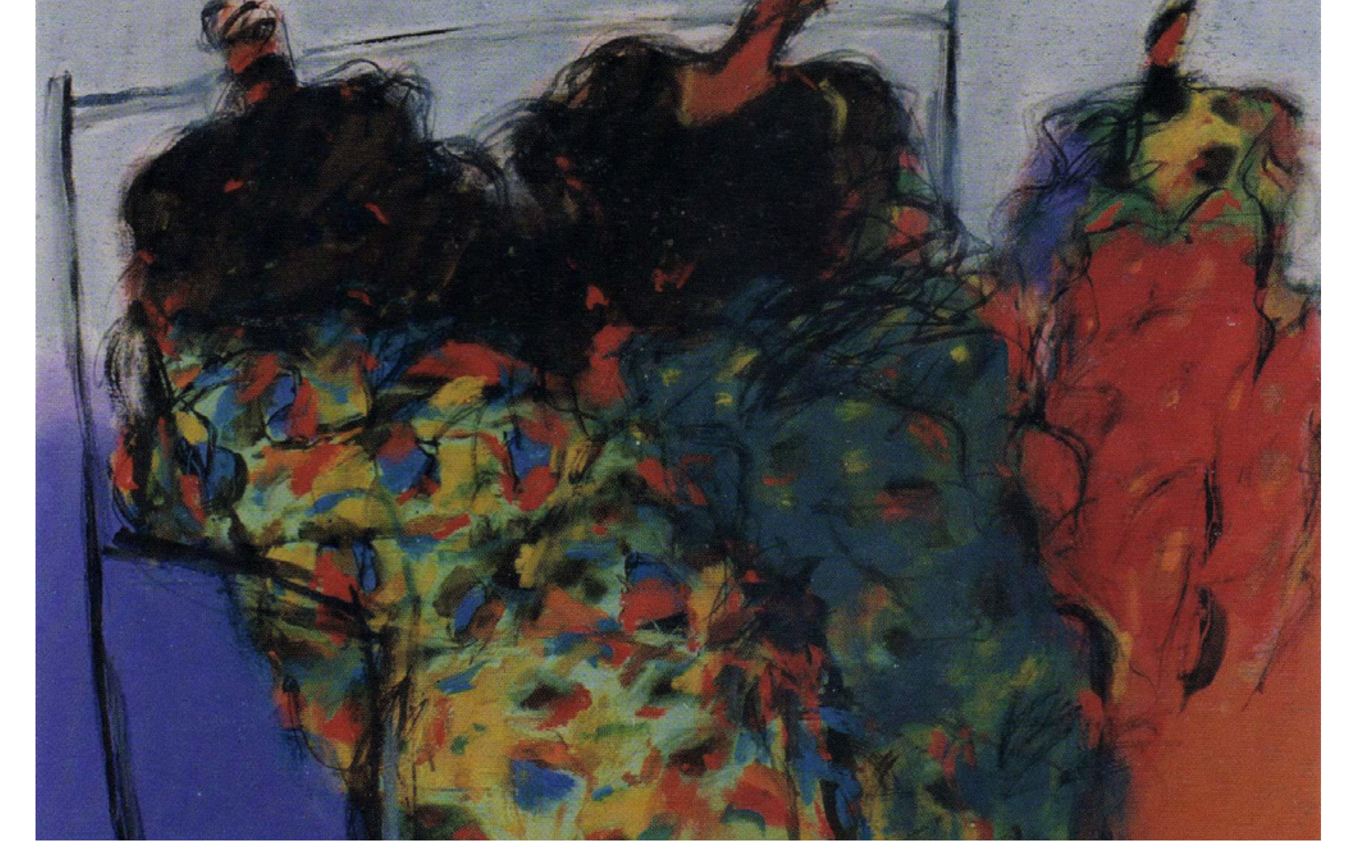
أين تكمن القيمة التعبيرية لأعمال سلمان المالك في هذه التجربة؟ هل في صيغتها الجمالية وتقنياتها التشكيلية المتعلّقة بطريقة التركيب الفنّي لعناصر الشكل واللون وحركة الخطوط؟ أم أساساً في ميزاتها اللونية والفيزيقية وإيقاعها البصري ورؤيتها الخاصة في توصيل دلالات ورسائل مُعيَّنة إلى المُتلقي؟

تبدو تجربة الفنّان التشكيلي القَطَري سلمان المالك، على مستوى التقنية والأسلوب، وخصوصاً من خلال أعماله الفنيّة الموجودة في كاتالوغ معرضه «تحوُّلاتُ اللون.. انتباهةُ الكائن» (معرض «غاليري بيسان Bissan Gallery» سنة 2004)[1]، مطبوعة بتجاذُبات الاتجاه التعبيري في الفنّ التشكيلي، الذي يعتمد بشكلٍ أساس على التعبير عن المشاعر والحالات العاطفية والذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفسية الفنّان، وذلك من خلال تكثيف الألوان، وتحريف الأشكال، واستعمال الخطوط الصلبة وصِيَغ التضاد اللوني المُثير، وحتى المُستفز لعين المُتلقي أحياناً، إضافة إلى التأثير الواضح كذلك لتقنيات فنون الغرافيك والكاريكاتور على أعمال هذا المعرض، على اعتبار أن الفنّان سلمان المالك له علاقة وطيدة بهذين الفنّيْن، من خلال معارض واشتغالات سابقة ومتواصلة لحدِّ الآن.

كما توحي هذه التجربة باقترابها أيضا من التعبير المُتّجِه إلى نوعٍ من التجريد الشكلي، Abstraction formelle، القريب بدوره مِمّا يمكن تسميتُه بـ«التجريد التشخيصي»: إذ نجد فيها الكثير من الأجساد التي غالباً ما تأتي ملبَّسة، رخوة، هلامية، مبتورة الأعضاء ومن دون رؤوس، وفي حالات حُلمية تجعلها، من خلال وضعيات مختلفة، تتجسَّد في شكل كتل لونية ساكنة ومتلاصقة أحياناً، وكأنها تُسند بعضَها من السقوط. وحين تكون موضوعة أو تيمة الجسد أو الإنسان مركزيةً في أعمال «المالك» في هذا المعرض، فذلك يعني، بأن الفنّان لطالما ظلَّ مشغولاً بالأوضاع وبالتحوُّلات المُمكنة لهذا الجسد - الكائن الذي، مثلما تطبعه النضارة والطراوة والجمال، تطبعه كذلك التشوُّهات وأشكال التحلل والزوال.

لا ينْصَبُّ اهتمام سلمان المالك على الملامح الواضحة لأجساده وكائناته في أعمال هذا المعرض، داخل مناخ Atmosphère حقيقي وتشخيصي بالكامل، بقدر ما يقوم بالتركيز على وضْعاتٍ وتمَوقُعاتٍ جسدية هجينة ومَسْخية أحياناً، من خلال إجراءات ومفردات تشكيلية متعدِّدة الصيغ والتقنيات، تمزج بين التشخيصي والتجريدي، إذ تبدو هذه الأجساد - الكائنات بالكاد على شكل كُتَلٍ هلامية وتخطيطات esquisses، بلطخات لونية عريضة، ممتدةً ومنقطة Pointillées أو حتى مبرقَعة في بعض اللوحات؟ وبألوان وخطوط غالباً ما تكون منحنية ومتموجة وكثيفة وصلبة، تحدِّد بصرامة حدود الشكل - الجسد الإنساني في حالاته المُتغيِّرة والمُتلاشية في هلاميتها بشكلٍ أساس، انطلاقاً، ربما، مما كان قد عبَّر عنه الرسام الهولندي «فان غوخ» بخصوص الشكل في العمل الفنّي، حين اعتبَر بأن «الشكل ينبغي اعتباره مثل وسيلة تمكننا من التعبير عن انطباع وعن إحساس، لا غير ...».

كيْف هي حساسية «المالك» تُجاه الألوان وطبيعتها في هذه التجربة على وجه التحديد؟ من حيث «البرودة»، و«الحرارة»، و«الكثافة»، و«الشفافية» وغيرها من تدرُّجات اللون وطُرق استعماله في العمل الفنّي؟ يقودنا هذا التساؤل إلى القول بأن اللون يأتي عنده، هنا، مجسداً في أشكال وأشياء مثلٍ الكراسي والملابس ويغطي مساحتها بشكلٍ كلي، بل متمازجاً بها أيضاً، وفي هذه الحالة يؤدي اللون، إلى خلق دلالات جديدة وشخصية، على اعتبار أن المزج والربط بين الألوان داخل السياق الواحد، يقود إلى تغيير دلالة اللون الواحد ويجعله مجالاً أو مساحة للعديد من التقابلات والتداخلات المُمكنة بين الأشكال والألوان والأجساد التي تغطيها بشكلٍ أساس. وذلك ضمن ما يُسَمّى بـ «التقابلات الاستبدالية» و«التقابلات التوزيعية» في الحقل السيميائي[2]، بحيث يصبح التقابل بين الشكل واللون



بمثابة تقابلات بين الحلم والحركة والسكون، إضافة إلى كل تلك المُفارقات اللونية التي تطرحها استعمالات الفنّان الخاصة لـ (الأزرق الفاتح والأزرق القاتم على سبيل المثال لا الحصر)، تماماً مثلما نجده في الاتجاهات «التعبيرية» عند العديد من الرسامين، وخصوصا عند «هنري ماتيس» الذي يعمل على «إبراز اللون وحده في العمل الفنّي مِنْ دون خجل ولا ظلال ولا توهيمات».

وعكْس ما كان يَفعَلهُ «ماتيس» ضمن واقعيته الوحشية للتعبير في غالب الأحيان عن «بهجة الحياة»، من خلال ألوانه الخالصة والصريحة، فإن سلمان المالك، وإنْ كان بدوره لا يقصي بتاتاً هذه البهجة من أعماله، فهو لا يستعمل الألوان الخالصة هنا إلّا نادراً، ولا تأتي صريحة ومحدّدة، بل يُنجزها بنوع من الخلط والمزج والتمويه كذلك، ليس بهدف التعبير عن إحساس صاحبها فقط، بل من أجْل نَقْلِ هذا الإحساس لدى متلقي عمله الفنّي كذلك، من خلال تداخل حالات الواضح بالمُبهم والمُتخفي بالمرئي. وحتى إنْ اتّجه «المالك» أحياناً إلى استعمال نفس الألوان بطريقة «ماتيس»، (عِلْما بأن سلمان المالك كان قد قَطَع بشكلٍ صارم مع الانطباعية منذ الثمانينيات)، فإن هذه الألوان تأتي عنده مطبوعة بحالات امتزاج الحُلمي بالواقعي.

وذلك ما يؤكده «المالك» نفسه في تصريح له قائلاً: «لا أحسّ حالياً أني ملزم بالقفز إلى الأمام أو التراجع. أشعر أني لا أملك مُقوّمات القفز، وهذه أعمالي تعبّر عمَّا أشعر به. فكأنه بذلك لا يرغب في مستقبل يفصله عن الماضي، حتى وإن كان هذا الأخير ماضياً مُعبَّر عنه بهويّة اللون والعاطفة لا بالمادة وطرائق تشكيلها أو تركيبها الجريء والمُساير للأنماط الفَنّيّة المُتمرِّدة باسم مقولات الحداثة الفَنّيّة ومذهبها الرائج..»[3].هكذا يرى «المالك» العَالَمَ من منظوره الخاص، بعيداً عن الحداثة وتقليعاتها الرائجة في الفنّ، ويتقابل مفهوم «الانكسار» لدى «براك» و«بيكاسو» عنده بنوع من الهلامية والتشوش والتمازج بين الأشكال والألوان، لتبدو أشكال وألوان شخوصه، ضمن عناصر البناء الفنّي، في اللوحة منصهرة مع بعضها من خلال هذه التقنية أو الشحنة القوية من التلطيخ اللوني، حيث تمتزج، على مساحة القماشة، عناصر الشكل وأطراف الجسد ببعضها، ويختلط الجسد بالكرسي، والجسد باللباس، والجسد بشكله وبنفسه ضمن مزيج تعبيري وتصويري مُدهِش. لذلك، يأخذ الجسدُ في أعمال سلمان المالك، من خلال هذه التجربة، شكلَ المُستطيل، وهو في الغالب مُلَبّسٌ وملفوف باللون وبالقماش (أجسادٌ آتية أو مسترجَعة من الموروث الشعبي ومن ذاكرة الفنّان وطفولته على وجه التحديد)، مما قد يجعل هذا الجسد مُحيلاً أيضاً إلى هوية معيَّنة (الهوية العربية بشكلٍ أساس)؟ مع ملاحظة على قدرٍ كبير من الأهمية ينبغي إثارتها في هذا السياق: وهي أن الأجساد المرسومة في أعمال «المالك» غير مُحَجَّمَة بشكلٍ صارم ودقيق، ولا يحكمها التناسب في الأبعاد، لا تُبرز مفاتنها ولا تُغري بأي شيء، لذلك فهي أجسادٌ تعبيريةٌ في شكلها ومحايدةٌ في دلالتها كذلك، إذ غالباً ما تأتي متعدِّدة، ولا يحضُر الجسد في أعمال «المالك» مُفرَدا أو مُنفَردا إلّا نادراً.

وبما أن حركة ترسيم الشكل في إيقاعه وتجريديته (شَكْلُ الجسد تحديداً) وطريقة تجسيده على مساحة اللوحة، هي أيضاً حَجَرُ الزاوية في هذه التجربة المُلوَّنة لسلمان المالك، فإنَّ التلقائية والعفوية هي ما يطبع هذه الحركة ويجعلها سريعةً وغير مُتحَكّم فيها أحياناً. ولو أنه ليس ثمَّة غيابٌ كلي للشكل في أعماله، إلّا أن اللون كشكلٍ للمادة هو ما يكتسح أو يكاد يهيمن على أجزاء أساسية من القماشة ومساحة اللوحة، بحيث يتكفَّل اللون بصناعة الحجم والشكل في نفس الوقت، ويصبح هذا الشكل عند «المالك» بمثابة «إحساس داخلي»، وكأنه ينصت جيداً إلى ما قاله مؤرخ الفنّ الفرنسي «هنري فوسيون» عن عمل الرسام بهذا الخصوص: «الرسام لا يرى في داخله تجريدية لوحته، بل إيقاعات ونموذجاً مجسماً ولمسة، إن يده تعمل في باطن فكره، بحيث تبدع المحسوس في التجريد والوزن وفي اللاوزن»[4]. وهكذا يمكن القول بأن الشكل عند «المالك» يكون «ظاهرهُ هو مَبدأه الباطني».

أيـن تكمـن القيمـة التعبيريـة لأعمـال سـلمان المالـك فـي هـذه التجربـة؟ هـل فـي صيغتهـا الجماليـة وتقنياتهـا التشـكيلية المُتعلِّقـة بطريقـة التركيـب الفنّـي لعناصـر الشـكل واللـون وحركة الخطـوط؟ أم أساسـاً فـي ميزاتهـا اللونيـة والفيزيقيـة وإيقاعهـا البصـري ورؤيتهـا الخاصـة بتوصيـل دلالات ورسـائل معيَّنـة إلـى المُتلقـي؟ ولـو أن أعمـال «المالـك» هنا هي، بشـكلٍ أو بآخر، أعمال تجريديـة، بالرغـم مـن احتوائهـا علـى عناصـر تشـخيصية وعلـى علامـات وعناصـر أيقونيـة تحيـل أساسـاً علـى الجسـد الإنسـاني باعتبـاره علامـة أيقونيـة بامتيـاز. إلّا أن «المالـك» حيـن يسـتعمل صباغـة الأكريليـك Acrylique فـي أعمالـه، فهـو لا يجعـل دائمـاً لمسـات اللـون سـميكة وكثيفـة وعريضـة وقاتمـة، بل يعمـل أحيانـاً علـى جعْلِهـا شـفافة حتـى تـكاد تصبـح صباغـة مائيـة Aquarelle، بالرغـم مـن الكثافة الواضحة للأسـود والأخضر والأحمر في بعض الأعمـال. وحيـن نتحـدَّث حتـى عـن إمكانيـة «تحريـر اللاشـعور» عنـد الفنّـان، مـن خـلال نـوع مـن تحريـر الحركـة وجعلهـا آليـة وذاتيـة، فـإن مـا تبتغيـه أعمـال «المالـك»، فـي هـذه التجربـة، ومن خـلال عنصـر اللـون، هو معاينـة الحقيقـة الداخلية للكائـن (الفرد والشـخوص)، وإعطـاء شـكلٍ للمُتخيل، وذلك من خلال أحاسـيس الفنّـان وأحلامـه، وربمـا لا شـعوره أيضـاً فـي آخـر المطـاف.

وحتى إنْ كان الفنّان سـلمان المالك، في أعمال هذا المعرض، لا يميـل بشـكل كلـي إلـى نـوع مـن التجريـد الإيقاعـي، فهنـاك نـوعٌ مـن التلطيـخ الواضـح فـي أعمالـه الفنّيـة، إضافـة إلـى نـوع مـن التخطيطيـة كتقنيـة تقـوم بتكويـن الأشـكال، وتعمـل علـى إبـراز وتجسـيد البنيـات المنظّمـة لعناصـر العمـل الفنّـي، ممـا يجعـل السـؤال يظـل قائمـاً حـول ما إنْ كانت هـذه البنيات منظَّمة أم غير منظَّمـة فـي أعمالـه بالفعـل؟ خصوصـاً فـي بعـض الأعمـال التـي يـكاد الشـكل يغيـب فيهـا تمامـاً، ويكتسـح اللـون مسـاحة اللوحـة كاملـة؟ وهـذا يقودنـا كذلـك، ما دمنـا بصدد الحديث عـن مجموع التقابـلات أو التقاطعـات المُمكنة بين التقنيات التعبيرية لسـلمان المالـك والعديـد مـن الحـركات الفنّيـة العالميـة، إلـى الحديـث عـن غنائيـة «كاندنسـكي» (أبـو التجريديـة الغنائيـة بامتيـاز)، أي عـن تعبيريـة ممزوجـة بلمسـات تشـخيصية وتجريدية فـي نفس الوقـت. ولـو أن أعمـال «المالـك»، فـي هـذا المعـرض، لا تبـدو منخرطـة كليـاً فـي تجريديـة مُطلَقـة، بـل يكتشـف فيهـا المُتلقي لمسـات تعبيريـة تتمثـل في حضـور الأجسـاد كأحجـام، وتتقاطع فيها عناصر التشـخيص بهلامية الأشـكال وألوان الطبيعة (الأخضر والأحمـر بشـكلٍ خـاص)، هـي الألـوان التـي تتبـدَّى فـي اللوحـة مُتّصلـةً بوجـدان الفنّـان وذاكرتـه العميقـة وانفعالاتـه الدفينـة.

ثمَّـة أيضـاً مـا يمكـن ملاحظتـه في أعمال هـذه التجربـة الصباغية لسـلمان المالـك، وهـو عـدم تركيـزه علـى العمـق Profondeur du champs فـي التركيـب الفنّـي للوحـة، بمـا يجعـل العيـن لا تذهـب مباشـرةً إلى هذا العمـق كمجال للانجذاب البصري أو كنقطة ارتكاز محوريـة فـي اللوحـة، مثلما كان يفعله «كلود مونيه» مثلاً في أعماله وباقـي رواد ورسـامي حركـة التجريـد الغنائـي. إذ يـزاوج «المالـك»، بيـن التجريـد والرمـز، ويجعـل الأشـكال والألـوان والخطـوط بمثابة كتابـة أو فعـل أو تدويـن جسـدي لحـالات هـذا الجسـد وأوضاعـه المُتراوحـة بيـن الحضـور والغيـاب، ثـمَّ بين القطعي والنسـبي، حتى فـي تلـك الحـالات التـي تجعـل شـكلَ هـذا الجسـد نفسـه لا يبـدو مثاليـاً ومطلقـاً ومكتمـلاً فـي ترسـيمه أو حضـوره.

هكـذا، تتحقـق تعبيريـة «المالـك» فـي الفـنّ مـن خـلال أربعـة مسـتويات رئيسـة: الشـكل والخط واللـون والحركة التي تؤالف بين كل هـذه العناصـر في اللوحة وتمنحها فرادتها وتَميُّزَهـا المُسـتحق. وذلـك مـا يجعلنـا نطـرح المزيـد مـن الأسـئلة حـول نوعيـة هـذه الأحاسـيس التـي تبـوح أو تنبـئ بهـا رسـومات «المالـك» فـي أعمال هـذا المعـرض؟ لماذا يرسـم «المالـك» كائناته تقريباً ضمن جماعة فـي هـذه التجربـة؟ إذ نـادراً ما تجد الفنّان يضع شـخوصَه بمفردها فـي اللوحـة، هـل مـن أجـل تذويـب عُزلـة هـذا الكائـن والانتصـار علـى فردانيتـه؟ أم بقصديـة التنصيـص علـى أن المـلاذ الحقيقـي لهـذا الكائـن هي الجماعة تحديـداً؟ وبذلك تقف أجسـاد «المالك» فـي مواجهـة العيـن، متداخلـةً ومختلطـةً ببعضهـا، لتبـدو مثـل كتـل جامـدة أحيانـاً، وفـي حركـة دؤوبـة ومتواصلـة أحيانـاً أخرى؟ وذلـك مـن خـلال خطـوط ملتويـة وغيـر مسـتقرة، تـارةً تضـيء داخـل ألـوان مُشِـعّة، وتـارةً تَخفُـت وتقبـع داخـل ألـوان دامسـة لتسـتريح مـن عـبء الضـوء والزمـن فـي نفـس الوقـت.

ذلـك مـا يمنـح لعنـوان معـرض «المالـك» نفسـه (تحـوُّلاتُ اللـون.. انتباهـةُ الكائـن) معنـاه أو دلالتـه الحقيقيـة فـي هـذه التجربـة، حيـث تَعَـدُّدُ وطبيعـةُ المادة اللونية تشـير إلـى «تحوُّلات اللـون»، فيمـا تشـير طبيعـة الأشـكال والخطـوط إلـى «انتباهـة» أو، بالأحـرى، اسـتراحةِ هـذا الكائـن مـن سـطوة الشـكل (حركـة / سـكون، وقـوف / جلـوس، خمـول / يقظـة...) ومـا إلـى ذلـك مـن دلالات أخـرى، تشـير فـي الظاهـر، وخصوصـاً فيما يتعلّـق بالمكان الـذي يكـون (حميميـاً / مقفـراً، معـزولاً / مشـتركاً، مجـالاً للقـاء / مجـالاً للانفصـال)، إلـى الكثيـر مـن أشـكال التضـاد فـي حـالات وأوضـاع هـذا الكائـن، أمـا فـي الباطـن وفي الزمـن فثمّـة: (الحضـور المُنفـرد / الحضـور الجماعـي، الحديـث / الصمـت)، وتلـك هـي الرسـالة الخالصـة التـي ربمـا يريـد الفنّـان توصيلهـا إلـى متلقيـه: عزلـة الكائـن أو تشـظيات مصائـر الإنسـان المُنفـرد؟ بمـا يجعـل


سلمان المالك



كل هذه الكائنات أو الشخوص في أعمال «المالك» تلتقي في ثرثرتها الصامتة، وتمنحنا الكثير من انفعالاتها التي تتوحد مع انفعالات الفنّان لحظة تشكيلها على القماشة.

وبالعودة إلى الطاقة التعبيرية الهائلة للألوان عند سلمان المالك في أعمال هذا المعرض، ومدى قدرتها على منح الكثير من التفرُّد لتجربته، من حيث تعبيرية اللون وجماليته، فيمكننا القول بأن ألوان «المالك» تحمل الكثير من المُفارقات والدلالات وأشكال التضاد البصري، إذ تأتي مفارقة لنفسها ووظيفتها وطبيعتها المادية أو الفيزيقية. فهي مُشِعّة ومضيئة وناصعة ومشرقة وصافية وخالصة، حين يتعلّق الأمر بالتعبير عن الحالات الحُلْمية لنفسية الشخوص، ثمَّ كثيفة وقاتمة وغامقة، حين يتعلّق الأمر بمصائرها الحزينة. يقوم «المالك»، تارةً، بشحنها أو تحميلها بطاقة فوسفورية واضحة (خصوصاً بالنسبة للأزرق الفاتح والأحمر القاني والأصفر المشع)، ويعمل على جعْلها في البَينَ بَيْن، أي متراوحة بين درجات الإشراق والقتامة التي تَحملها هذه الألوان في مواجهتها للضوء وللعين، ومتردّدة كذلك في طبيعتها الفيزيقية، تماماً مثل تَرَدُّدِ وتَغيُّر الحالات النفسية لشخوص «المالك» من لونٍ إلى آخر. وما دام اللون في حدِّ ذاته حالة نفسية، سواء بالنسبة للذي يستعمله أو للذي يبصره، فالفنّان، هنا، يُخضِع طبيعةَ ألوانه وأشكال شخوصه المُشَكَّلة أحياناً من اللون فقط لنفس الحالة الشعورية المُزدوجة التي لدى الفنّان ولِمَنْ يتلقّى عمله الفنّي.

ذلك يقودنا إلى القول بأن سلمان المالك، بقدر ما هو رسام، هو واحد أيضاً من الفنّانين المُلوّنين colouristes المُعاصِرين بامتياز، على اعتبار أن هذه الميزة (القدرة على التحكُّم في الألوان واستخراج كل تدرجاته nuances المُمكنة) قد لا تتوفّر لكل الرسامين أو الفنّانين التشكيليين، سواء في الغرب أو في عالمنا العربي. ومن هنا، يكون «المالك» من الفنّانين العرب الذين اختاروا الدفع بتجربة اللون إلى أقصى طاقاته التعبيرية والجمالية، ثمَّ محاولة الزّجّ به في مغامرة فائقة التدليل، وذلك من خلال مفارقة لونية دالة وجميلة تؤسِّس، بالتالي، إلى تعبيرية لونية هائلة، تقود بدورها إلى تشييد شعرية اللون، تدعمها تقنيات مختلطة أساسها إيقاعات لونية صاخبة وقاتمة وصافية في نفس الوقت، تماماً مثل معزوفة موسيقية أو سمفونية لونية تشتغل داخل فضاء اللوحة على خاصيات الفراغ والامتلاء.

وختاماً لهذه القراءة العاشقة للتجربة المُلوَّنة لسلمان المالك، لا بد من طرح المزيد الأسئلة، لعلّها تسعفنا أيضاً بأجوبة أخرى ممكنة فيما يمكن أن يأتي من قراءات أخرى لتجربة هذا الفنّان ضِمْن مَعارِضَ ومراحل فنّية أخرى آتية في الأفق، برؤى وتقنيات وأساليب غنيّة ومتعدِّدة الأبعاد والأضلاع؟ ما دامت تقنية السؤال هي الكفيلة أيضاً بالوصول إلى تأويل ممكن لدلالات ورؤية وطبيعة وعناصر الاشتغال عند «المالك» بشكلٍ أساس؟ وحين نقول التأويل، فذلك يعني تشغيل القراءة بفروض الفكر وآلياته المُفضية إلى التأويل، على اعتبار أن «السؤال هو رغبة الفكر» على حدِّ تعبير الناقِد الفرنسي الاستثنائي «موريس بلانشو».

ما الذي يميِّز تعبيرية «المالك» داخل أعمال هذا المعرض: (تحوُّلاتُ اللون.. انتباهةُ الكائن)؟ هي التجربة التي «حمَلتْ بوادر التحوُّل إلى مرحلة مفصلية أبطالها عناصر هلامية، بلا ملامح، لكنها، في الوقت نفسه، طاغية الحضور والتجسُّد والميل إلى الصراحة والتعبير العاطفي، وهي المقاصد الفَنّيّة التي ستنضج في ذروة مرحلته الفَنّيّة المُتألِّقة ضمن معرضه الحديث «اتجاه» سنة 2018»[5]. أهي الرؤية الفنّية أو التقنية التي تسعى، أحياناً، إلى تمويه الأشكال، حتى لا نقول تغييبها، داخل العمل الفنّي من هذه التجربة أو هذه المرحلة، بما يجعل «المالك» يتفادى جَعْلَ دلالة أعماله الفنّية في هذه المرحلة متمركزة، في الغالب، على العلامة أو الشكل أو الموضوع الذي يوجد في مركز أو محور اللوحة؟ أم يتعلّق الأمر بمحاولة الفنّان الذهاب إلى أبعد من ذلك، والحفر عميقاً في حالات كائناته أو شخوصه الإنسانية وسَبْرِ أغوارها من خلال الطاقة التعبيرية للمادة والعناصر التصويرية نفسها؟ بما يقتضيه ذلك من اختيارات فنّية شخصية للفنّان في استعمال اللون والشكل والخطوط والحركة في أعمال هاته التجربة؟ ذلك موكول فعلاً لما يمكن أن تحمله مراحل أخرى، من رؤى فنّية وتحوُّلات أيضاً في الأسلوب وفي الرؤية الفنّية من التجربة التشكيلية الغنية لهذا الفنّان القَطَري - العربي المُميَّز، بما تحمله الكلمة من معنى. ■ **بوجمعة العوفي**

هوامش وإحالات:

1 - تتأسس هذه القراءة على بعض أعمال سلمان المالك الموجودة في كاتالوغ معرضه الفنّي «تحوُّلات اللون.. انتباهةُ الكائن» المنظَّم بجاليري بيسان بالدوحة سنة 2004. وبالرغم من أن هذا المعرض قد مَرَّ على تنظيمه ما يقارب العقدين من الزمن، إلّا أن تجارب الفنّانين والمراحل الفنّية التي يعبُرون منها لا يَحكُمُها التقادُم أو تَسقُط مع مرور الزمن، بل تظلُّ جزءاً مهمَّاً من تاريخهم الفنّي والشخصي.

2 - للاطلاع على المزيد من التفاصيل عن هذين المفهومين، المرجو العودة إلى كتاب «السيمائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها» لسعيد بنكراد. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. ط 3 / 2012.

3 - محسن العتيقي. اتجاه... هل حقَّق سلمان المالك نقلةً نوعية؟ مجلّة الدوحة القَطرية. انظر الرابط على موقع المجلة: https://bit.ly/3JBXbQM

4 - حسن المنيعي. عن الفنّ التشكيلي. مطبعة سندي. مكناس - المغرب 1999. ص 78.

5 - محسن العتيقي. اتجاه... هل حقَّق سلمان المالك نقلةً نوعية؟ مرجع سبق ذكره.

هنري كارتييه بريسون

فُوتوغْرافيا الشّارِع والحَدث

على مدار نشاطه الفُوتوغرافي، باتت صور «هنري كارتيـيه بريسـون» الفريدة مطلوبة من أهم المنابر والمجلات العالمية، كما اتخذت معارضه (بداية من معرض مدريد، 1933) إيقاعاً مستمراً بالحضورِ الباذخ في أبرز المتاحف وكبريات مؤسسات الفنّ الحديث بمُختلف العواصم.



كارتييه بريسون، 1957 ▲



جانب من معرض كارتييه بريسون بمتحف الرباط ▲



كارتييه بريسون، بكين، 1948 ▲

ولأول مرّة في إفريقيا، احتضن متحف محمد السادس للفنّ الحديث والمُعاصِر في الرباط، أعمال رائد فوتوغرافيا الشارع، الفرنسي «هنري كارتييه بريسون Henri Cartier Bresson» عام (1908 - 2004). ويقترح المعرض الذي نُظِّمَ بتعاون مع «المُؤسسة الوطنية للمتاحف» و«مؤسسة هنري كارتييه بريسون» (يستمر إلى غاية 21 فبراير/ شباط 2022)، مجموعة هائلة مُكوَّنة من 130 صورة فوتوغرافية أصْلية تتوزّع على امتداد خمسة عقود، ما بين 1926 و1978، وهي الأعمال الفُوتوغرافية التي تمَّ تقديمها في صيغة لوحات جيلاتينِيَّة فِضِّية، طبقاً لتقاليد الفُوتوغرافية التناظرية (La photographie analogique) بالأبيض والأسود، باعتبارها طريقة العرض التي أمست نادرة في العصر الراهن.

تمثلت جاذبية هذا المعرض من خلال تقديم لحظاتٍ لافتة وقوية من إفريقيا خلال سنوات عشرينيات القرن الفارط، وكذا لحظات مؤثّرة من تحرير باريز، مروراً بأجواء انتصار الشيوعيين في الصين، إلى أوضاع روسيا بُعيْد رحيل ستالين وغيرها، ما جعل منه شاهداً على عصر سريع التحوُّل، ليس بالتوثيق الحاذق فحسب، بل بما يُضيفه على المَشاهد من حساسية بصرية قاطعة، تقوم على الالتقاط الفوري والعفوي. ناهيك عن سِجل البورتريهات التي خلَّدت تقاسيم معاصريه من أمثال «جون بول سارتر» و«ألبير كامو» و«ألبيرتو جياكوميتي» وغيرهم، مع التأكيد على البورتريه الشهير لغاندي قَبل ساعاتٍ من اغتياله.



كارتييه بريسون، باريس، 1932 ▲

تفجير الإطار

برز مَيْلُ «كارتييه بريسون» الإبداعي منذ شبابه، إذ عبَّر عن حَماسةٍ ملحوظة في ممارسة الرسم والتصوير الزيتي من خلال تلقي دورات تكوينية خاصة على يد الفنان «جان كونتي» (1926)، فيما أنجز العديد من الرسومات بوتيرة منتظمة في بيت «جاك إميل» صديق «مارسيل روست»، وسرعان ما غادر أكاديمية «أندريه لوت André Lhote» في (1928)، بعد الالتحاق بها. ظلَّ يعبِّر عن رفضه المُعْلَن لنواميس أي نظام، ولذلك لم يكن «كارتييه بريسون» مُتعلِّماً جيداً باستمرار، بينما ظلَّ متشبِّثاً بالقراءة الحرّة (الأدب والفلسفة)، وبتردّده الدائم على جماعة



كارتييه بريسون، أصيلة- المغرب، 1933 ▲



كارتييه بريسون، بكين، 1958 ▲

السرياليين حينها. وبعد أن قام برحلة إلى إفريقيا التي عانقت نزعته الفوضوية على امتداد عام، عاد باستقرار عَزْمه على اللجوء إلى التصوير الفُوتوغرافي كمُنطلق ومُنتهى لتحقيق الذات.

إذا كانت صوره الأولى ما تزال تحفظ تَرَسُّبات انجذابه لسِحر التصوير الزيتي والحساسية الانطباعية (Impressionisme) التي تهتم باللون، ومن ثمَّ بالضوء، الذي يشكِّل قطب الرحى في العملية الفُوتوغرافية، فإنها ظلت متجاوبة مع مواضيع من قبيل المناظر الطبيعية وتجمُّعات الشخوص («يوم الأحد على ضفاف نهر السين فرنسا»، 1938)، على مَقاس «غذاء على العشب» لـ«إدوارد مانيه» (1863)، وهي المُمارسة التي مكَّنته من استيعاب حدود التأطير (Cadrage) وما يتخلَّله من توازنات وتوافُقات العناصر والفراغات والتكوينات. غير أن ارتباطه الوطيد بجماعة السرياليين، وتتبُّع إبداعاتهم وتصوُّراتهم منذ البداية، ستجعله يتأثر بأفكارهم القائمة على اقتفاء آثار الحلم واللّاوعي، خاصة وأن هذه «المفاهيم» تبدو صعبةَ المنال في المُمارسة الفُوتوغرافية المُرتبطة أساساً وإلزاماً بالموضوع «المادي الملموس» المُنبثق من «الواقع المرئي».

كيف يمكن للفُوتوغرافيا إذن، أن تعتمد الحلم والخيال واللّاوعي كحافز إبداعي؟ لعلّه السؤال الذي شكّل أحد التحدّيات الجوهرية التي عملت على تَثْوير كاميرا «كارتييه بريسون» في اتجاهات مُخالفة، تعمل على تفجير التأطير «المعيار» بيقظة المُحترف والفنّان في آن، فلم تعد مستطيلات الإحاطة/اللقطة تستجيب للسَّطْر الأفقي، في الوقت الذي صار فيه خط الأفق حركياً، ضمن مَرْئية مائلة، مُتذبذبة ومهزوزة،

كارتييه بريسون، شانغهاي، 1948 ▲



كارتييه بريسون، ألمانيا الغربية، جدار برلين 1962 ▲



كارتييه بريسون، فرنسا، 1932 ▲

ولم يعد الوضوح (La netteté) وحده السائر في نحت نتوء الصورة، إذ اتخذت الضَّبابية والارتجاج سلطانهما. بينما أمست زاوية النظر تسمو لاستدرك اللقطة الساقطة من فوق (Vue plongeante)، بقدر ما أضحت تستغور القاع لتضع العدسة بين الثقوب والفجوات المُنحدرة بُغْيَة اقتناص عوالم الأعالي (Vuecontre-plongeante). من ثمَّة، دفع بآلة التصوير إلى حدودها القصوى نحو التحرُّر من رصانتها ورومانسيتها، وجعلها تتحلى بنزقية مفرطة وهي تتدلّى على صدره بمَرح الرّاقِص، بعيداً عن إلزامية التثبيت والتوجيه العقلاني الصرف، طبقاً للسّائد والمُتعارَف. فيما يختزل كل ذلك بالقول: «علمني «أندريه بروتون» أن أترك العدسة تُنَقِّب بين أنقاض اللّاوعي والصُّدفة».

اللّحْظةُ الحَاسمَة

بطريقةٍ أو بأخرى، تقاطعت هذه المفاهيم على فَوْهَة الكاميرا، لتتمثل في وَمْضات وخلفيات وظلال وأجساد هاربة تعكسها صُور «كارتييه بريسون» الذي أصرَّ على فتح عدسته المُتطلعة باستمرار، في العلن، كما في الخفاء عند الضرورة، في اتجاه استكناه حركة الناس وأحوال الشوارع والزقاق والفضاءات المفتوحة بعيداً عن برودة الأستوديوهات والإضاءة الاصطناعية حينها. كما لم يمنعه ذلك من الاشتغال بمرجعية بصرية يقِظَة لواقع الشخوص والحواضر والأجواء والأحداث التي ظلَّ يلتقطها بنزقية فائقة، مانحاً إياها لمسته التعبيرية التي يستقيها من التمركز في زاوية النظر المُلائمة، ومن التأطير السَّلِس الذي لا يخلو من دقة ذهنية وحدسية تعمل على تكثيف التعبير واستنبات بذرة الخيال التي تنمو وتتحول مع مسارات النظر والتملي لدى المُتلقي. وهو المَسْلك الإنتاجي الذي بات يستند إلى مفهومه المنيع، «اللحظة الحاسمة - L'instant dé- cisif»، الذي تَبَنَّته فوتوغرافيا الروبورتاج على الصعيد العالمي.

شكَّل مفهوم اللحظة الحاسمة خط تحرير كارتييه بريسون البصري: «لم يكن شغفي أبداً هو الفُوتوغرافيا في حدِّ ذاتها، وإنما الإمكانية التي يوفرها نسيان الذات لتسجيل العاطفة التي يمتلكها الموضوع وجمال الشكل في جزءٍ من الثانية، أي الهندسة التي يوقظها ما هو مُتاح» (1994). إن الفُوتوغرافي، من خلال كاميراته، بوصفها أداةً عفوية وحدس، يلتقط عاطفة هذا الزمكان الذي يعطي إمكانية تَوَقُّع، تَخَيُّل ما سيحدث بعد ذلك، إذ لا تقتصر الفكرة على اللّحاق باللحظة التي يقع فيها الحدث فحسب، بل تتمثل بالأحرى في اكتشاف ما يسبقه، الحدث في الأصل، الحدث المُحتَمل، كما لو أن الفُوتوغرافي كان لديه الحدس اللّاواعي لمثل هذا الحدوث، ومن ثمَّة يوضح «كارتييه بريسون»: «إذا أردنا، ليس لدينا شيء، ينبغي ألّا نُريد، يجب أن نكون مُتاحين ومُتَقبِّلين»، ولذلك تختلط الصِدفة بحساسية الفُوتوغرافي البَدَهِيَّة، الذي يلتقط لحظة، حاملاً لمشاعر قوية، وبالتالي يصبح مؤَلِّفاً لحادث شعري[1].



عَيْنُ القرْن

بصم «كارتييه بريسون» القرن العشرين بفرادة صوره التي استقت جماليتها وديمومة عنفوانها من رؤيته الفُوتوغرافية التي تُوَحِّد العقل والعين والقلب، الرؤية التي واكبت عن كثب أهم المُنعطفات والتطوُّرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفها القرن العشرون في مختلف البلدان والأصقاع. حتى أنه تطوَّع في الجيش الفرنسي برتبة عريف في وحدة التصوير والأفلام، إبان إعلان الحرب العالمية الثانية، وتمَّ اعتقاله في معسكر السجناء في «وورتيمبرغ» (35 شهراً)، بعد احتلال النازيين لفرنسا، وعند عودته بهُوية مزيَّفة، عمل كفُوتوغرافي تجاري ضمن عمله مع قوات المُقاومة، مما شكَّل لديه فرصة لتجربة جديدة. وقبل ذلك، حين كان يعمل في صحيفة «هذا المساء» (Ce Soir)، تمَّ تكليفه بتغطية حفل تتويج الملك «جورج السادس» في بريطانيا، غير أنه ترك مراسم التتويج وراء ظهره، واضعاً شريحة العُمَّال (المُحْتَفلين) نصب عدسته في «بريتونز»، ولم يكن ذلك بغريب على رائد فوتوغرافيا الصحافة الذي عُرِفَ بـ«عَيْنِ القرن»؛ اللقب الذي أطلقه عليه الصحافي «بيير أسولين Pierre Assouline».

نشر «كارتييه بريسون» أول ألبوماته في 1952، فيما أسَّس وكالة «ماغنوم فوتو Magnum Photos» مع «روبرت كابا» و«جورج رودجر» و«ديفيد سيمور» في عام (1947) بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وهكذا، عمل على إغناء الثقافة البصرية العالمية، ونجح في تكريس تأثيره الإيجابي في تاريخ الفُوتوغرافيا الحديثة، من خلال حفر إحساسه الداخلي على حافَّة عدسته، مصرّاً على مَحْو كل الفروق بين الفنّ والحياة، وبين الطموح والحرّية التي مكَّنته من تحويل الفُوتوغرافيا الصحافية من فعل توثيقي صرف إلى مستودع حي مفعَم بالشعرية. ■ **بنيونس عميروش**

هامش:

1- «Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie», Billet- L'histoire de la photographie, Avril 2020.

غُشماءُ السرد

نحن نُحذِّرُ من توالد «غُشماء» السرد في الأدب، وتلك ظاهرة لا نتمنَّى تواصلها، لأنّ اللّغة العربيّة «ولَّادةٌ» عُظماءَ في عالم السرد، وأن «الخُدّج»، لن يخرجوا أبداً من «الحاضنة» ولن يكبروا، ما لم ينتبهوا لأنفسهم، ويسلكوا الطريق الصحيحةَ في الكتابة السردية، والإلمام بخصائصها، ولعلّنا هنا، نرفعُ رايةَ العتبِ عن بعض دور النشر، خصوصاً في منطقة الخليج العربيّ، والتي تُشجّع هؤلاء «الغُشماء» على الإمعانِ في غَيِّهم.



أحمد عبدالملك

يطوفُ بنا الدكتور عبدالله إبراهيم في متنه القيّم (أعراف الكتابة السردية)، في عوالمَ مثيرةٍ ملتصقةٍ بالسرد، بدءاً من تشكُّل الرواية الحديثة في القرن التاسع عشر، بمقولة (ميلان كونديرا)، بأن الرواية تتألّف من «مشاهدَ موصوفةٍ بدقة مع ديكورها، وحوارها، وحدثها، وكل ما ليس مرتبطاً بهذا التسلسل للمشاهِد، وكلّ ما ليس مشهداً يُحسُّ، يُعتبَر كأنه ثانوي، إنْ لم يكن زائداً»[1]، مروراً بأساطين السرد: مِن بلزاك، إلى ستندال، إلى كافكا، إلى جويس، وغيرهم.

ويتناول الكتابُ مواضيعَ دقيقةً جداً في عالم السرد، مثل: تجارب الروائيين العالميين، وطقوس الكتابة السردية، والفصاحة السردية، والقراءة الطريّة، والتحذير من «غُشماء السرد»، وهذا الموضوع الأخير هو موضوع مقالنا هذا، في ظلّ فوضى السرد، التي تصبغ الحراك الثقافيّ في بعض مناطق العالم العربيّ. وهي خاتمة الكتاب، الذي يقع في (440) صفحة، والذي يجدرُ بأي مُتعاملٍ مع السرد أن يقرأه ويدرك مقاصده. يقول د. عبدالله إبراهيم:

«قصدتُ إلى استخدام عبارة «غشماء السرد» قصداً، وأعني بهم أولئك الجاهلين بأمور الكتابة من وظيفة، وطريقة، وغاية، وأسلوب، والذين يأتونها بلا دراية، ولا ذوق، ولا خبرة، ويعارضون الفطنة، ويُسفِّهونَ رفعة القول الأدبي، ويحطّون من قيمته، ويُطلقون الأحكامَ الخاطئة، وشريعتهم في كل ذلك الجهل، والاختيال، والغطرسة، والادّعاء، وظنّي أن نسبتهم في المُجتمع الأدبي أكبر بكثير من نسبة العارفين و المُحنكين، والحاذقين»[2].

ماذا يفعل بنا «غُشماءُ السرد»؟

إنهم يحلمون داخلَ غرفٍ مُظلمة، ويتخيَّلون أنفسَهم فوق المنصّات، تُلتقطُ لهم الصور الصحافية والتليفزيونية، ويعتقدون -وَهْمَاً- أنهم وصلوا مرتبةَ الأدباء الحقيقيين، وبذلك لا بُدَّ وأن تكون صورَهم في الإطار.

«غُشماءُ السرد» يعيشون وَهْمَ الكتابة، والانتشار، والبروز، دون أن يمتلكوا أدوات السرد الأساسية؛ بعيداً عمّا أشار إليه الكاتِب في مقولة (ميلان كونديرا)، آنفة الذكر.

فكاتِب الرواية إن لم يستطع تحديدَ المشاهِدِ التي يُحرّك فيها شخوصه، والذي يعجز عن الوصف الدقيق للأماكن والأزمنة التي ترد في عمله، ولا يدرك متى يستخدم السرد، ومتى يستخدم الحوار، ولا يعيّ دور المُساعدات السردية في تجميل النص وإثارة دهشة القارئ ومتعته، فإنه لن يُثير تلك الدهشة، وسيكون عمله تسطيحاً لحادثة أو تقريراً عن وضعٍ اجتماعيّ أو إنسانيّ.

بعضُ كُتَّاب السرد ينضمونَ إلى فرقة «الغُشماء» عندما لا يقرأون لكبار الروائيين العالميين، وعندما لا يستطيعون تحديد ماذا هُم يكتبون؟ ولماذا هُم يكتبون؟ وأثر الكتابة على القارئ.



نعـم، هنالـك (اختيال، وغطرسـة، وادّعاء) لا يمكـنٍ تبريرهُ، فيمـا يختـص بعمـل هـؤلاء «الغُشـماء»، الذيـن لا يفكـرون إلّا بصورِهـم فـي الإطـار، ويكتبـون روايـات بـلا قيمـة وبـلا هـدف، ولا يفكـرون -لحظـة- فـي أثـر مـا يكتبـون ولا ماهيـة الكتابـة، فـي مخالفتها للمضامين العلمية الأساسية للكتابة الروائية!

والروائـي الـذي لا يمتلـك مسـاحةً من سعة الخيـال، تؤهلهُ للكتابـة الروائيـة الناجحـة، ولا يسـعى نحـو تدريـب عقلـه علـى حُسـن اختيـار الخيـال، لا يمكـن أن ينجـح فـي الكتابـة، مهمـا حـاول «خـداع» وسـائل الإعـلام وبعـض الصحافييـن الذيـن يتحلقـون حولـه فـي منصّـات توقيـع الكتـب، والتـي أصبحـت موضـةً فـي كل محفـل.

والروائـي الـذي لا يمتلـك الذائقـةَ الجماليـة، ويعـي أثرَهـا فـي العمـل السـردي، لـن يُقـدّم للقـارئ سـوى منشـور أصـمّ خـارج عـن الدائـرة الجماليـة، وهـذا مـا لاحظنـاهُ فـي العديـد مـن الأعمـال، التـي جـاءت عـن رغبـةٍ «جامحـةٍ» لـدى الكاتـب الـذي لا يقـوى علـى الكتابـة الناجحـة، ويريـدُ «ادّعـاءَ» الكتابة، دون وعـي، بـأن هـذا «الادعاء» سـوف يجعله بعيداً عن الهدف الـذي سـعى إليـه، وإنْ وصلَ إلى عدسـات الإعلام، أو حسـابات أدوات التواصـل، أو إلـى «أحضـان» الفاشنسـتات!.

والروائـي الـذي «يتعكّـزُ» فـي صياغـة جُملـه، أو عبـارة، ولا يمتلـك الخلفيـة المعرفيـة، لمـا يطرحـهُ مـن موضوعـات، وتتسـرَّب منـه عبـاراتٌ باللهجـة العاميـة، التـي تشـوّهُ النـصَّ، كونـه غيـر قـادرٍ على التوليـف الصحيـح اللّغة، البليـغ العبارة، فجديـرٌ بـه البحـثُ عـن وسـيلة أخـرى، غيـر الكتابـة، فلربمـا ينجـحُ فيهـا.

والروائـي الـذي لا يقـرأ الكتـب التـي تُقـوِّمُ أداءهُ وحالتـه الكتابيـة، ولا يسـمع آراءَ ونصائـحَ مَـنْ سـبقوه، سـيظلُ علـى «غشـامته»، ووَهْمـهِ، وخيـلاء نفسـه، وقـد يمـلّ الكتابـة -بعـد حيـن- فيعـرف أنه قضى مسـاحةً من عُمرهِ، فـي المكان الخطأ.

والروائـي الـذي لا يقصـد المُؤهّليـن لنقد عملـه، ويتهرَّب من أي عالـم بالسـرد، ولا يسـتطيع الدفـاع عـن عملـه، سـوف يظـل يُكـرِّر أخَّطـاءَهُ، ويُعيدُ تلك القوالـب المهـزوزة و«المغصوبة»، البعيـدة كل البُعـد عـن جماليـات السـرد، وفصاحـة المعنـى، ودهشـة المواقف.

نحـن نُحذِّرُ مـن توالـد «غُشـماء» السـرد فـي الأدب، وتلـك ظاهـرة لا نتمنَّـى تواصلهـا، لأنّ اللّغـة العربيّـة «ولَّادةُ» عُظمـاءَ فـي عالـم السـرد، وأن «الخُـدّج»، لـن يخرجـوا أبـداً مـن «الحاضنـة» ولـن يكبـروا، مـا لـم ينتبهـوا لأنفسـهم، ويسـلكوا الطريـق الصحيحةَ فـي الكتابة السـردية، والإلمام بخصائصها، ولعلّنـا هنـا، نرفـعُ رايـةَ العتـب عـن بعض دور النشـر، خصوصاً فـي منطقـة الخليـج العربـيّ، والتي تُشجِّع هؤلاء «الغُشـماء» علـى الإمعـانِ فـي غَيِّهـم.

هوامش:

1) عبدالله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المُؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2019، ص 12.

2) المصدر السابق، ص 411 - 412.

نور الدّين صمّود

حارس الأوزان الخليليّة

عن عمر ناهز التسعين عاماً، رحل الشاعر وعالِم العروض، صاحب المعرفة الواسعة بالشعر القديم: دواوين، ومرويّات، ومعارضات؛ الدكتور نور الدّين صمّود، في 11 يناير/كانون الثاني من العام الجاري، ويُعَدّ أحد أبرز شعراء تونس في القرن العشرين؛ جيل ما بعد أبي القاسم الشابّي (ت 1934م)، من أولئك الذين أرادوا التجديد في المضامين والرؤى، انطلاقاً من التزام بالسنن الشعرية العربية المرجعيّة، ممثّلةً في العروض والأوزان الخليلية، ومن جهة أسلوب الكتابة، وبلاغة بناء الصور الشعريّة، وفصاحة العبارة.

التقى، في تجربة الشاعر نور الدين صمّود، قرض الشعر وفق سننه الأولى، بتعليم أصول قول الشعر، وحذق صنعته، وبيان خصائص أوزانه وموسيقاه، من خلال اهتمامه الواسع ببسط علم العروض، وبيان مقوّمات أوزان الشعر العربي، والخصائص الفنيّة لتفعيلات كلّ بحر من بحوره. ونما لديه ذلك، ليغدو دافعاً إلى التأليف في علم العروض وموسيقى الشعر العربي القديم، وهو ما تجسّم في كتابَيْن، غدا كلاهما من مراجع دراسة موسيقى الشعر العربي، وتدريس عروضه: الأوّل هو «العروض المختصر» الذّي صدر، لأوّل مرّة، في تونس، عام (1972م)، ثم أردفه -لاحقاً- بكتاب آخر هو «تبسيط العروض». وقد ذاع صيت مصنّفه «العروض المختصر»، مشرقاً ومغرباً، إذ طُبع خمس عشرة مرّة، وأدرجت مادّته المعرفية في مقرّرات الدراسة، من الإعدادي والثانوي إلى التعليم الجامعي العالي، وهو تأليف جامع بين النظري والتطبيقي، بين بسط القاعدة والإتيان بما يناسبها من الأبيات والمقاطع الشعرية الدّالة. هنا، تجدر الإشارة إلى أنّ نور الدّين صمّود يعدّ ذاكرة للشعر العربي وفنون صناعته، بامتياز، فهو يكاد يحفظ كلّ المدوّنات والقصائد القديمة والكلاسيكية التي كتبت إلى حدود منتصف القرن العشرين، تقريباً، وله دراية بأغلب المعارضات الشعرية وفنون صناعتها، من جهة أوزانها وموسيقاها، يحفظها ويقصّ عليك، مشافهةً، مقام قولها أو سياق كتابتها، ويكاد يُجمع أهل الاختصاص على أنّه ما إن يسمع البيت الشعري حتى يذكر لك وزنه ورويّه، ويصف لك خصائص زحافه وعلله، وتوجد تسجيلات إذاعية ضمن برامج أدبيّة وثقافيّة، مدوّنة في هذا الغرض.

لقد كتب نور الدّين صمّود أغلب أشعاره على النمط العمودي، أو ضمن قالب «قصيد البيت»، بحسب عبارة الشاعر الناقد منصف الوهايبي، وفق رؤية فكرية لا تعارض نسق الحداثة وسيرورة التقّدم، بل تتحمّس للتجديد وللقيم الحديثة في الفكر والحياة، لكنها ظلّت منشدّة إلى جماليّة بناء معمار القصيد الشعري القديم، تؤثر موسيقى العروض ونظام التفعيلات والأوزان الخليلية، فجاءت أكثر إبداعاته وفيّة لقانون ديوان العرب وقواعده العروضية الإيقاعية واللُّغوية البلاغية في النظم، وجودة السبك، وحسن الصياغة والتصوير للمعاني والمشاعر. ويلوح ذلك بيّناً في أكثر قصائده وفي دواوينه الأولى، مثل؛ «رحلة في العبير» الصادر سنة (1969م)، و«أغنيات عربية» (1980م)، و«نور على نور» (1986م)، وفي أعمال شعرية أخرى ذاع صيتها، مثل القصيد الذي فاز بجائزة أحسن نشيد وطني تليفزيوني عام (1976م). أو قصيدته الشهيرة التي قالها في مدح كوكب الشرق أم كلثوم وتصوير روعة أدائها، وقد وسم نصّها بـ«سحر مغنّية»، هكذا، تراه يتقيّد بالوزن، حتّى وإن رام التجديد، ولعلّ ذلك بدا واضحاً منذ تأليفه لقصيد «حبيبتي زنجية»، الذي غدا أغنية لحّنها الفنّان علي الرياحي، وأدّاها عام (1970م).

وهنا، تجدر الإشارة إلى أنّ صمّود، درس، بعد إتمام مرحلة الثانوية، بجامع الزيتونة المعمور، في كلّية الآداب القاهرة، ونال- لاحقاً- شهادة الإجازة في الآداب العربية من الجامعة اللبنانية، عام (1959م). ورغم مواكبته، عن قرب، لظهور تيّارات الحداثة في مجال الشعر العربي، لم يستسغ الانصهار كلّيّاً في تجربة شعر الحداثة، ولم يرَ، رغم اهتمامه بقضايا عصره، وإعجابه بموجات تجديد كتابة الشعر مبنًى ومعنًى، أن يتخلّى عن النظام العروضي والإيقاعي لشكل القصيد العربي المرجعي، إذ كان يرى جمالية البناء العروضي متناغمة في عمق تكوينها مع جمالية اللّغة العربية في ثراء معجمها وفي مقوّمات بيانها، التي نجدها مبثوثةً في شتّى مصادر الإبداع والفنّ والمعرفة ممّا دوّنت هذه اللغة.

لقد واكب صمّود، عن كثب، منذ أواخر الخمسينيات، ظهور تجربة «مجلّة شعر» ببيروت، مع شعراء منظّرين مثل يوسف الخال، وخليل حاوي، وأدونيس..، وهي التجربة التي كان مدار مشروعها على توسيع آفاق حداثة الشعر العربي،



والدعوة إلى تجديد فنّ إبداعه وكتابته، مبنًى ومعنًى ولغةً وموسيقى، في بيروت، وشهد انبجاس تجارب أخرى في حداثة كتابة القصيد، في مصر، مع صلاح عبد الصبور، وفي العراق مع البياتي، وكان قارئاً جيّداً لنزار قبّاني، معجباً بأشعاره، لكنّه -وهو المشبع بالشعر القديم، والمعجب حدّ الافتتان بأبي القاسم الشابّي وأحمد شوقي- ظلّ يطلّ على تجارب الحداثة، يحاكي تيمات موضوعاتها، ويتفاعل مع رؤى روّادها للعالم وللوجود وللإنسان، دون أن يتجاوز الإطار المرجعي للشكل القديم وزناً وموسيقى، حتّى وإن أطلق عليه بعضهم، مثل الشاعر الناقد محمّد الغزّي، صفةَ «شاعر الرومنطيقية الجديدة في تونس»، لميله وأترابه من شعراء جيله، مثل؛ جعفر ماجد، وأحمد اللغماني، وزبيدة بشير، إلى مواصلة نهج الشابي والتغنّي بجمال الطبيعة، ورصد أثر ذلك في الذّات، واتّخاذ ذلك منطلقاً لتصوير المشاعر والأحاسيس، عبر لغة تسعى أن تكون لغة شاعرية، ترهف السمع إلى أعماق الوجدان، وتتطلّع إلى أن تفتح بمدارات القصيدة، على قضايا عصرها، وتنخرط في محاورة إشكالات الأسئلة الجديدة حول المعنى والمصير والتحرّر والهويّة، كلّ ذلك عبر تناغم مع نظام البنية التقليدية القديمة في العروض والموسيقى، يسعى أن يستأنف جمالية القصيدة العربية القديمة، واستعادة مجدها من داخل خيمة الأصالة، ومن عمق بنى التراث؛ لذلك بدا البحتري وأبو تمّام والمتنبّي وابن زيدون أقرب إلى صمّود، يحاكي قصائدهم، ويستلهم منهم، ويشيّد معمار قصيدته على شاكلة أشعارهم، ويرى، في الانقطاع عنهم أو تجاوزهم، عجزاً عن الإبداع والإفصاح شعراً، لذا كان يردّد قائلاً، بخصوص دعاة تجاوز التراث الشعري أسلوب لغة وبنية إيقاعية: «عجزوا عن التعبير فطالبوا بالتغيير».

وهكذا، ظلّت متعة الإقامة في بيت الشعر العربي القديم ونظام قوله وإنشاده، قائمة إلى حدٍّ، ظهرت معه الحاجة إلى الانخراط في أجواء كتابة الشعر القديم، والانصهار في مناخات السنن الشعرية القديمة، حيث سعى صمّود إلى مواصلة تقليد إبداع المعارضات الشعرية، وفي سياق ذلك كانت معارضته لمعلّقة امرئ القيس بقصيد يتغنّى فيه ببرج مدينة قليبية، شرق العاصمة تونس، طالعه:

ألا فاحفظوا ذكرى (حبيب ومنزل) / بمسقط رأسي لا (الدخول فحومل)

وأنتم هنا في جنب حصن مُشيّد / يلوح على بعد، كأعظم هيكل

فأهلاً بكم في (ترس تونسنا) التي / على رأس إفريقيا تلوح كمشعل

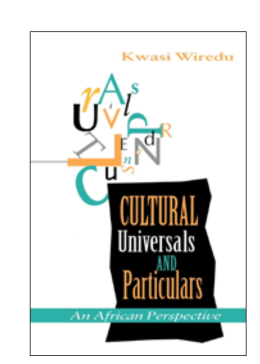
وقد بلغ به الوفاء للبحور الخليلية وللشعر العربي الأصيل، أن أنشأ، منذ عام (1997م)، فضاءَ نادٍ أدبيّ، أطلق عليه اسم (الخليل)، زوّده بمكتبة ثريّة، أراده خاصّاً بفنّ قَرْض الشعر، هذا بعد أن عُهد له، من قبل، عام (1980م)، إدارة مجلّة «الشعر» التي بعثتها وزارة الثقافة التونسية، وترأس تحريرها الشاعر يوسف رزوقة.

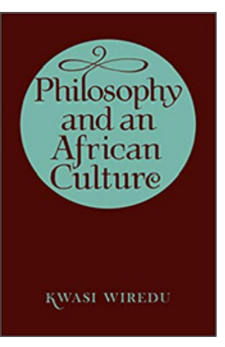
ولم يقتصر وفاء صمّود للسنن الشعرية المرجعية العربية، في الإيقاع، وصيغ القول والإنشاد، على جانب الإبداع وكتابة القصيد، وعلى مستوى الاهتمام بعلم العروض وبحور الوزن، فحسب، بل كان لذلك الانهمام المعرفي الإبداعي حضور لافت في أعماله الأكاديميّة، وعلى الأخصّ في أطروحته «تأثير القرآن في شعر المخضرمين»، التي أنجزها بجامعة الزيتونة، بإشراف الشيخ الشاذلي النيفر، حين دافع عن استمرار السنن الشعريّة المرجعيّة، مبيّناً كيف أنّ الالتزام بالوزن ظلّ سمة بارزة تطبع أعمال الشعراء العرب الروّاد من العصر الجاهلي إلى المولّدين فالمجدّدين، ومع جماعة الإحياء والتجديد، والديوان، إلى الزمن الحاضر. وهو ما ظلّ يدافع عنه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، كما هو الشأن في كتابه «دراسات في نقد الشعر»، وفي أكثر مقالاته المنشورة، هنا وهناك. ■ **محمّد الكحلاوي**

كواسي ويريدو:

في مواجهة الاستعمار المفاهيمي

عن عمر يناهز التسعين عاماً تُوفي في يناير الماضي كواسي ويريدو، (Kwasi Wiredu) المُفكِّر الغاني المُتخصّص في المنطق ونظرية المعرفة والفلسفة التحليلية وأحد أهم الفلاسفة الأفارقة. وقد تميَّز بشكلٍ خاص بإحياء الفكر الإفريقي المُعاصِر في السبعينيات وحتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. ووفقاً لصاحب «المُسلَّمات الثقافيّة والخصوصيات: منظور إفريقي»، فإنّ التراكيب اللّغويّة «تؤثر» في طرق تصوُّرنا للواقع. لذلك، فإنّ الإفريقي الذي يعبِّر عن نفسه بعد فترة الاستقلال، تفكيراً وكتابة باللّغة الإنجليزية أو الفرنسية، لغات المُستعمِر السابق، هو بالضرورة غير محايد.





كان لكواسي ويريدو حضورٌ مركزيٌّ في مجال الفلسفة بفضل كتابين مهمّين للغاية - «الفلسفة والثقافة الإفريقية»، و«المُسلَّمات الثقافيّة والخصوصيات». شكَّل بمعيّة ثُلّة من المُعاصِرين المُهمّين ما يُعرَف بالمدرسة العالمية للفلسفة الإفريقية. وكان من بينهم بولين ج. هاونتوندجي في بنين، وهنري أوروكا أوديرا في كينيا، وبيتر أو. بودونرين في نيجيريا. عمل هؤلاء الكَوْنيّون على تأسيس تقاليد فلسفية حديثة في القارة - بعيداً عن مبادئ الفلسفة الإثنية. مع الالتزام بأشدّ معايير الصرامة في الفلسفة. وبشكل جماعي، كان لهم تأثيرٌ كبيرٌ على أجزاء من القارة والعَالَم ككل.

في الواقع، ما كان لأي منهج للفلسفة الإفريقية أن يؤخذ على محمل الجد لو لم يجمع كلّ هؤلاء الفلاسفة. وداخل هذه المجموعة المُتميِّزة، غالباً ما يُنظر إلى كواسي ويريدو كرائد ومؤسّس، وهي وجهة نظر يشاركها هاونتوندجي نفسه.

كتاباته جديرة بالمُلاحَظة من حيث الدقة والأسلوب، بعيداً عن التعقيد الأكاديمي. سواء في تعامله مع مفاهيم مثل الحقيقة أو العقل أو اللّغة أو الديموقراطية من منظور وطنه الأصلي (غانا)، أو فروع أخرى للفلسفة مثل المنطق والميتافيزيقيا، وقد كان منارة للذكاء المفاهيمي والوضوح. وهو ما رسّخ سمعته كشخصية مرموقة في الفلسفة الحديثة.

أكاديمي جامع

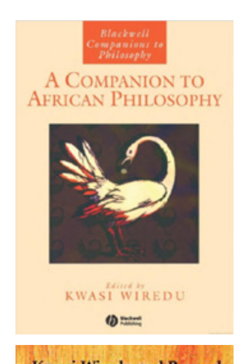
درس كواسي ويريدو الفلسفة في البداية عام (1952) في الكلية الجامعية في «غولد كوست»، أو غانا حالياً، ثمَّ التحق بجامعة أكسفورد وحصل على درجة الماجستير. في أكسفورد، أنهى أطروحة بعنوان «المعرفة والحقيقة والعقل» بإشراف جيلبرت رايل، الفيلسوف التحليلي والمعروف عالمياً.

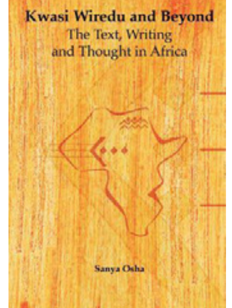
في ذلك الوقت، كان معظم العلماء منشغلين بفلسفة اللّغة. كان هناك ضغطٌ على كواسي ويريدو لعدم الخروج عن ذلك التخصّص. لكنه رفض أن يُصنَّف على أنه مجرد فيلسوف تحليلي، واعتبر نفسه أكثر التزاماً «بالمنهجية الجينية» كما طوَّرها جون ديوي، البراغماتي الأميركي.

عاد كواسي ويريدو إلى جامعة غانا، حيث قام بالتدريس لعدّة سنوات وأصبح أستاذاً متفرِّغاً. بدأ النشر في وقتٍ متأخر نسبياً في حياته المهنية، لكن مجموعة اهتماماته البحثية الثرية قد عوَّضت عن الوقت الضائع من حيث الثراء والتنوُّع.

نجح كواسي ويريدو في صياغة النهج







الأكثر تأثيراً في الفلسفة الإفريقية الحديثة، أو ما يُعرَف بـ «إنهاء الاستعمار المفاهيمي». من خلال العمل على وضع حدٍّ للاستعمار المفاهيمي، وحاول الفيلسوف معالجة معضلات الحداثة، من ناحيةٍ، والصراعات المتأصلة في الوعي الإفريقي، من ناحيةٍ أخرى. في حدِّ ذاته، بدا هذا المشروع بسيطاً جداً، لكن من الواضح أنه لم يكن كذلك، لأنه استلزم بناء أسس فلسفية جديدة لإفريقيا.

بأسلوبه الواضح كالمُعتاد، سعى كواسي ويريدو إلى إعادة تقييم المفاهيم الفلسفية الغربية ضمن الأطر اللُّغويّة والمفاهيمية لـ «شعب أكان (غانا)». كانت نيته تحقيق قدر أكبر من الوضوح الفلسفي والأهمية الفكرية. وكانت النتائج التي توصل إليها رائدة. اعتمد العديد من الفلاسفة الأفارقة منهجه في سياقاتهم العرقية والوطنية المُتنوِّعة. وعلى امتداد مسيرة مهنية طويلة ومنتجة، رسَّخ كواسي ويريدو تقاليد جديدة نمت بسرعة وأصبحت تخصُّصا عالمياً عملاقاً. كما شكّلت أفكاره مصباحاً سمح للأفارقة بالنظر في مستنقع الاستعمار وغموض الحداثة.

تأثير النحو على الفكر

عبر تخصّصه في المنطق ونظرية المعرفة والفلسفة التحليلية، سعى كواسي ويريدو إلى فهم تأثير تراكيب الجمل في مختلف اللّغات على فكر الشعوب، تماشياً مع منهج برتراند راسل. وفقاً للفيلسوف الغاني، فإنّ التراكيب اللُّغويّة «تؤثّر» في طرق تصوُّرنا للواقع. لذلك، فإنّ الإفريقي الذي يعبِّر عن نفسه بعد فترة الاستقلال، تفكيراً وكتابة باللّغة الإنجليزية أو الفرنسية، لغات المُستعمِر السابق، هو بالضرورة غير محايد.

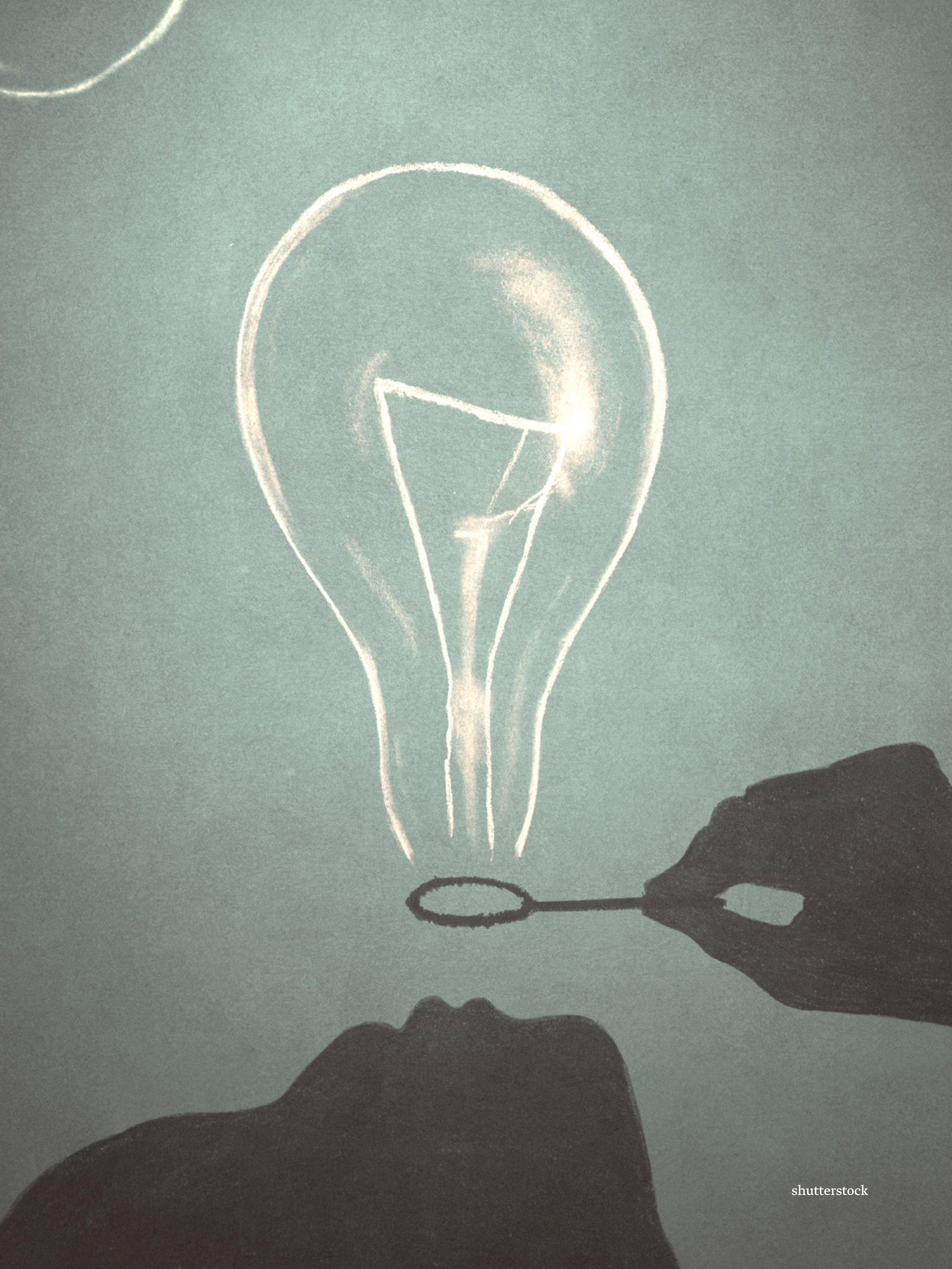
ومن خلال العديد من المقالات، بالإضافة إلى كتابه «المُسلّمات الثقافيّة والخصوصيات: منظور إفريقي» (1996)، يكون كواسي ويريدو قد أظهر، رغم التحيُّز الاستعماري الراسخ في عصره، أن اللّغات الإفريقية يمكن أن تكون لغات فلسفية وبأنه من المفيد -إنْ لم يكن من الضروري دائماً- «استغلال أنماط المفاهيم الأصلية». كان كواسي ويريدو حريصاً على إنتاج فكر يتكيَّف مع الأزمنة المُعاصِرة وواقع إفريقي بعيداً عن الاعتماد على التراث الغربي دون تفكير نقدي.

الجمع بين العالمية والنسبية

عمل كواسي ويريدو مع شريكه الفيلسوف الكيني هنري أوديرا أوروكا (1944 - 1995) ، الذي ناقش معه بانتظام وبشكل مطوَّل واقع الفلسفة وطبيعتها العلمية وممارساتها الإفريقيّة التقليدية والمُشكلات الميتافيزيقية والمنطق أو الحقيقة، على توسيع أسلوب التفكير الفلسفي من أجل إخراجها من التصوُّر الذي يعتمد الفلسفة الموروثة عن اليونانيين مقياساً وحيداً. وعلى امتداد مسيرته المهنية سعى إلى التوفيق بين العالمية والنسبية وتهيئة الظروف للحوار بين الثقافات عبر تحديد المُسلّمات الثقافيّة التي تدعم وحدة الإنسانية.

في كتابه «دليل الفلسفة الإفريقية» (2004)، عمل كواسي على تعزيز حضور جميع فلسفات القارة وإعطاء الفلسفة الإفريقية عمقها الراسخ، بدمج التراث الإسلامي والإثيوبي والمصري، واليوناني الروماني. والتذكير بأن أوريجانوس أو القديس أوغسطين أو أفلوطين، على سبيل المثال، الذين يرتبطون عادةً بفلسفة العصور القديمة الأوروبية، هم أفارقة بالأساس. وبأن إفريقيا لم تعش أبداً في فراغ، وكانت دائماً جزءاً من البشرية.

لم يكن كواسي ويريدو من دُعاة نظرية المركزية الإفريقية Afrocentrism، التي تدعو إلى استبدال الفلسفة الغربية بفلسفة مختلفة تماماً، إفريقية بالكامل، بل كان يسعى إلى التوليف بين الحداثة الأوروبية والثقافة الإفريقية التقليدية. في صميم الفلسفة يجب أن تُسمَع الأصوات الإفريقية المُكمَّمة خلال عقود من الاستعمار. وأنْ تعمل الفلسفة من الداخل لكي تثري نفسها. ■ **مروى بن مسعود**


shutterstock

الطفل الذي لا يريد أن يكبر

يرغب كل الآباء في إقامة توازن بين النمو والاستقلالية والنجاح لطفلهم. لكن هل فعلاً نساعد الأطفال عبر محاولة فعل كل شيء على النحو الصحيح؟

بعد حصوله على شهادة الثانوية، قرَّر «إميل» (ذو الثمانية عشر ربيعاً) دراسة الحقوق في المدينة الكبيرة القريبة منه لكي يُصبح محامياً. تُحدِّثه جدته قائلة: «أنتَ سعيد عزيزي بالشعور بأنك كبرت». ويردُّ عليها «إميل» قائلاً: «كلا، فليست لديّ أي رغبة في ولوج عالم الكبار، والاضطرار لحرمان نفسي من هواياتي المُفضَّلة، وتدبُّر أموري لوحدي». تنظر إليه أمه من جهتها بابتسامة وعلى محياها ترتسم علامات الرضا والقلق في آن واحد، فهي أيضاً لا ترغب في أن يُغادر ابنها حضنها.

تتغيَّر الأزمنة وتتبدَّل، فخلال الخمسين سنة المُنصرمة، حدثت تغيُّرات اجتماعية وعائلية واسعة النطاق. وفي هذا السياق، بات النمو اليوم مختلفاً كثيراً عن التصوُّر الذي كانت تحمله جدة «إميل»، إذ إنه كان يُمثل بالنسبة لها التحرُّر والهروب من رقابة أبوية مفرطة تُؤطرها قواعد صارمة، ليتسنى لها في الآخر أخذ زمام حياتها الخاصة.

غير أنه مثل جميع أطفال الجيل الحديث، فإن «إميل» طفل تسيطر عليه الرغبات، وُلِدَ في مجتمع وضع الأطفال في صلب اهتمامات العائلة. وبحكم أن إنجاب الأطفال أصبح شيئاً نادراً وثميناً نظراً لانخفاض معدل الخصوبة، فإنّ جميع الآباء يريدون الأفضل لأطفالهم، أي نموهم واستقلاليتهم ونجاحهم في آنٍ واحد. إلّا أن هذه الأهداف لا تتفق معاً دائماً، وتجعل من التربية مصدر قلق حقيقي بالنسبة للعديد من الآباء، إذ بينما يحاولون جلب أقصى ما يمكنهم من السعادة لأطفالهم، فإنهم يشعرون كذلك بالقلق إزاء استمرارية الانغماس في الملذات عندما يصبحون راشدين وإزاء قدرتهم على إثبات أنفسهم داخل مجتمعات يتضح فيها المُستقبل أكثر فأكثر بأنه غامض، بما أن التحوُّلات التكنولوجية والسوسيوسياسية، وحتى الأنثروبولوجية أصبحت سريعة وغير متوقعة.

النمو أو الأبوية المُفرطة؟

لقد سلَّط علماء الاجتماع منذ زمنٍ بعيد الضوء على تطوُّر الأسر المُعاصِرة، فكما شدَّد عليه «مارسيل كوشيه»[1]، فإننا نلاحظ ابتعاداً عن النموذج السلطوي على حساب الديموقراطية العائلية ومبدأ المُوافقة الحرّة، حيث إن قواعد السلطة الهرمية التقليدية تغيَّرت تغيُّراً جذرياً. ففي مقال بالغ الأهمية أوقد نار الجدل لدى أنصار الأسرة التقليدية يحمل عنوان «Comment aider l'enfant à devenir lui-même ?»، أشار «فرونسوا دو سانغلي» إلى أنه في الأسر التقليدية، ينبغي للجميع التمتع بالحق في أن يُحترم شخصه وأذواقه واختياراته، وهو الأمر الذي كان من الحتمي له أن ينتشر، إلى درجة أن بعض المُربين يستنكرون الحركة تجاه الأبوية المُفرطة، التي هي مصطلح انبثق لأول مرّة في الولايات المُتحدة الأميركية التي تعدُّ رائدةً في هذا المجال. وفي فرنسا، فإن الدراسات تتحدَّث عن ما يُسمَّى «Curling parents»، أي الآباء المهوسين بسعادة أطفالهم، بحيث يسعون إلى تعبيد الطريق أمامهم ومحو كل العقبات التي تعترضهم؛ كما نجد أيضاً مَنْ يُطلق عليهم بلفظ «parents hélicoptères» (أو الآباء المدللون)، المُستعدون دائماً (للتحليق) ومد يد العون لأبنائهم وتلبية أية رغبة لديهم في عين اللحظة.

لقد تغيَّرت طرائق تربية الأطفال في كل الأوساط الاجتماعية، ووسائل الإعلام تواكب على نطاقٍ واسع هذا التحوُّل في الأنماط. ويؤكِّد عالم الاجتماع «جويل زفَّران» على أن «واقع الحال يبين بأن غالبية الآباء يرغبون في ضمان سعادة أطفالهم ونجاحهم الاجتماعي في نفس الوقت، بحيث إن قيم الاستقلالية والنمو الشخصي وحرّية التعبير، التي كانت في الأصل حكراً على الطبقات المُتوسطة، تنتشر في جميع الشرائح الاجتماعية، ما يدل على أن الحوار بين الآباء والأطفال أصبح منتشراً على نطاقٍ واسع.

تناولت دراسة أجريت في كندا المُراهقين البالغين من العمر 13 سنة (عند بدايتهم المدرسة الثانوية) سلّطت الضوء على العديد من طرائق التغيير منها: 1 - إعادة تنظيم وقت الفراغ لدى الأطفال والآباء من أجل تحقيق التوازن بين الحياة الأسرية والمدرسة والأصدقاء دون أن يكونوا مشغولين، 2 - انتقال تدبير وقت الفراغ من الآباء إلى الأبناء والجمع بين الإكراهات المدرسية والخرجات مع الأقران، 3 - علاقات تفاوضية بين الآباء والأبناء، بحيث إن الآباء يدعمون مصالح أبنائهم ويحترمون حياتهم الخاصة، والأبناء من جانبهم يتواصلون على نحوٍ أوسع نطاقاً بشأن أنشطتهم[2].

متلازمة الأب المثالي

إنّ التفاوض والمُساءلة وعوامل كثيرة تشكّل جزءاً من الاستقلالية التي تُبنى منذ السنوات الأولى من الحياة، والتي يُؤكِّد علماء التربية على أهميتها في النجاح المدرسي، حيث يؤكّد علماء النفس على كون «الاستقلالية الشرط الأساسي للنمو

الفكري». ولكن ألا تبدو محاولة التحكُّم في كل شيء والرغبة في جعل الطفل مستقلاً طلباً متناقضاً؟

يواجه الآباء هذا التناقض باستمرار، فمن أجل جعل الأطفال مكتفين ذاتياً ينبغي مخالفة بعض رغباتهم. ففي عُمر صغير نريد لهذا الطفل أن يتحلّى بحس الإبداع، دون أن يقرِّر عرض رسوماته على جدران غرفة الجلوس المطلية حديثاً، ونريد منه أن يخلد للنوم دون أن يشترط قراءة قصصه المُفضَّلة، كما نرغب أن ينجز دروسه المنزلية بنشاط دون أن نحرمه من لعب لعبة الفيديو المُفضَّلة لديه بعد يوم دراسي مضن. وإذا ما كنا مسرورين برؤيته شغوفاً بلعب القيثارة الكهربائية خلال فترة مراهقته فإننا نودُّ أيضاً أن يقضي المزيد من الوقت في دراسته، فكلما كبر الطفل أصبحت عملية التوفيق بين المدرسة والهوايات صعبة، خاصة، كما يضيف «F. de Singly» أن نقل المعارف يحتلّ مرتبةً ثانوية مقارنةً بأشكال تحقيق الذات التي يختبرها الشباب بينهم.

وثمَّة عاملٌ آخر بصدد إحداث فرق وزيادة تعقيد الأمور، ففي الوقت الذي أصبحت فيه الولادات أكثر تأخراً (حوالي 30 سنة مقارنةً بـ 20 سنة في سبعينيات القرن الماضي) أصبح الشباب من جيل الألفية (المولودون بين 1980 و1990) آباء اليوم. فكيف يربي الأشخاص من الجيل الرَّقميّ أطفالَهم؟

تُظهر دراسة أميركيّة أجريت سنة 2016 أن 80 في المئة من الأمهات المُنتسبات لهذا الجيل يردن أن يكنَّ أمهات مثاليات مهما كان الثمن، ولا يسع المرءُ إلّا أن يُشيد بمثل هذا الهدف، غير أن للقصة جانباً آخر، كما توضح عالمة الاجتماع الإنجليزية «ساندي مان»[3]. يُحاط هؤلاء الآباء الشباب على المواقع الاجتماعية والإنترنت بكمٍّ هائل من النصائح والتوصيات تدعوهم لتحفيز الطفل وتوفير بيئة خصبة لدماغه وشراء «الألعاب التعليمية المُناسبة»، أو حتى لجعل الطفل يتابع برامج معنية بالنماء في سنواته المُبكِّرة، وإلّا فإن أي خلل في التعليم قد يؤثر سلباً على الطفل. وتضيف الكاتبة أن هذا يعَدُّ ضغطاً هائلاً يبدأ قبل الولادة عندما يوصى بتشغيل المُوسيقى للجنين (موسيقى بيتهوفن إنْ أمكن) أو حتى رواية قصص عليه... ويؤدي هذا «الضغط من أجل الأبوة المثالية» إلى جعل الآباء الذين هم دائماً غير راضين عن طريقتهم في خلق «البالغين الذين يحلمون بهم»، بالشعور بالذنب، دون الحاجة لذكر كثرة الكتيبات حول التربية الإيجابية التي تقدِّم المزيد من النصائح حول التحلي بالإحسان والتعاطف واحترام الطفل، كما لو أن هذا كان دائماً ممكناً، و أن الصبر الأبوي يجب أن يكون دائماً غير محدود، وينبغي دائماً أخذ مشاعر الأطفال في الحسبان بينما لا ينبغي لمشاعر البالغين أن يكون لها وجود!

دفء الحضن الأبوي

في الواقع، فإنّ الأطفال ليسوا مخطئين، حيث يُدركون مثل «إميل» مزايا الحضن الأبوي بالنظر إلى ما ينتظرهم عندما يغادرون الدفء الذي يوفره، حيث تُشير جميع الدراسات التي أجريت خلال السنوات الماضية[4] إلى أن الأسرة تحتلّ المرتبة الأولى في سُلَّم قيم المُراهقين (بالتساوي مع الأقران).

مع ذلك، بالنسبة للبعض من هؤلاء الأطفال، تُعتبر المدرسة، حتى وإنْ كانت تتحول اليوم تجاه مواقف متعاطفة وأكثر احتراماً لشخصية التلاميذ، المكان الذي تحدث فيه التجربة المريرة والذي يجب فيه أن يتعلَّموا العمل بمفردهم من أجل تحقيق النجاح، ولهذا السبب يرى العديد من الآباء حل هذه المُشكلة بمُساعدة الدروس الخصوصية وغيرها من الاشتراكات على الإنترنت، وهو ما قد يأتي بنتائج عكسية.

يرى عالم الاجتماع «فرانسوا دوبي» أن الطقوس القديمة التي تنتقل من الطفولة لسن الرشد أفسحت المجال اليوم «لاختبارات يمتنع من خلالها البالغون عن التدخل شريطة أن يُنظم الأطفال أنفسهم قصد ضمان نجاحهم المدرسي»، ويتطلب هذا «النموذج التربوي الليبرالي» منطق الاستقلالية من أجل تحقيق النجاح المدرسي والمهني[5]. جلي إذن أن الهدف المُتمثل في «الأبوية الجيدة» الرامي إلى مساعدة الطفل على بناء استقلاليته وفي الوقت نفسه إظهار الحب والاهتمام والتعاطف لم يُبسط العمل الأبوي. لكن ثمَّة ما يدعو للطمأنينة، فإميل أصبح محامياً بعد خمس سنوات، رغم أن شقة هذا الشاب ليست مرتَّبة كما كانت عليه غرفته في سنواتِ المُراهقة.

■ **مارتين فورنيي □ ترجمة: ياسين إدوحموش**



المصدر: مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية عدد 329.

هوامش:

1- Marcel Gauchet, «Trois figures de l'individu», le Débat, n° 160, 2010/3. Armand Colin, 2009.
Presses universitaires de Rennes, 2010.

2- Sheila Marshall et al, «Parent-adolescent joint projects involving leisure time and activities during the transition to high school», Journal of Adolescence, vol, XXXVII, n° 7 octobre 2014.
haene, Apprendre ! Les talents du cerveau, le défi des machines, Odile Jacob, 2018.

3- Sandi Mann, le Syndrome de l'imposteur, Leduc, 2020.

4- Voir Catherine Reverdy, «les cultures adolescentes pour grandir et s'affirmer», Dossier de veille de l'IFE, n° 110, avril 2016, et Credoc, «Baromètre DJEPVA sur la jeunesse 2018, Injep, Notes et rapports, novembre 2018.

5- François Dubet, «Cultures juvéniles et régulation sociale», L'information psychiatrique,2014/1.

سيكولوجيا المراهقة

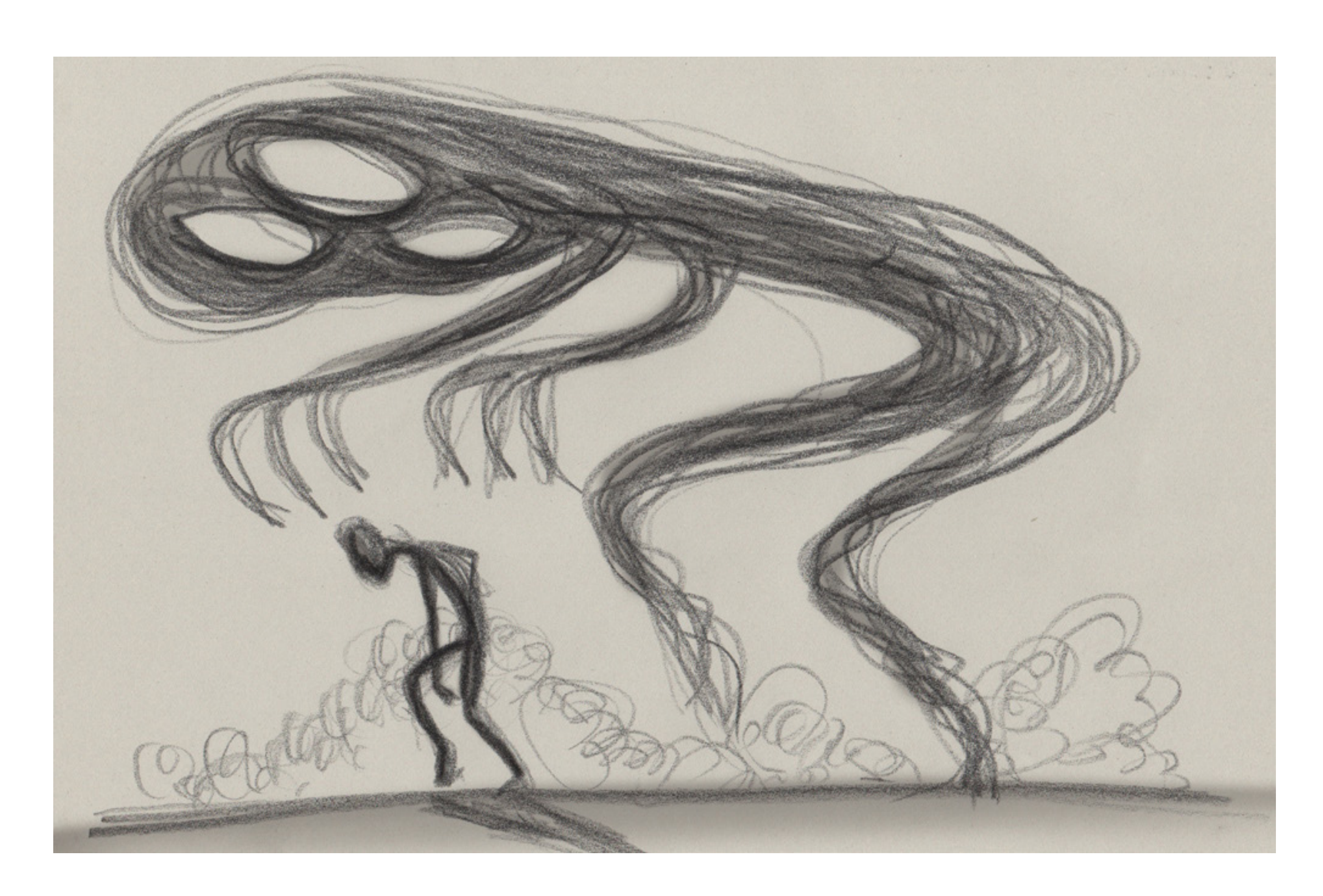
ديناميات التفرُّد عند المراهقين

كثير من المُحلِّلين النفسّيين، واصلوا تشديدهم على الأهمِّيّة الحيوية لسنوات المراهقة، ومضوا إلى وصف المُعضلات الخاصّة في حَقلها، وحلولِها، منهم المحلِّلُ النفسيُّ الأميركي الألماني «بيتر بلوس- Peter Blos»، وعالم النفس «أريك أريكسون - Erik Erikson» الذي سلك نهج «سيغموند فرويد - Sigmund Freud». مع ذلك، يبدو أنَّه مازالت هناك صعوبة متزايدة في التعامل معها، بوصفها «طوراً مُميّزاً» من أطوار الحياة الإنسانية، تختلفُ من الناحية الزمنية، باختلاف الفترة، أو العصر، أو العقد، أو القرن. والسُّؤال الذي نحن بِصدده، هو: كيف نُنشئ المراهق، أو المراهقة، إنشاءً صحيحاً، ليعيش كلّ منهما حياةً سويّةً مُنتجةً؟

يعتقدُ البعض أنَّ تلك المرحلة، التي يمرّ بها أبناؤهم، هي ضمن الوتيرة العاديّة، فيُهملونها (كأنَّه مِن المفروض أن يخرجَ الطّفل منها بسلاسة)، ويتجاهلون فيها النموّ الإدراكي، رُغم اتّسامها بالغموض، وأحياناً بِطول مُدَّتها، لتشملَ المسافة من نهاية سنوات الطفولة، إلى بداية مرحلة ظهور خصائص الأنوثة، أو الرجولة، فتحوي كافّة التباسات النموّ العاطفي والنموّ الاجتماعي، لتكونَ أكثر استعصاءً على التحليل، بالإضافة إلى أنَّها تحمل للأهل عناء الفَهم والتربية، وما ينتج عنها، أيضاً، من إرباكات نفسية وجسدية، فتطرح على الشابّ والشابة، أسئلةً عميقةً، لا يجدان لها جواباً.

وقد اهتمَّت كلّ من«مونيكا جونسون[1] - Monica Johnson»، و«ستيفاني مولبورن[2] - Stefanie Molborn»، بما إذا كانت (المشقّة)[3] والأعباء الحياتية، في أثناء النمو، تُعطي المراهق شعوراً بأنَّه بالغ أمام هذه الأعباء، فإنَّ الشباب المراهقين الذين شعروا بعدم الارتياح في مدارسهم، أو أحيائهم، وشَهدوا العنف أو كانوا ضحايا له، ولديهم موارد مالية قليلة ضِمن أُسَرهم، أو يعيشون ضمن إطار أسَري مُعيّن -بعكس الهيكل الطبيعي- أعطوا أعماراً ذاتية أكبر من أعمارهم الحقيقية. وقد شهدت العلوم الاجتماعية، مُؤخراً، اهتماماً متزايداً بالجانب الشخصي للتقدُّم بالعمر، خلال دورة الحياة المُبكّرة، بما في ذلك النضج الكاذب في مرحلة المراهقة، بالإضافة إلى فهم الشباب، ما تعنيه مسألة النموّ، وأن تكون (بالغاً)، ففِكرة أنَّ بعض المراهقين يكبرون بسرعة أكثر من غيرهم، ليست جديدة، تماماً، خاصةً حينما توجد قضايا عائلية كالطّلاق، والحرمان الماديّ، لأنَّها تزيد من شعور المراهق بالمسؤولية، وتجعلهُ يعتقد أنَّه أكبر من الموجودين معه، في المرحلة العمرية نفسها، وهذا ما أوضحهُ[4] «ويس - weiss» عام (1979)، في سبعينيات القرن الماضي، من أنَّ الطَّلاق يجعل الأطفال يكبرون عقليّاً بشكل أسرع قليلاً، فبغياب أحد الوالدين، تتزايد، بشكل غير إرادي، مشاعر المسؤولية، ويُصبح الطفل أمام نفسه كبيراً، ولديهِ العديد من الهُموم والمشاكل.

وضمن إطار الشهادات التي فرضَت نفسها، بقوّة، ما ورد في كتاب «المراهقة صورة ذاتية نفسية»[5]، للطبيب النفسي «دانييل أوفر - Daniel Offer»، مع فريقه الذي ضمَّ كلاً مِن «إريك أوستروف - Eric Ostrov» و«كينيث هاوارد - Kenneth Howard»، يُحلّل، من خلاله، «أوفر» وفريقه، اختبار الصورة الذاتية، الذي طرحوه على أكثر من خمسة عشر ألفاً من المراهقين، واستناداً إلى ما أوردوه، فإنَّ الغليان، والفوران في المراهقة (الذي اعتدنا على سماعه) هو مُجرَّد أُسطورة، قام بحبكها كبارٌ ساخطون، دسُّوا مخاوفهم، وأحلامهم، ونزواتهم، ورغباتهم، عند المراهقين. كما خلص الاختبار إلى أنَّ مُعظم المراهقين، واثقون، وسعداء، وراضون عن أنفسهم. ومن وجهة نظر «أوفر»، يواجه أكثرهم، مرحلة الرُّشد، بالطريقة الدارجة المقبولة، وما التقلُّبات المزاجية، والثورة إلَّا من صفات المراهقين المصابين بالقلق، لا من صفات الأسوياء منهم، لأنَّ المراهقين الأسوياء -من منظوره- يباشرون انتقالهم إلى عالم الراشدين باتّزان، ويتعاونون، بلطف، مع الآباء، والأشقّاء، والأنداد، وهم راضون عن تدابير النظام الاجتماعي، ولا يريدون تبديل أيّ شيء. وقد أصبح بحث



«أوفر»، المقدّمة المنطقية الأساسية عند الباحثين الآخرين، في مرحلة المراهقة، خاصةً أنَّ أبحاثهُ تتلازم بالبُرهان (عادةً، على شكل عيّنة استطلاع لآراء ومواقف المراهقين). ومن هذا المُنطلق، ووفق الشريحة الحاضرة الكبيرة من المراهقين، والذين نجدُ صعوبةً بالتعاملِ معهم (أطلق عليهم «أوفر» لقب القَلِقين)، نرى أنفسنا مسؤولين عن مساعدتهم في اجتياز قَلَقِهم، وجميع عوائقهم النفسية، التي تضعهم ضمن صراعٍ عنيف، يقف في طريقهم نحو الرُّشد. وقد ورد في تقديرات [6] «إحصائيات منظّمة الصحّة العالمية»، أنَّ الاعتلال النفسي، يمثّل (13 %)، من العبء العالمي للمرض، في الفئة العمرية (بين 10 أعوام، و19 عاماً)، والانتحار في قائمة نتائجه.

وفي مقالة [7] «بعض مشكلات المراهقة»، للطبيب «إرنست جونز - Ernest Jones»، وهو واحدٌ من أكثر مُتعهدي مذهب التحليل النفسي تأثيراً، يَذكُر «جونز» بشكل واضح، عدداً من الصّفات، التي تُميّز الراشدين والمراهقين عن الأطفال، وركَّزَ على عدّة نقاط؛ مفادها أنَّ المراهقين، يُخفون دوافعهم الفيزولوجية، ويبقونها بعيداً عن الآباء، وهناك تشديد على الصفات الشخصية، كالمغامرة، والمسؤولية والمبادرة، والاعتماد على النفس، وهذه الصفات أكثر بروزاً لدى الذكور. وجدَ، أيضاً، أنَّه خلال المراهقة، كما في كافّة المراحل الانتقالية في الحياة الإنسانية، تحدُث مواجهة بين الماضي والحاضر، وتشير التوصيفات، في طقوس البلوغ، إلى أنَّه في كلّ تغيير جسدي، لدى المراهق، سيستحضر الماضي، ويربطه بالمستقبل، وفي سبيل تقدُّمه نحو الرُّشد، سينحدر إلى الماضي، لأنَّ الصراعات الأخلاقية، والجنسية، التي يُواجهها المراهقون، تتطلَّب التخلّي عن تلك الجوانب من الماضي، والتي تُعرقل الحركة نحو البلوغ، فالمراهقة، من وجهة النظر النفسية، هي الولادة الثانية التي اكتشفها كلٌّ من «روسو» و«غرانفيل ستانلي هال»، ورغم اختلافهما كثيراً في مواقِفهما الخاصّة، لُقّبا بـ«مكتشفَيْ» إن لم يكونا «مخترِعَي» المراهقة.

وبالنسبة إلى خروج المراهق عن المجتمع، تعدَّدت الأسباب، لكن أكثرها وضوحاً هو أنَّه لا يجد من يَفهمه، وربَّما التعرُّض للمعاملة السيّئة في مرحلة الطفولة، كالوصم، والإلجام، إضافة إلى الكبت، والعقبات التي تُعيق الحصول على الرعاية، والوسائل التي يحتاج إليها، فينفلت من رقابة البيت، وينخرط في عصابات الشوارع، وكذلك بالنسبة إلى الفتيات، حينما يتبَعن فئة تَحرفهنّ، وتقودهنّ إلى الخطأ، وذلك في غياب الإرشاد الواعي. ولعلَّ السبب الرئيسي في الجنوح هو الإحباط، فإن حاجة المراهق للتميُّز، وتوكيد الذات، والاطمئنان، والاستقلال، والحبّ، قد تنحرف به إلى أعمال غير صحيحة، بُغية تخفيف ضغوط الرَّغبات التي يَستشعِرُها، ونستثني، طبعاً، شريحة منهم، وتأتي تلك المرحلة لديهم، بأسلوب يسهل السيطرة عليه، ومُعالجته. وهنا، تكمن الضرورة القصوى لتفهُّم مشكلات المراهقين، وهمومهم، فيما يخصّ علاقتهم بالجنس الآخر، والزواج، والدين، والعلاقات الأُسرية، بالإضافة إلى التقدُّم المدرسي، والمستقبل التربوي، والمهني، ونموّ الشخصية، فالمراهقة يمكن أن تستمرّ الى عمر الثالثة والعشرين، لذلك لا بُدَّ من تشجيع المراهقين على التحدُّث عن مشكلاتهم، من قِبَل الأهل، والمدرسة، لمساعدتهم على علاجها، ولابدَّ من أن



نكون مُستَمعين جيّدين، حينما يطرحُ المراهق عدداً من الأسئلة الجديّة بالحياة والكون والحقيقة والدِّين. أيضاً، فيما يخصّ اختلافاتهم الجسدية، فبعضهم يدخلون دائرة «الوهم»، إذ يعتبرون أنفسهم غير أسوياء، بالنسبة إلى بعض الصفات الجسدية، مع أنّهم، في الواقع، يقعون ضمن المدى السويّ؛ لذلك، يسبِّب لهم عدم تزويدهم بالمعلومات اللازمة، اضطرابات شخصية، ونفسية، متلازمة مع القلق.

والحقُّ أنَّ طول فترة المراهقة يختلف من فردٍ إلى آخر، ومن حضارة الى أخرى، وأنّ المُرشد- سواء أكان مُدرّساً أم كان أباً- هو بحاجة لفهم طبيعة هذه الفترة الانتقالية، وفهم دور الرّفاق، والجماعات، في التأثير بسلوك المراهق، وكما نعلم، أنَّ أغلب الأهالي، يخوضون حرباً من العناء مع أبنائهم، خلال تلك المرحلة، ولا يتفهَّمون مطالبهم، فحاجات المراهق الاجتماعية، والشخصية، تكون من الطبيعة العامّة نفسها التي تكون لحاجات سواه، من أصحاب الأعمار المختلفة، لكن «صلابة» بعض هذه الحاجات، ومعناها بالنسبة إلى سلوكه، قد يختلفان، في مرحلة نُموّه، عنهما في مراحل حياته الأُخرى. ولعلَّ حاجة المراهق إلى المكانة، هي من أهمّ حاجاته: إنَّه يريد أن يكون شخصاً مُهمّاً، وأن تكون له مكانته في أسرته، ومُحيطه، فتراهُ يتوق إلى منزلة الراشدين، ولذلك ليس بالغريب أن نراه يُدخّن، ويقوم بالأعمال التي يقوم بها الراشدون، مُتَّبعاً طرائقهم، وكذلك الفتاة المراهقة، تُحبّ لبس الأحذية ذات الكعب العالي، ووضع أحمر الشفاه. وللعِلم، إنَّ المكانة التي يطلبها المراهق بين رفاقِه، أهمّ لديه من مكانته عند أبوَيْه ومُعلّميه، ومن هنا يجب التنبيه إلى نوعية الأصدقاء والرفاق، يليه التنبيه إلى أهمِّيّة توفير المكانة بالنسبة إلى المراهق، واستيعاب حساسيّته، والحرص على ألَّا يُعامل معاملة الأطفال، وأن تكون لديه مساحته من الحرِّيّة، فحاجة المراهق إلى «الاستقلال»[8] ضرورية، ويمكن أن نساعدهُ في تلبيَتها، من خلال تجربة أشياء جديدة، وإظهار الحُب، والدَّعم، واحترام مشاعره، ثمَّ وضع قواعد عائلية واضحة، وعادلة، ومساعدته في تطوير مهارات اتّخاذ القرار.،

فيكون المراهق مُتلهّفاً للتخلُّص من قيود الأهل، وأن يُصبح قائماً بذاته، دون تدخُّل أحد، لا سيّما أنَّه من الصَّعب جدّاً، بالنسبة إلى مُعظم الآباء، إعطاء المراهق الاستقلال التامّ الذي يحتاجه (بسبب التأخُّر في مواعيد الرجوع إلى المنزل، وصرف المال دون تفكير، وطريقة اللّباس، وأمور أخرى)؛ وهنا نتفهَّم ضرورة استخدام النِقاش الفعَّال كأن نشرح له، مثلاً، سلبيات الرُّجوع متأخِّراً إلى المنزل، والتعامل معه معاملة الرّاشد، والمسؤول، لأنَّ معاملته وكأنَّه طفل، واستخدام التوبيخ، لن ينتج عنهما سوى أسوأ النتائج.

فهناك اهتمامات عامّة نستطيع نسبتها إلى سنّ المراهقة: مثلاً، الفتيات المراهقات يُظهرن اهتماماً بالجنس الآخر، خلال تلك المرحلة، أكثر ممّا كُنّ يُظهرنه سابقاً، بالإضافة إلى الاهتمام بشخصيّاتهنّ، ومظاهرهنّ، ثم إنَّ اهتمامهنّ بالأعمال العنيفة يقلّ. والمراهقون من الذكور، يُظهرون ميلاً إلى الجنس الآخر يدفعهم إلى العناية بمظهرهم، وكلا الجنسين، يبدي اهتماماً مهنيّاً أو جسديّاً، وهنا ننوّه إلى ضرورة الاهتمام «بالأنشطة البدنية للمراهقين»[9]، لأنها تُحسّن من صِحَّتهم (القلب والرئتين وجهاز المناعة)، وتعطيهم مجالاً لتفريغ طاقاتهم، خاصّة بين فترات الجلوس الطويلة والدراسة، ففضلاً عن تحسين تركيزهم وذاكراتهم، هي، أيضاً، تزيد من ثقتهم بأنفسهم. وهكذا، نرى أنَّ الاهتمام بميول المراهقين، ومساعدتهم على تفريغ طاقاتهم بالأنشطة البدنية، سيؤدّيان إلى وضعهم ضمن الطريق السوي لأجسادهم وعقولهم؛ من هنا، كانت عناية الدول العظمى بحركات الشباب، وخاصَّة المراهقين منهم، من أجل تكوين مواقفهم، وصقلها بالأُسس الوطنية، بما يتناسب مع أُسس الدولة، لأنَّهم يعلمون أنَّ غرس تلك الفكرة، في حماس المراهقة، سيبقى مدى حياتهم.

وفي سياق مساعدة المراهق، جرت دراسات عديدة، إحداها وردَ في «مقالة»[10] للأستاذة المساعدة بعِلم النفس التنموي والتربوي «سابين بيترز - Sabine Peters»، تتساءل، من خلالها، عمّا إذا كان المراهقون، يفقدون -حقّاً- جزءاً من دماغهم، فبحثت كيفية ارتباط تطوُّر مناطق الدماغ المعرفية، والعاطفية، بالتعلُّم، وسلوك المجازفة والمخاطرة. فالمراهقة، من وجهة نظرها، هي فترة زيادة المخاطر والاندفاع، ويتجلّى ذلك، على هيئة تعاطي المراهقين للكحول والمخدّرات، وارتفاع معدَّلات الحوادث بين هذه الفئة العمرية. وقد حاول الباحثون، شرح المستويات الأكثر خطورة، من خلال التركيز على نموّ دماغ المراهق، ووصلوا إلى أنَّ مناطق الدماغ للتحكّم المعرفي، تتطوَّر ببطء، نسبياً، مُقارنة بمناطق الدماغ العاطفية. إذ تشارك مناطق الدماغ للتحكُّم المعرفي، خلال عمليات مثل ضبط النفس، والتخطيط، والتفكير حول عواقب الأفعال، أمَّا مناطق الدماغ الوجدانية، مثل اللوزة والنواة المتَّكئة (هي أقدم من الناحية التطوَّرية)، فتشارك في معالجة العواطف، والمكآفات. قامت «سابين» بالتحقيق في السياقات المعرفية، والعاطفية للتنمية، باستخدام مزج من بيانات التصوير بالرنين المغناطيسي، الوظيفية والهيكلية، والتدابير الهرمونية، والتقييمات السلوكية، على عيِّنة كبيرة، من عمر الـثامنة إلى عمر السابعة والعشرين، وقد وجَدَت أنَّه يُمكن الاعتماد على تنشيط مناطق الدماغ للتحكّم المعرفي، حتّى من قِبَل الأطفال الصغار والمراهقين، ولكن في مواقف مختلفة عن البالغين. أيضاً، أثبتَت أنَّ النواة المُتَّكئة للمخطَّط الباطني، تُشارك في معالجة المكافآت، عبر مجموعة متنوّعة من المجالات، تُمثّل كسب المال، أو الوضع الاجتماعي، أو ردود الفعل الاجتماعية الإيجابية.

وكنتيجة لهذه الدراسة المحدَّدة بعيّنات وأزمنة، يبلغ التنشيط المُرتبط بالمكافأة، ذروته، في منتصف فترة المراهقة، وينخفض، مرّةً أُخرى، في أواخر مرحلة المراهقة، وأوائل مرحلة البلوغ. وقد مهَّدت هذه النتائج، طريق البحث المستقبلي في المساهمات الفريدة، للعوامل التحفيزية، ضِمن مجالات الأُسس العصبية للسلوك الاكتشافي، والتي تُساعد المراهقين على أن يصبحوا بالغين ناجحين. و«دراسة»[11] أخرى، تشير إلى أنَّ الآباء الذين يرغبون في أن يُحافظَ أبناؤهم المراهقون على درجاتهم، في أعلى مستوياتها، يُمكن أن يُحقِّقوا نجاحاً أفضل، إذا ركّزوا أكثر على مكافأة السلوك الجيِّد، بعيداً عن استخدام أساليب التهديد؛ فقد وجد باحثون بريطانيون أنَّ المراهقين يركّزون جيّداً على الحوافز الإيجابية، وفي بعض الحالات، قد يكون لتقديم النصيحة المناسبة للموقف تأثير أكبر من التعليقات السلبية المزعجة، في أثناء عمليّة التعلُّم لدى المراهقين. من وجهة نظر «جوزيف ألين - Joseph Allen» (أستاذ علم النفس في «جامعة فيرجينيا - University Of Virginia») المراهقون هم أكثر عرضة للإقناع بتعلُّم عادات جيّدة، إذا عُرِض عليهم ذلك مع استخدام المكافأة، بدلاً من التهديد بالعِقاب. قال «آلن»: تمنحهم المكافأة شيئاً يريدون التفكير فيه، أمَّا العقوبة فهي شيء لا يريدون التفكير فيه؛ لذلك إذا كنت تريد، حقّاً، تحفيز المراهق، فستُحقّق نجاحاً أفضل، إذا كنت تحاول جَذْبَ انتباههِ من خلال مَنحه شيئاً إيجابياً للتفكير فيه. ■ **غنوة عباس**

الهوامش:

1- أستاذة مشاركة في قسم علم الاجتماع بجامعة ولاية واشنطن، يركِّز بحثُها على التعليم والعمليات المُتعلّقة بالعمل خلال فترة المراهقة، والانتقال إلى مرحلة البلوغ.

2- أستاذة مساعدة في علم الاجتماع وهيئة التدريس في برنامج «الصحّة والمجتمع» التابع لمعهد العلوم السلوكية بجامعة كولورادو في (بولدر)، وأستاذة في جامعة ستوكهولم، السويد. تشمل مشاريعها تحليلاً للتطوُّر المُبكّر لدى المراهقين. حائز على دكتوراه من جامعة ستانفورد.

3- https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3172314/

4-https://www.academia.edu/3120053/Growing-Up-a-Little-Faster-The-Experience-of-Growing-Up-in-a-Single-Parent-Household.

5-https://www.amazon.com/Daniel-Offer/e/B001IOH6MC%3Fref=dbs-a-mng-rwt-scns-share.

6-https://www.who.int/ar/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-mental-health.

7-https://bpspsychub.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.2044-8295.1922.tb00075.x.

8-https://raisingchildren.net.au/pre-teens/development/social-emotional-development/independence-in-teens.

9-https://raisingchildren.net.au/teens/healthy-lifestyle/physical-activity/physical-activity-teens.

10-https://www.leidenpsychologyblog.nl/articles/are-teenagers-really-missing-part-of-their-brain.

11-https://www.today.com/health/want-change-your-teen-s-behavior-study-suggests-focusing-positive-t99561.

صرخة جان بيير سيميون

الشعر سينقذ العَالَم!

في هذا الركض المجنون خلف السراب، هل سينقذ الشعر العَالَم؟! الجواب، بحسب الشاعر الفرنسي «جان بيير سيميون» مؤلِّف كتاب «الشعر سينقذ العَالَم!» (la poésie sauvera le monde) لا يحتمل شكاً ولا تردُّداً. نعم، الشعر سينقذ العَالَم! لذلك، اختار هذا الجواب عنواناً لكتابه، وجعله تأكيدياً لا لبس فيه ولا غموض.

قد يبدو هذا الوثوق من المُؤلِّف، عند البعض، ساذجاً وطفولياً، وقد يبدو، عند بعض آخر، مثيراً ومستفزاً، وقد يراه صنفٌ ثالث، وإنْ كانوا قِلّة، فاتحاً لأمل، قد ينبعث فيه الشعر، كالفنيق من جديد! كلنا يعلم أن الشعر يعيش حالياً وضعاً لا يُحسد عليه، وربما لأول مرّة في تاريخه، مُذ بزغ كأحد أرقى أشكال التعبير التي اصطنعها الإنسان ليعبِّر عن نفسه ومشاعره وخلجاته وتجاربه وأفكاره، واصطنعته الشعوب ليسطّر ملاحمها، كما الشأن عند الإغريق، أَوْ لتجعل منه ديواناً يجمع أخبارها وأمجادها كما عند العرب، منذ ذلك البزوغ، لم يشهد الشعر وضعاً شاذاً كهذا. ويكفي المرءُ أن يقوم بجولة في المكتبات والمعارض، ويتابعَ منصات التواصل الإعلامي، ليقف على هذه الحقيقة. وما تزال الأصوات تتعالى، من المُثقفين ومن غيرهم، معلنة موت الشعر. لقد رأى الكثيرون منهم، أنه زُلزل عن عرشه، وطُرد من الرفوف طرداً لا يليق بالملوك، وأصبح العثور على ديوان شعر بين رواية وسيرة ذاتية وكتاب طبخ أو كتاب تنمية بشرية، أمراً شاقاً للغاية، بل ودونه خرطَ القتاد!

لكن، هل هذا صحيح؟، هل حقّاً، زُلزل الشعر عن عرشه، ولَم يعد له أي تأثير، في عالَم السيولة السردية والنقدية، وهيمنة منصات التواصل الاجتماعي؟ أَم أن تأثيره، على العكس، ما زال قائماً، وإنْ من طرفٍ خفي، ويحتاج فقط إلى إرادة صادقة وواعية، تُعيد إليه المكانة التي كان يتبوؤها.

والكتاب الذي بين أيدينا، يحاول أن يقدِّم إجابة، أَوْ بالأحرى إجابات، عن هذه الأسئلة المُتشابكة! وهو كتاب صاغه صاحبه بطريقةٍ مختلفة، تشبه الخواطر والانطباعات والتأملات. طريقة تتمرَّد على التصنيفات المُعتادة في صياغة الكتب الأكاديمية، التي تتناول بالدرس موضوعة الشعر. فصفحاته التي تقارب مئة وأربعة عشرة صفحة تخلو من كل تقديم وتبويبٍ وعنونة، وكأنّ المُؤلِّف يريد أن يبثَّ فيها بياناً حماسياً مندفعاً ينافح بنبل عن جمالية الشعر، أَوْ صرخة حرّة وقوية ممزوجةً حزناً ومرارةً ولوعة.

صدر الكتاب عن دار «لو باسور» بباريس سنة 2015. وصاحبه، كما ذكرنا، هو «جان بيير سيميون»، شاعر فرنسي وُلد عام 1950، ألّف العشرات من دواوين الشعر، بالإضافة إلى اهتمامه بكتابة الرواية والمسرح. حاز على العديد من الجوائز، وترأّس على مدى ست عشرة سنة «مهرجان ربيع الشعراء»، الذي تشرف عليه وزارة الثقافة الفرنسية. وهذا يعني أن الرجل التقى بمئات الشعراء، وتجوَّل في العشرات من مدن العَالَم، وساجل وناقش في مجال الشعر، وكتب فيه وعنه، مما يجعل لكتابه قيمة الشهادة الحيَّة، الصادرة عن شاعر خبر الشعر والشعراء.



وللدفـاعِ عـن أطروحتـه اعتمـد المُؤلِّـف فـي كتابـه نفَـس الإدانة، ونفَس الإشادة. الإدانـة لواقع عنوانه العريض: تجميل القبيـح، والإشـادة، فـي المُقابـل، بعَالَـم مناقـض، يكـون فيـه الشـعر سـيّداً يُعيـد الاعتبـار للحيـاة وجمالهـا.. وعلـى طـول الصفحـات، نجـد الأفـكار تـراوح بيـن هذيـن العالَميـن نقضـاً وبنـاء، فـي خـطٍ جدلـي ومتنـاوب.

في البداية تنهض الإشـادة بالشـعر كرافعة للإنقاذ في عالَم يحتـاج إلـى إنقـاذ.. ويطالـب الكاتـب القُـرّاء والمُهتمّيـن بـأن لا يأخـذوا بيانـه هـذا بمحمـل الهـزل والاستسـهال، لأنـه لا يمـزح حيـن يراهـن علـى الشـعر، وإلّا فـإن الأمـر خطيـر، بـل أخطـر ممـا نتصـور. ولأنـه يعـرف حجـم هذه الدعـوى، فإن «سـيميون» يقـرّر منـذ الصفحـات الأولـى أن يضبط أولاً مفهوم الشـعر الذي يقصـد، حتـى يرتفـع اللبـس. إنـه لا يقصـد تلـك القصيـدة التـي تتوالـى فيهـا القوافـي والأوزان والمجـازات، كمـا يتـمُّ تعريفهـا فـي (معجـم لاروس) وغيـره، وإنمـا الشـعر، قبـل ذلـك وبعده، موقـف أخلاقـي مـن الآخـر، «وجهـاً كان هـذا الآخـر أَوْ مشـهداً» علـى حـدِّ تعبيـر «سـيميون»، وحالـة مـن الوعـي الأقصـوي الـذي يتطلـب اليقظـة الدائمـة ضـد الغفلـة. إن «سـيميون» لا يتحـدَّث عـن أبيـاتٍ موزونـة، وإنْ كانـت تشـكّل عنصـراً مـن عناصـر الشـعر، وإنمـا عـن حالـة أشـمل، اسـمها حالـة الشـعر (l'état de la poésie)! وهو المفهوم الذي نحته الشـاعر السويسـري «جـورج هالـداس» ليتحـدَّث عـن عيـش الحيـاة بعمـق وامتـلاء ويقظـة، ممـا يقتضـي الالتـزام بإضفـاء معنـى عليهـا. ولعـلّ الشـاعر الآخـر «جـورج بيـروس»، خيـر مـن عبـر عـن هـذه الحالـة، بعـد «هولدريـن»، حيـن قـال: «إن أجمـل قصيـدة فـي العَالَـم لـن تكـون أبـداً إلّا انعكاسـاً شـاحباً لمـا هـو الشـعر: طريقـة فـي الكينونـة، فـي الإقامـة علـى الأرض، والإقامـة داخـل أنفسـنا» (ص 23). وهـذه الحالـة، هـي التـي يـرى «سـيميون» أن واقـع الشـعر اليـوم قـد أقصـي عنهـا إقصـاءً مُبيّتـاً.

وضع الشعر

إنّ حالـة الشـعر هـذه، هـي التـي لا يخفـي «سـيميون»، ومنـذ اللحظـة الأولـى، اشـمئزازه مـن سياسـة مدبّـرة لتهميشـها عـن الفضـاء العـام بفرنسـا، ومنـذ عشـرات السـنين، بدءاً من الإعلام إلـى المُؤسسـات الثقافيّـة. يقـول: «إنـكار الشـعر حقيقـة ثابتـة» (ص 18)، ويضـرب علـى ذلـك أمثلـة كثيـرة، نسـوق منهـا مثاليـن للتمثيـل: المثـال الأول، مـا سـمعه المُؤلِّـف نفسـه مصدومـاً مـن مديـر أحـد المعاهـد الثقافيـة الكبـرى بباريـس، وهـو يقول: «كلمـات شـعر وشـاعر تنتمـي إلـى الزمـن القديـم، وقـد حـان الوقـت لطـي صفحتهمـا»، والمثـال الثانـي يتعلّـق بمحـرِّر ثقافـي لصحيفـة وطنيـة كبـرى بفرنسـا أصابتـه الصدمـة، وأعلـن سـخطه علـى لجنـة تحكيـم جائـزة «نوبـل» لـلآداب، لأنهـا قـرَّرت منـح الجائـزة لشـاعر! وأيّ شـاعر؟ شـاعر مغمـور، لا يعرفـه أحـد، هـو الشـاعر السـويدي «توماس ترانسـترومر». ولقـد علَّـق «سـيميون» علـى هـذا بالقـول: «لكنـه، مجهـول ممّـن؟ كيـف لـمْ يفطـن هـذا المُحـرِّر الثقافـي إلـى أن كلماتـه هاتـه خطـأ مهنـي فـادح؟! إن أشـعار «توماس ترانسـترومر» متوفّرة بالفرنسـية، ومترجَمة إلى العديـد مـن اللّغـات، فكيـف يكـون مجهـولاً!» (ص17).

إذن، فهنـاك مشـكل أَوْ لنقـل حربـاً، معلَنـة أحيانـاً، وخفيـة أحيانـاً أخـرى علـى الشـعر، وهـي حـرب مفهومـة، إذا أدركنـا مـا يمثلـه الشـعر مـن قيـم ذوقيـة ومعرفيـة وشـعورية تناقـض مـا

تنتجه ثقافة التعليب والإملاء (Diktat) والاستهلاك والمُتعة السريعة من قيم مضادة يُعَدُّ الشعر نقيضاً لها ومحذراً منها، وداعياً إلى تغييرها، وحول هذه الثقافة المُهيمنة وموقف المُؤلِّف منها يرصد الكتاب، من بين ما يرصده، المظاهر الآتية:

القولبة: هذا الهوس من صنَّاع القُرَّاء والخبراء والإعلاميين الذين يتغيّون تحديد الأشياء، كل الأشياء، وحبسها في إطار مسميات ومفاهيم، مرتبة ومبوبة وساكنة، مما أدى إلى خنق الواقع وحجب غناه وتنوُّعه وحركيته. والشعر، بحسب «سيميون»، يقترح بديلاً آخر، يرسم لكل شيء عالمه المُميز والخاص، كل حركة، كل نسمة، كل وجه، كل غضب، حتى كل موت، يحمل جيناته الخاصة! ولأن الشاعر هو الطفل السائل الذي لا يتعب، فإنه يبحث عما وراء التخوم والحدود، ويسافر إلى الأعماق، إلى المجهول والغريب، إلى الآخر، يبحث معه عن المُختلف والمُشترك الإنسانيين، باعتبار الشعر «هو النشاط اللُّغويّ للأخوة الإنسانية» (ص 30). وهي مقولة يقتبسها المُؤلِّف من الشاعر الروسي «غينادي آيغي»، مثلما يقتبس في هذا السياق قول «أوكتافيو باث»: القصيدة تتطلب إلغاء الشاعر الذي كتبها وولادة القارئ الذي يقرؤها».

الترفيه المُعمم والمفروض: ربما كانت أهم مظاهر الثقافة الشائعة اليوم. وتعتمد هذه الثقافة، بالإضافة إلى أحادية اللّغة، كما ذكرنا، الصورة الميكانيكية والجاهزة! إنها الصورة التي تخفض الواقع وتفقّره، الصورة التي تعيد إنتاج المعلوم والسائد، الصورة المخفَّفَة من كل انتقال رمزي أوْ مجازي. هكذا أصبح الإنسان مُخَفَّض إلى شكله ولباسه وقَصَّة شعره وموديل سيارته، وتحوّلت الحياة إلى عرضٍ مسرحي تكتنفه صور ومشاهد مجتزأة، متسارعة، برَّاقة وسطحية، تخاطب غرائز الإنسان وتدغدغ مشاعره. وهي بذلك، تصرف الإنسان عن النظر إلى ما يقلق، إلى ما لا يجب أن يُرى وأن يُفكّر فيه! إن هذا الواقع لا تساهم فيه المُسلسلات وكثير من الأفلام فحسب، أو ما يُسمّى (Storyteling)، بل حتى معظم ما يُنشر من روايات. وربما كانت هيمنة السرد (le narratif totalitaire) إحدى تجليات هذا الواقع.. فمعظم الروايات، ما عدا تلك التي يكتنفها نفَس شعري، تعيد إنتاج واقع خشبي، على حاله، كما هو، وتركّب صورة نمطية لوقائع من الحياة، موجودة قبلاً. وهذه السرديات، بحسب «سيميون»، «ليست نتاج الخيال العظيم، وإنما هي نتاج المُتَخَيَّل» أي الواقع.. وهنا تكمن عظمة الشعر الذي يتوسّل أشكالاً من التعبير لِفهم الوجود ومعانقته، تفتقر إليها أشكال التعبير الأخرى، أوْ لا تحوزها تامّة، من أهمها اللّغة الشفافة والأسطورة والرمز والمجاز، ليقدِّم بذلك -أي الشعر- بديلاً عن عمى الصور الذي نراه في كل مكان. وهو، بهذا التوسل أيضاً، ينفذ إلى أبعد مما تعيد إنتاجه الصورة الميكانيكية (l'image mécanique)، أي التعبير عن المُعقد والمحيّر والمُتناقض والمُتعدّد والمُتحرّك من الوجود. كما يوقظ المَدَارك إلى ما هو مختلف عن هذه الثقافة المُهيمنة. يفعل ذلك باعتباره نشاطاً للوعى في أشفّ لحظاته، وأقصى درجات تجلّيه.

الآني واللحظي: بهذه الصفة الأخيرة للثقافة المُهيمنة ترتبط صفة أخرى، هي من لوازمها: اللهاث وراء اللحظي والآني والسريع.. فكل شيء يركض مع الصورة وخلفها.. ليس للقارئ أوْ المشاهد لحظة لاسترجاع الأنفاس، وطرح الأسئلة الصحيحة والثقيلة التي تشكّل عصب الوجود لكلّ إنسان جدير بإنسانيته. القصيدة تفعل ذلك، تطرح الأسئلة الأولية التي يطمسها ذلك الركض المجنون خلف السراب.. إن هذا الآني شاحب لا امتلاء فيه، أما الشعر فيمنحك دقيقة صمت واحدة يتنفس فيها بامتلاء وعمق كل شيء فيك ومن حولها الشّجر والنهر والأفلاك. إذ كل رفيف طير، مهما ضؤل، له اعتباره ووقعه على النفس والوعي المُتيقظين، ويجب أن يلتقط ويُؤبّد! إنّ الحياة الإنسانية لا تتوقف عند الموت، بل هي تستمر بعده، وتأخذ قيمتها من هذا التأبيد. يقول سيميون: «كل قصيدة تتغيّا الموتَ كوطن» (ص 55). إنه نوع من التسامي الداخلي، والإيمان بعَالَم «بول إيلوار»: «عالَم آخر داخل هذا العَالَم» (ص 56). ولذلك، فالشعر له كبير اتصال بفكرة الموت، بل لا يمكن العيش بعمق إلّا في الموت، أي باستحضار الموت وأسئلته وحتميته.

الكثرة: أوْ الثرثرة الهائلة التي تزحم الزمن والمكان لكي لا تقول في الأخير شيئاً.. العَالَم في رعب من الفراغ والبياض والصمت، والحال أن الوعي بالذات والعَالَم لا يمكن أن يشتغل إلّا في الصمت، فالتأمل في حاجة إلى الصمت، والشعر عينه «يولد من الصمت». يختار كلماته بعناية فائقة، بحيث تكون تلك الكلمات ذات حمولة رمزية مكثفة وشحنة عاطفية قوية تختصر المسافات والأزمان: «أعتقد أن نص هايكو واحد لباشو أو شذرة واحدة لروني شار كفيلان بهدم الثرثرة التي تضج بها كل الخطابات» (ص 40).

هيمنة الافتراضي: يتأسس المشهد الثقافي المُهيمن على أرضية من الورق والتجريد.. تجريد المادي والمحسوس، ووأد كل علاقة فيزيقية وحيّة مع العَالَم.. وبدل أن يحتمي الإنسان بالواقعي ليضبط الصور صار يهرب إلى الصور ليضبط الواقع. كل شيء تعقَّم: اللمس والذوق والشم! لذلك، فالشعر يعيد نسج العلاقة مع المحسوس، مع الأرض، مع التجربة. إنه ذاكرة الإنسان الحسية، أوْ كما قال «أراغون»: «الحالة المادية للفكر» (ص 82).

أخيراً؛ ليس القصد من الكتاب، كما يقول صاحبه، تحقير التقنية وما وفرته من تقدُّم مشكور للبشرية، وإنما القصد مقاومة أن تصير هذه التقنية كليانية واستبدادية تسخّر الواقع لاستبعاده. والشعر، مؤهل بما له من مميّزات أسلفناها، لأن يكون في طليعة هذه المُقاومة. لذا حان الوقت، كما يأمل المُؤلِّف، لتدمجه السياسة الحكيمة في النسيج العام، وتبرمجه ضمن أهدافها في التغيير والتنوير وشحذ الوعي.

إنّ كتاب «جان بيير سيميون» صرخة لإنقاذ العَالَم بالشعر، ولو على مهل، ولو بصبر، ولو بأدوات بسيطة! فالقصيدة، بحسب «سيميون»، قادرة، ولو لحظياً، أن تخلّف أثرها، وتزعزع التمثلات الجامدة، وتحرِّك مياه الوعي الراكدة. إنّ قراءة الشعر في الفضاء العام، تمنح الفرص لكل واحد من أجل إيقاظ وعيه اللُّغويّ والجمالي والإنساني، سيما وأنه لا يتطلّب ترسانةً ثقيلة ليتحقّق وينجز مهمته تلك، إنه يحتاج فقط، كما يقول، إلى أدواتٍ بسيطة: «صوت وأذن وصمت». ■ **سعيد طلحا**


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القُدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبِّئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدُّد

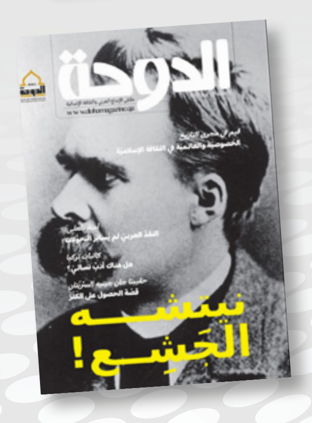

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟

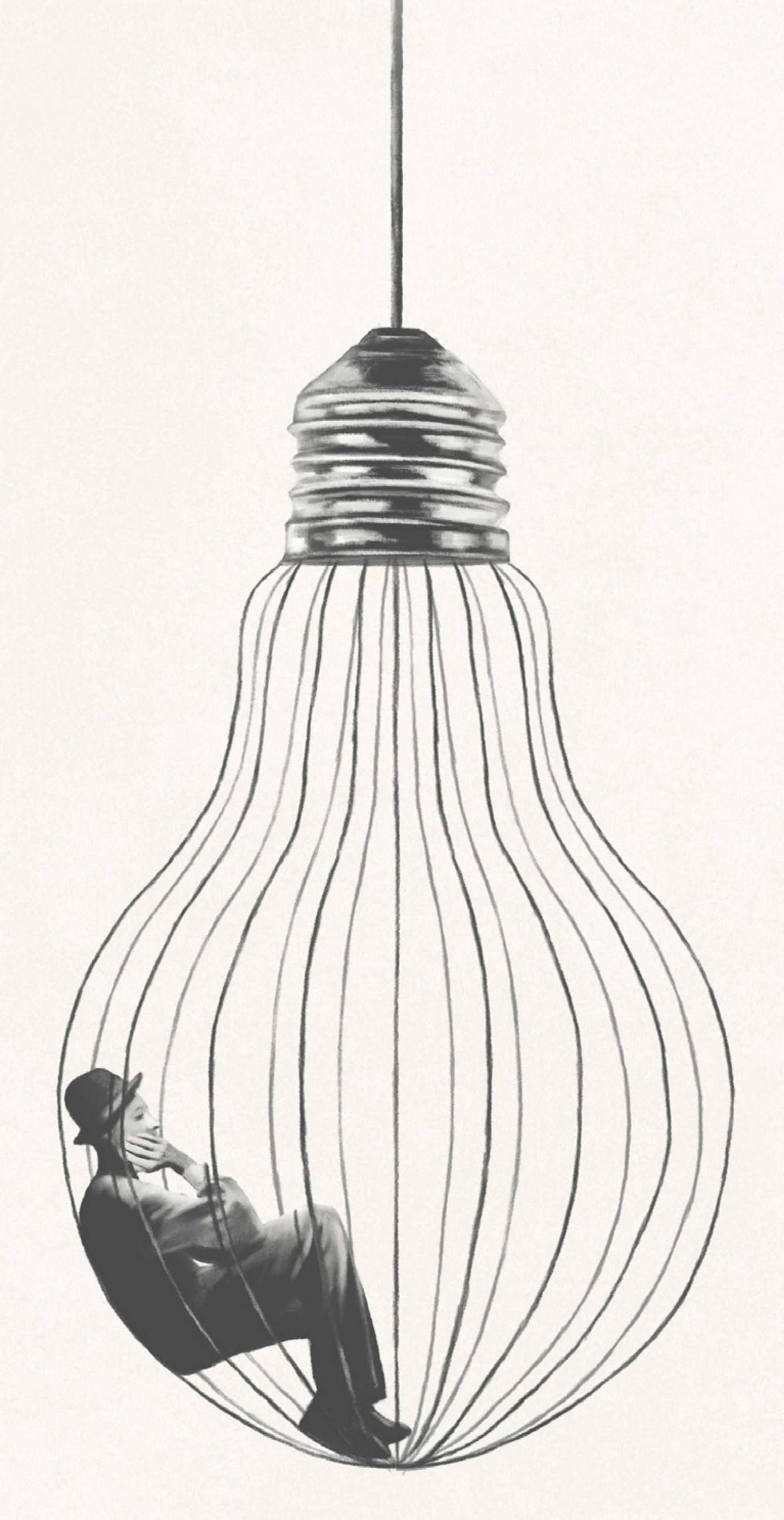

الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa







AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 173 - رجب 1443 - مارس 2022
Year 15 - No. 173 - Rajab 1443 - March 2022

في اللعبة الاستشراقية
كأننا لم نترجِم إدوارد سعيد

الخيالٍ العلمي والواقعية
اتصال أم انفصال؟

روبير فالزير
مقالات مراهق..

فيليب ديسكولا:
أشكال المرئيّ

يورغن هابرماس:
جيل تغشاه عادة القفز!

الثقافة والحلم المُعلَّق

فـي سـبتمبر/أيلول 2001 صـرَّح كوفـي عنـان، الأميـن العـام للأمـم المُتحـدة آنـذاك، بـأنّ "السلام حلـم معلَّـق". وفـي الوقت الحالـي يراقب المُجتمع الدولـي التوتـرات المُؤلمـة، بصـورة تجعـل الإنسـانية فـي مواجهة مسـتقبل ملتبس، وكأن السـلم المنشـود لـم يكـن إلّا فتـرةً فاصلـةً بيـن حربيـن.

وفـي الوقـت الـذي كان الضميـر العالمـي بصـدد الدعـوة إلـى ضبـط إيقاع البسـيطة، وتدارك اختلالاتها البنيويـة المُتفاقِمـة، والنـأي عـن الحـروب الثقافيّـة وصـراع الحضـارات... يظهـر فـي آخـر النفـق مـا يُبـدد الحلـم ويضـع محلـه كابوسـاً كونيـاً مسـتجداً.

قياسـاً بمـا أبدعتـه الإنسـانية فـي شـتّى المجـالات والأصعـدة، فـلا أعـذار تُبـرِّر مـا يعيشـه العَالَـم مـن صراعـات وحـروب، وبقـدر مـا تظهـره هـذه الأخيـرة مـن عجـز أمـام كل مـا هـو نقيـض لاختيـارات الوضـع السـلمي، فإنهـا تعكـس، مـن جهـة، مـدى ضعـف الخيـال عنـد أولئك العالقيـن فـي شـعورهم بالعجـز. ومـن جهـةٍ أخـرى، تعكـس تلـك الصـورة التـي نـدرك قيمتهـا العظيمـة حيـن نكـون بصـدد فقدانهـا بعـد فـوات الأوان.. ولَعَـلّ دروس التاريخ تعلِّمنا أن لأبطال السـلام انتصاراتٍ تضاهي أبطال المعارك، وبفضلهم ترسَّـخَ التسـامح فـي الحضـارة الإنسـانية كفضيلـة تجعـل السـلام ممكنـاً، سـلاماً لا يشـبه "ليلـة زفـافٍ فـي حقـل ألغـام"، وإنمـا سـلامُ محبـة وأخـوة، وحرب أفـكار يغتنمهـا المُسـتقبل فـي منـاخ كونـي تتشـارك فيـه الأمـم مـا تبدعـه مـن علـوم ومعرفـة وثقافـة...

***

تحـرص دولـة قطـر علـى تعزيـز التعـاون المُشـترك فـي المجـالات الثقافيـة بهـدف حماية التـراث الثقافيّ الإسـلاميّ وتحقيـق الأمن الثقافـيّ والفكري، وتصحيح المفاهيـم الخاطئـة عـن الديـن الإسـلاميّ وثقافتـه وحضارتـه، ويأتـي هـذا الحـرص إيمانـاً منهـا بـأن القيم والمُثـل الإنسـانية الإسـلاميّة تمثـل عامـلاً قويـاً لتعزيز التضامـن والتكافـل والتكامل بين الشـعوب، كما يأتي هـذا الحـرص مـن منطلـق دور الحـوار الثقافـيّ فـي مكافحـة ظاهـرة الإسـاءة إلـى الحضـارات والثقافـات والأديـان، بمـا ينعكـس إيجابـاً علـى تقويـة أواصـر الصداقـة ودعـم العلاقـات الثنائيـة، وجعـل العمـل الثقافـيّ قاطـرةً للتنميـة البشـرية.

وفـي هـذا الصـدد أبرمـت دولـة قطـر عِـدّة اتفاقيات للتعـاون الثقافـيّ، ومذكـرات تفاهـم للتعـاون فـي مجـال الثقافة وتنمية وتيسـير التبـادل الثقافيّ والفنيّ والفكـري، وقـد تضمّنـت هـذه الاتفاقيـات حزمـةً مـن الإجـراءات والأهـداف تتمحـور حـول: (العمـل علـى تهيئـة المنـاخ المُلائـم لتنشـيط التعـاون الثقافـيّ. تعميـق الصلات بيـن المُؤسسـات والهيئـات الثقافيّة. تبـادل الكتـب والمطبوعـات والنشـرات، والبحـوث، والوثائـق الثقافيّـة، والتاريخيـة. التعـاون فـي مجـال المكتبـات والمخطوطـات التاريخيـة والمتاحـف والمكتبـات الوطنيـة. حمايـة المُمتلـكات الثقافيّـة الخاصـة. إقامـة المعـارض والفعاليـات الثقافيّـة. التدريـب وتبـادل الخبـرات فـي مجـالات الثقافـة والفكـر والفـنّ. التعـاون وتبـادل الخبـرات فـي مجـال علـم الآثـار، وترميم التراث الثقافيّ وصيانته وتقييمه. نشـر اللّغـة العربيـة بيـن الناطقيـن باللّغـات الأخرى، وتشـجيع دراسـة لغـة وثقافـة الطرف الآخر. التعاون فـي مجـال تطويـر البنيات التحتيـة الثقافيّة والبرامج الخاصة بالعمل الشـبابي. ترجمة المنشـورات الأصيلة إلـى لغـةِ الطـرف الآخـر...).

وإلـى جانـب اتفاقيات تعزيز التعاون المُشـترك في المجـالات الثقافيّة، والتي تؤكّد على أن مجال التبادل الثقافـيّ يُعَـدُّ مكوّنـا أساسـيّا ضمـن الاسـتراتيجية الثقافيّـة، ومـرآةً تعكـس طبيعـة بلـد منفتـح بحكـم تعـدُّد الثقافـات الوافـدة إليـه. إلـى جانـب ذلـك، ومن منطلـق الإيمـان العميـق بأهميـة المجـال الثقافيّ في ترسـيخ القيـم الحضاريـة والإنسـانية محليـاً وكونيـاً، أطلقت دولة قطر سـنة 2012 برنامج الأعوام الثقافيّة ليكـون مناسـبةً سـنوية لتسـليط الضـوء علـى الروابط الوثيقـة بيـن قطـر ودولـة شـريكة جديـدة كل عـام، وتوطيـد تلـك الروابـط مـن خـلال التبـادل الثقافـيّ المُشـترك ونقـل قطـر إلـى الجمهـور العالمـي عبْـر الفعاليـات والبرامـج الثقافيّـة والفنيّـة التـي تُقام على مـدار العـام فـي كلا البلديـن، وقد حقّق برنامج الأعوام الثقافيّـة أفقـاً اسـتثنائياً لتعزيـز التفاهـم المُتبـادل، والاعتـراف والتقديـر بيـن البلـدان، واستكشـاف أوجـه التشـابه والاختـلاف الثقافـيّ. كمـا يسـاهم فـي إبـراز مكانـة دولـة قطـر كوجهـةٍ ثقافيّةٍ منفتحة على العَالَـم، وتعزيـز الحـوار والتعايـش السـلمي بيـن المُجتمعات والثقافـات، وتقويـة أواصـر الصداقـة والتعبيـر عـن القيـم الإنسـانية المُشـتركة، وهـي كلهـا قيـم نحـن في حاجـة إلـى تعميـق ترسـيخها والعمـل بمقتضياتهـا ما دامـت البشـرية علـى متـن سـفينة مهـدَّدة أكثـر مـن أي وقـتٍ مضـى بفقـدان البوصلـة.

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شــهــريــة

العدد
173

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وثلاثة وسبعون
رجب 1443 - مارس 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الــدوحـــة - قـــطـــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خـــالد العـودة الفضـــلي

التحرير
محســن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هــنـد البنسعيد
فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

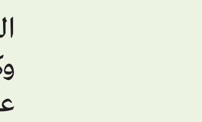
مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



المُتَحوِّرُ المسكوت عنه

ثمّة «متحوِّرٌ آخرٍ» يبدو لي أهمّ وأخطر. وكلّما اتّضحت أهميّتُه وخطورتُه ازدَدْنا تكتُّماً عليه وتغييباً لِذِكرِه وإخفاءً له وسُكوتاً عنه. هذا المُتحوِّر هو «الإنسان» نفسه.


آدم فتحي

كان يمكن لحكايتنا مع جائحة «الكوفيد» أن تبدأ على طريقة «فرانز كافكا». نُفيقُ فجأة من أحد الكوابيس فإذا كُلٌّ منّا «سَامْسَا» بطل رواية «التحوُّل» وقد غدَا حشرةً عملاقة. ثمّ ما إن يُخَيَّلَ إليه أنّه «يكاد» يتكيَّف مع الوَضْعِ الجديد حتى تتحرَّك فيه تلك الحشرةِ العملاقة وتشرع في التحوُّل هي أيضاً، شيئاً فشيئاً، إلى عددٍ مهول لا حدَّ له من «المُتحوِّرات».

***

بدأ ظهور متحوِّرات الكوفيد منذ انتقال الفيروس إلى مرتبة الجَائِحة في خريف 2020. ومن «عادة» الفيروسات أن تتحوَّل وأن تنتج آلاف «المُتحوِّرات». لكنّ الاهتمام غالباً ما ينصبّ على البعض منها. لذلك كثر الحديث عن متحوِّر «ألفا» عند رَصْدِهِ في بريطانيا. ثمّ بدأ المُسلسل: «بيتا» المنسوب إلى جنوب إفريقيا. «غاما» الطالع من البرازيل. «دلتا» الخارج من الهند. «أوميكرون» الذي ظهر في جنوب إفريقيا. وثمّة خشيةٌ جديّة من أن يستمرّ «تناسُلُ المُتحوِّرات» في المُستقبل إلى أن يمّحي الفارقُ بين «إنسان الواقع» الخام و«سَامْسَا» التخييل الكافكاوي.

إلّا أنّ ثمّة -إلى جانب عناصر هذه القائمة الطويلة- «متحوِّراً آخر» يبدو لي أهمّ وأخطر. وكلّما اتّضحت أهميّتُه وخطورتُه ازدَدْنا تكتُّماً عليه وتغييباً لِذِكرِه وإخفاءً له وسُكوتاً عنه. هذا المُتحوِّر هو «الإنسان» نفسه.

***

ليس من شكٍّ في أنّ تاريخ الإنسان تاريخُ تحوُّلٍ وتَحَوُّر.

ارتدى أوراق الشجر، وجلد الحيوان، وقاسَمَ الدوابَّ لقمتها قبل أن يبرع في فنون الطعام والهندام. بدأ صيّاداً وراعياً وفلاحاً قبل أن يحترف التجارة. احتلّ تضاريس البرّ وركب أمواج البحر قبل أن يغزُوَ الجوّ. سكن الغابات والكهوف قبل أن يُعلِيَ الأسوار والمُدن.

شيئاً فشيئاً تحوَّل البشر إلى «بضاعةٍ» تتنازعُها الأيدي. تحوَّلت الأرض كلّها إلى سوق يختصم فيها المُختصمون. صارت السيطرة على السوق مطمع الجميع وشُنَّت في سبيل ذلك أبشعُ الحروب وصُنِعَت أشدّ الأسلحة دماراً. وكان لا بدّ لهذه الصناعة من أموال ترصد وطاقةٍ تُستنفَد. ونتجت عن ذلك نفايات وكان لا بدّ للنفايات من مصبّات. وشيئاً فشيئاً تحوَّلت الأرض إلى مقابر مفتوحة ومزابل عارية ومصادر للتلوّث والفيروسات والجوائِح.

هكذا إذَنْ:

انقلبتِ الأرضُ على الإنسان لأنّه انقلب عليها وتوسَّع على حسابها. شرعت الأمراض في الفتك بالإنسانِ لأنّه شرع في الفتك بالأرض. لقد اتّضح شيئاً فشيئاً أنّ الفيروس «الحقيقيّ» (أو المُتَحوِّر المسكوت عنه) هو الإنسان، «جسَداً» فرديّاً و«جسماً» جماعيّاً، متشكّلاً في هذا الكائن «التدميريّ الاستهلاكيّ» بامتياز.

والخوف كلّ الخوف أن نستمرَّ في «السكوت» عن هذا المُتحوِّر الرئيسيّ، فإذا نحن نمرّ بالمِحَنِ دون أن نَخلُصَ إلى عِبْرَة، وكأنّنا نمارس نوعاً من سياحة المحنة!

***

والحقّ أنّ التعامُل مع «الكوارث» باتَ ملازماً لتاريخ الإنسان شبيهاً بما نراه من التعامُل مع

التعاقب العاديّ للفصول أو لمراحل الحياة. وهذا يعني إنّ الإنسان ما انفكّ يقفز من كارثة إلى أخرى: كارثة يصطدم بها مرغماً فيَعِدُ نفسَه بتوظيف ما يستطيع من معرفة لتلافيها أو تلطيفها في المرّة القادمة. وكارثة يصنعها بنفسه فيقسم بأنّه لن يكرّرها أبداً (Plus jamais ça!)، ثمّ لا يلبث أن يعود إليها. وهو في الحالَيْنِ لا يتفنّن في شيء قَدْرَ تفنُّنِه في التباكي على نفسه لاعباً دور الضحيّة زاعماً أنّ «الكارثة» فاجأته وغدرته وانهالت عليه من حيث لا يتوقّع إلى حدّ إصابته بنوعٍ من البهتة.

وهو زعمٌ كاذب. ويكفي للتدليل على كذب هذا الزعم أن نراجع ما حفلت به كتب الفلسفة والعلوم الإنسانية والعلوم الصحيحة (سنسمّيها مدوّنة التحليل) والكتب الإبداعية من أساطير وروايات (سنسمّيها مدوّنة التخييل).

لقد أنذر أعلام «التحليل» بحتميّة الجَائحة على امتداد الزمن منذ قرون. وفي وسعنا الاكتفاء ببعض إنذارات القرن العشرين. من ذلك كتاب «جاك أتالي» «الأزمة وبعد؟» الصادر سنة 2009 الذي ألحّ على وشوك ظهور «جائحة أو أكثر تتسبّب في أزمة صحية واقتصادية وإنسانية ذات مدى واسع». ومن ذلك كلمة «بيل غيتس» في مؤتمر انعقد سنة 2015 تحت عنوان «لسنا مستعدّين للجَائحة القادمة»، حيث قال: «إذا كان ثمّة ما يمكن أن يقتل عشرة ملايين بشرٍ في العقود القادمة فسيكون فيروساً معدياً وليس حرباً».

أمّا مدوّنة «التخييل» فإسهامها في هذا المجال يفوقُ الحصر. ولعلّنا نستطيع القول إنّ «التحوُّل» بات فرعاً قائماً بذاته من شجرة السرد. وهو عموماً صنفان: التحوُّل ذو النهاية السعيدة، أي القابل للارتداد كما هو في رواية «الحمار الذهبيّ» لـ«أبوليوس - Apulée». والتحوُّل الحاسم غير القابل للارتداد الذي يكون في الأغلب ثمرة غضب أو في صورة عقوبة يسلّطها الجبَّارون على المُذنبين وأحياناً حتى على الأبرياء. ولدينا في كتاب «أوفيد» أمثلة عديدة منه. ويمكننا أن نضع رواية «كافكا» ضمن هذا الصنف.

***

مهما كان الأمر: ليس من فيروس إلّا وهو صنيعةُ الإنسان ومُتحوِّلٌ (أو مُتحوّرٌ) عنه. ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ الإنسان نتيجة خياراته، وإنّه من ثمّ أوّل فيروس وآخر «متحوّر».

ومهما كانت كشوفات العلم في الأيّام القادمة، فإنّ صورتنا قد تكون قريبة من عالم «مشطور»، تسكن فيه نسختنا «الواقعيّة» بين جدران العزل، ويقوم فيه «الآفاتار» أو نسختنا «الافتراضيّة» بكلّ ما نحلم به عن بُعد، داخل «غيتوهات مُوسّعة» تَحكُمُها شروط «التباعُد الاجتماعيّ» وتصبح الكمّامة فيها بديلاً عن وجوهنا في الأماكن العامّة وفي مواطن العمل وفي المُستشفيات وفي وسائل النقل وفي فضاءات الثقافة والتسلية وحتى في البيوت.

شيئاً فشيئاً تفقد النظافة مكانتها ويصبح غسل الأيدي أقرب إلى طقس الطهارة. شيئاً فشيئاً يحدث انزلاق في سلَّم القيم فإذا العُملةُ الأولى هي الهواء. هواء نقيّ معقّم يُباع بالتقسيط وأقصَى أمنياتنا أن نتنفّسه دون أن نستقبل العدوى.

فجأة تصبح قاعدةُ التواصُلِ الأولى «العُزلةُ» والخوفُ من الزحام خاصّة في المناسبات الاحتفالية. يكفُّ الغريبُ عن أن يكون الآخرَ، فالآخرُ في ضوء الجوائِح، وفي هذا الزمن الجديد، هو كلُّ مَنْ ليس أنا حتى لو كان الحبيب أو القريب. لذلك علينا أن نحذر من الاختلاط به وعلينا أن نفتح النوافذ لتهوئة كلّ مكان يشاركنا فيه وعلينا الشكّ فيه ما إن يعطس أو يسعل!

لكنّ هذا كلّه لا يهمّ إذا كان مبنيّاً على وعي جديد. فالأمل معقود على الانتباه إلى هذا التحوُّل لا على إيقافه أو ردّه.

والمطلوب «تحوُّلٌ واعٍ» يسير في اتجاه نهايةٍ أخرى «سعيدة» بشكلٍ ومضمونٍ مُختَلِفين. نهاية لا ترى السعادة في الحنين إلى وضْع «مَا قَبْلَ فيروسيّ» بِقَدْرِ ما تراها في «ترشيد التحوُّر» إلَى حدّ الوصول به إلى مرتبةِ إنسانٍ آخر. إنسان متناغم على الصعيدين الفردي والجماعيّ. يضع «الصحّة» و«البيئة» على رأس سلّم الأولويّات العلمية والاقتصاديّة. ويضع «التضامن» على رأس سلَّم الأولويّات الاجتماعيّة والسياسيّة. ويفهم أخيراً أنْ لا حاضر له إذا هو أمعن في الانغلاق على ذاته داخل الحلول الفرديّة والمحليّة. ويدرك ألّا مستقبل له إذا هو استمرَّ في التعامُل مع أشباهه تعامُله مع أعداء يترصّدهم من وراء الحدود وجدران العزل المبنيّة بالبيطون والمسيّجة بالأسلاك الشائكة والخطوط الكهربائيّة والألغام.

ولعَلّ مثلَ هذا الإنسان هو الذي ألَمَّ بذهنِ «كامُو»، أو بالأحرى (الدكتور ريو) بطل رواية «الطاعون» حين أقرَّ العزمَ على أن يكتب خاتمة الرواية بنبرة انتصاريّة متفائلة، لكنّه أدرك في الوقت نفسه «أنّ هذه القصّة لا يمكنها أن تكون قصّة النصر النهائيّ».

وذلك لأنّه كان يحدس ربّما، بأنّ النصر لا يمكن أن يتحقّق ما لم يتحوَّل الإنسان تحوُّلاً عاقلاً هذه المرّة، أي ما لم يرتقِ من مرتبة المُتحوِّر «المسكوت عنه» إلى مرتبة المُتحوِّر «غير المسكوت عنه». المُتحوِّر الذي نستطيع نحن أن نتصوَّر (الدكتور ريو) يحلم به من وراء قناع «كامُو»، وهو يرى علامات الفرح تتصاعد من شوارع المدينة، فيشعر بأنّ الفرح مهدّد، «لأنّه كان يعرف... أنّ يوماً قد يأتي يوقظ فيه الطاعونُ جرذانَه، مصيبةً للناس وتعليماً لهم، ويرسلها تموت في مدينة سعيدة».

مفكّرو عصر التنوير

هل يمكن اعتبارهم من دُعاة حماية البيئة؟

أصدرت الفيلسوفة «كورين بيلوشون Corine Pelluchon»، والتي اشتهرت لدى عموم القُرَّاء بمؤلَّفها المُعنون بـ: «بيان للدفاع عن حقوق الحيوان»، كِتاباً جديداً بعنوان: «التنوير في عصر الأحياء»، عن (دار سوي، 2021). وتسعى الكاتبة جاهدة في هذا المُؤلَّف، لتأخذ على محمل الجد الانتقادات المُوجَّهة إلى عصر التنوير من قِبل التيارات النسوية، ودُعاة حماية البيئة، ومناضلي فكر ما بَعد الاستعمار. ومع ذلك، تظلّ الفيلسوفة متمسكة بالمثل الأعلى للتحرُّر وبحرّية الفكر اللذيْن كان لهما الفضل في ظهور فلاسفة القرن الثامن عشر.

«كورين بيلوشون»، فيلسوفة وأستاذة في جامعة «غوستاف إيفل». نشرت مجموعة من المُؤلَّفات من بينها: «الأغذية، فلسفة الكيان السياسي» (دار سوي، 2015)، و«أخلاقيات الاعتبار (2018) و«لكي نفهم ليفيناس» (2020). وبينما يتعرَّض الفكر الأوروبي لسيل من الانتقادات، تسعى الفيلسوفة «كورين بيلوشون» إلى تشجيع نزعة كونية جديدة. في ما يلي حوار مع الكاتبة:



ريمي نويون: ما سبب هذا الانتقاد الشديد لأفكار التنوير؟

- كورين بيلوشون: يرجع السبب في ذلك إلى أنها لمْ تَفِ بِوعودها حتى الآن. تعيب التيارات النسوية ومفكّرو حركات ما بَعد الاستعمار على عصر التنوير فرض وجهة نظر جزئية من خلال جعلها تبدو وكأنها وجهة نظر عامة، وبأنه دافع عن نظام أبوي وإمبريالي من خلال الاختباء وراء مبادئ عظيمة. ولكن يتوجب علينا على الفور أن نوضّح نقطة مهمَّة: وهي أن التيارات النسوية ونشطاء ما بَعد الاستعمار ليسوا «مناهضين لعصر التنوير». وإذا كانوا ينتقدون هذا العصر، فلأنهم يريدون النهوض بمُجتمع أكثر مساواة وعدلاً، ويعطي نموذجاً من خلال استحضار هذا المثل الأعلى الذي كان عصر التنوير يمثله، على الرغم من أن بعض النشطاء يقعون في خطأ تأليب النساء ضد الرجال وحث الأفراد على التشبُّث بانتمائهم العرقي. يجب أن نأخذ انتقاداتهم على محمل الجد بدلاً من اللجوء إلى نزعة كونية عالمية خادعة، وذلك من خلال رفع نموذج لإدماج الجميع كانت له مزاياه الخاصة، ولكنه يجب أن يتطوَّر؛ حتى لا يكون مهيمناً، وحتى يكون في مقدوره أن يستوعب تنوُّع مختلف أشكال الحياة والثقافات.

ينتقد دُعاة حماية البيئة أيضاً وبشدّة هذا التراث الفكري...

- نعم، يرتبط عصر التنوير أيضاً بالعقل المُستغِل الذي

يستعبد الأحياء ويرفع كل الحدود أمام استغلال النظم الإيكولوجية، ولكن الأمر يتعلَّق هنا بمُحاكمة غير عادلة جزئياً. ففي القرن الثامن عشر، لم يكن العلم والتكنولوجيا مستقلَيْن: فقد كانا يستندان على الدوام إلى مشروع للتحرُّر. ولم تصبح العقلانية أداة إجرائية إلّا بحلول القرنَيْن التاسع عشر والعشرين. وبما أن هذه العقلانية صارت تقتصر على النافع، لتصبح مجرد وظيفة للأداء والحساب، فإنه لم يعد بإمكانها التمييز بين أوجه الصواب والخطأ، لتجد نفسها منفصلة عن معنى الحياة. وهذا الانحراف العقلي يفسر هيمنة الآخرين والطبيعة على الذات من الخارج والداخل. إنه يزيد من تفاقم رذيلة أكثر أصالة ترتبط بالانفصال بين الحضارة والطبيعة الذي ينفرد به الغرب والمُضَمَّن في مشروع الإتقان الموروث من عصر التنوير. وهنا يتوجَّب علينا أن نتخلَّص من هذا المشروع لنتبع مساراً جديداً. وهذا هو ما أسميه تغيير المُخطط. حالياً، يَحْكُمُ «مخطط الهيمنة» مجتمَعنا. يتعلَّق الأمر هنا بمجموعة من التمثيلات التي تُوَجِّهُ خياراتنا الاقتصادية والسياسية، وتُحدِّدُ رغباتنا وسلوكنا وتحتلّ خيالنا. ويوضح هذا المُخطط أن علاقتنا مع الآخرين والطبيعة وكأنها حرب، كما أنه يستمد جذوره من رفض هشاشتنا المُشتركة والاختلاف عن الآخرين.

لكن هل يمكننا القول بأن السوءَ أمرٌ جوهري في فلسفة الأنوار؟ وأن العلاقة مع العَالَم التي نشأت عن هذا العصر هي التي قرَّبتنا من الهاوية البيئية؟

- بالطبع لا. يجب علينا أن نرفض الأسس ذات الخلفية المُزدوجة لعصر التنوير، وأن نقرَّ باعتمادنا على الطبيعة والآخرين، سواء أكانوا بشراً أم لا. ولكن علينا ألّا نسيء فهم نصوص الماضي. فما يزال ديكارت حاضراً بيننا بوصفه أباً للإبادة البيئية الحديثة، فهو الذي شجَّع الإنسان على أن يُنَصِّبَ نفسه «سيداً على الطبيعة ومالكاً لها». ولكن، كان الأمر يتعلَّق أساساً في ذلك الوقت، بزيادة متوسط العمر المُتوقع، الذي كان قصيراً جداً! وفي الوقت نفسه، علينا ألّا ننسى أن فكرة الفرد المُجرد، والمعزول عن انتماءاته، قد أتاحت لنا التأكيد على المُساواة في الكرامة لكلِّ شخص ومحاربة الثيوقراطية! أقترح أن تقوم السياسة على موضوع جسدي وعلائقي، يكون دائماً على اتصال، بمجرد أن يعيش في مكانٍ ما، وأن يأكل، مع الآخرين، سواء أكانوا بشراً أم لا. غير أن هذا الإصرار على وضعنا الأرضي والجسدي لا يؤدّي على أية حال إلى التحرُّر من إرث أولئك الذين ناضلوا من أجل الحقوق التي نتمتع بها الآن.

أنت تقترحين إعادة إحياء مشروع عصر التنوير. ما هو هذا المشروع؟

- يحيل التنوير على قارة أو حقبة زمنية بقدر ما يحيل على موقف يتسم بعلاقة حرجة بالحاضر. إنها الفكرة التي مفادها بأن المُستقبل ليس شيئاً جامداً، وأن المرء يستطيع أن يحرِّر نفسه من التمثلات المُتقادمة من خلال هذه المُمارسة التأملية، وأن يقوم بتوجيه المُستقبل. إن هذا المشروع، بحكم طبيعته، مشروع لم يكتمل بعد، ويجب على كل حقبة أن تقوم بإكماله. واليوم، تمثل إعادة تشكيل الهياكل العقلية والاجتماعية أمراً ضرورياً لتعزيز التحوُّل الإيكولوجي ومكافحة مناهضي عصر التنوير؛ الذين تشكل كراهيتهم للعقل وحقوق الإنسان سلاحاً من أسلحة الحرب يهدف إلى إقامة مجتمع هرمي يقوم على نزعة ماهوية تبرِّر إخضاع المرأة والعنصرية.

كيف يمكننا تجنُّب استمرار ثنائية: الطبيعة-الثقافة التي تنتقدينها؟

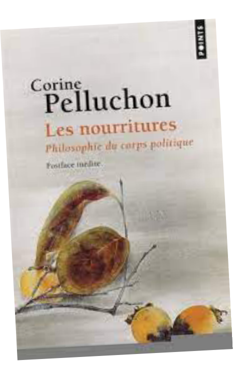
- يعتمد علماء الأنثروبولوجيا، مثل فيليب ديسكولا، على طرق أخرى للعيش في العَالَم، مثل تلكَ الخاصة بالشعوب الأمازونية، ولكن لدينا أيضاً موارد قيّمة في التقاليد الفلسفية الغربية، وخاصة في فينومينولوجيا هوسرل وميرلوبونتي. وقد أعَدْتُ اعتماد منهجهم من خلال السعي لوصف ما هو موجود في ماديته. ومن ثمَّ، فنحن لسنا فقط كائنات موجودة من أجل الحرّية، ولكننا أيضاً كائنات تُولد وتفنَى، وتعيش -في آنٍ واحد- على الأغذية المادية والثقافية التي تربطنا بالآخرين. ونتيجة لذلك، لم يَعُدْ من المُمكن اختزال السياسة في لعبة بسيطة بين البشر، فهناك عقدٌ اجتماعي جديد يفرض نفسه، ويقوم على مبادئ تتجاوز الأمن والحدّ من أوجه عدم المُساواة، لأن حماية المُحيط الحيوي والعدالة تجاه الحيوانات والأجيال المُقبلة قد أصبحت أهدافاً سياسية.

إذن، علينا أن نعيد إحياء المُثل العليا لعصر التنوير. ما رأيكم؟

- علينا أن نتحرَّر من النموذج الإنتاجوي والقائم على الاستغلال المُفرط للموارد الطبيعية، وعلينا أن ننظر إلى الحيوانات على أنها موجودات أخرى على الأرض.. علينا











ألّا نكتفي فقط بالدفاع عن الاستقلال الذاتي وأوروبا والديموقراطية، ولكن يجب علينا جميعاً أن نقوم بتحطيم «خطاطة الهيمنة»، وتحرير أنفسنا من التمثلات الثنائية التي تؤمن بمبدأ مركزية الإنسان، والتي تعود في أصلها إلى جوانب كبيرة من تربيتنا. ويتطلب هذا الأمر جهداً جبّاراً، أسميه «الحقبة الحضارية». وبهذا الصدد يتحدَّث هوسرل عن الحقبة لوصف تعليق الحكم، والبقاء على مسافة من المُعتقدات التي لا ترى بأنها كذلك. وعند هذا المدى، يمكن أن يشكِّل الوباء في حدِّ ذاته، حقبة حضارية بهذا المعنى. وستكون هذه فرصة مواتية لتقييم ما يجب علينا التخلص منه أو الحفاظ عليه، ولنسائل أنفسنا عن كيفيات تنقلنا واستهلاكنا وعملنا، إلخ.

أنت تفكرين في إطار تقليد فلسفي، يستند أساساً إلى المدرستيْن الألمانية والفرنسية. كيف يمكن للنزعة الكونية التي تقترحينها أن تتجنَّب التصوُّر التي قد يُنظر إليها على أنها درس أخلاقي قادم من أوروبا؟

- إن ما «احْتَفَظَ بِهِ» العَالَم من أوروبا، هو سوق التكنولوجيا العلمية. وكم كنا نفضِّل أن يتمَّ الاحتفاظ أساساً بمعنى استشكال الواقع، وهو ما يربطه الفيلسوف التشيكي باتوكا بالسؤال السقراطي، والذي يُعدُّ بالنسبة له، رسالة أوروبا؛ تلك الرسالة التي يمكن توجيهها إلى الجميع، والتي يمكن لكلّ واحد منا أن يعبِّر عنها بطريقته الخاصة. تخاطب المُثل العليا للتحرُّر النساءَ اللواتي يعشن في بلدان تفرض عليهن الخضوع لعدد من التقاليد، مثلما تخاطب الشباب الذين يثورون هنا وهناك ضد الأنظمة الاستبدادية، إلخ. وإذا كانت أوروبا تجسد « مخطط مراعاة وجود الآخرين»، حيث الحرّية والحفاظ على العَالَم المُشترك هي معايير الاختيار، والذي يؤكّد مركزية الإيكولوجيا التي ينظر إليها كحكمة للعيش على الأرض، فإنها (أي أوروبا) ستفرض نفسها دون أن تفرض أي شيء. وبالإضافة إلى ذلك، فإن ما يُسَمَّى بالفلسفات «الأوروبية» هو في الواقع فلسفات متعدِّدة الثقافات: فقد كان



لابن رشد تأثيرٌ كبيرٌ في الفكر الغربي. وهذا ليفيناس جاءنا من ليتوانيا. أما ديريدا فكان يتحدَّث عن أن أصله من «شمال الجزائر». فيما كان «ليو شتراوس» يتقن ثماني لغات. ومن ثمَّ فإن عصر التنوير يُشَدِّدُ على دور العقل ويؤكِّد وحدة الجنس البشري ضد أولئك الذين يريدون وضع المُجتمعات بعضها ضد بعض. هناك عالَم واحد فقط وثقافات متعدِّدة. وهذه الرسالة تبدو منطقية اليوم، في خضم أزمة صحيّة وبيئية. ولكي نعيد بناء الاقتصاد ونتجنَّب الفوضى السياسية، فسوف نحتاج إلى معايير عالمية يمكن تكييفها مع سياقات مختلفة.

■حوار: ريمي نويون □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل

المصدر:

L'Obs, n° 2936, Du 4 au 10 Février 2021, pp. 64-65.


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
فلسطين
ضمير العالم


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأسُ المسمومة!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)


الدوحة


الدوحة
التطبيع
والسراب!


الدوحة
القصة القصيرة
في قطر
تليفا: أقدم المخاوف


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي


الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئيّ


الدوحة
ألف أزمة وأزمة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:
هل يمكن للنقد أن يكون أدباً؟


الدوحة
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير


الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة
عدد خاص

كاثرين هايهو:

لا يوجد لقاح ضد تغيُّر المناخ

في هذه المُقابلة يتحدّث «راجو ناريسيتي» من شركةِ (ماكينزي) للنشر العالمي مع «كاثرين هايهو»، كبيرة العلماء في منظمة «The Nature Conservancy»، لمُناقشة كتابها الجديد «إنقاذنا: حالة عَالِمُ مناخ حول الأمل والعلاج في عَالَم منقسم» (سبتمبر/أيلول 2021)، حيث تشرح موقفها من العلم، والإيمان، وعلم النفس البشري، مع التركيز على أهمية المحادثات الصغيرة التي يمكن أن تفضي إلى نتائج مذهلة عندما يتعلّق الأمر بالتأثير على التغيير.

هل هناك أي أمل في هذه الأيام بشأن أزمة المناخ على كوكبنا؟

- بصفتي عالمة مناخ، لا أرى أملاً كبيراً في العلم بحد ذاته، إذ إن كل دراسة علمية جديدة تبيّن لنا أن المناخ يتغيَّر بشكلٍ أسرع أو إلى حدٍّ أكبر مما كنا نظن أو أنه يؤثّر علينا بطرقٍ جديدة. ولا أرى أملًا كبيراً في السياسة أيضاً. كلّ خطوة نخطوها إلى الأمام، يبدو أننا نتراجع خطوتين إلى الوراء. لكن بمجرّد الخروج والبحث، ندرك أن الأمل موجود في كل مكان.

الصخرة العملاقة للتصدّي لظاهرة المناخ ليست قابعة في قاع منحدر شديد الانحدار وبعض الأيدي فقط تحاول دفعها لأعلى. تلك الصخرة العملاقة موجودة بالفعل على قمة التل، وهي تتدحرج أسفل التل في الاتجاه الصحيح، وهناك بالفعل ملايين الأيدي تحيط بها. وإذا ساهمنا بجهودنا، فسيكون الأمر أسرع قليلاً. وإذا استخدمنا أصواتنا لتشجيع الآخرين من أماكن عملنا، وعيشنا، وجميع المُنظمات التي نحن جزء منها، وأماكن عبادتنا، وجيراننا، ومدارس أطفالنا، عندما نشجّع الآخرين على مشاركة أيديهم وجهودهم أيضاً، فسوف تتحرّك بشكلٍ أسرع.

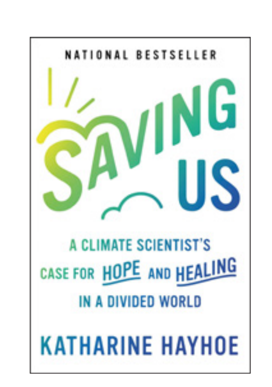
نقلاً عن «غريتا ثونبرج»، «هناك شيء واحد نحتاجه أكثر من الأمل، العمل. وبمجرّد أن نتحرّك، ندرك أن الأمل يحيط بنا من كل مكان».

لقد تجاوزنا في الغالب مرحلة إنكار تغيُّر المناخ، أليس كذلك؟

- في أواخر التسعينيات، لم يكن تغيُّر المناخ موضوع استقطاب سياسي. إذا سألت ديموقراطياً وجمهورياً عن موقفهما من تغيُّر المناخ، فستحصل على نفس الإجابة. بعد مرور 20 عاماً، أصبح تغيُّر المناخ أكثر القضايا استقطاباً في كل مكان، وليس فقط في الولايات المتحدة. أرى هذا الاستقطاب في موطني كندا. أراه في أستراليا والمملكة المتحدة. حتى أنني أراه في أوروبا. جزء من هذا الاستقطاب تعكسه معارضتنا لنتائج «السبر العلمي». يقول الناس، «كلا. إنها ليست حقيقية. ليس نحن. إنها الشمس. إنها البراكين. أنتم علماء المناخ تقومون بكل هذا لتحصلوا على المنح الحكومية».

إذا أردنا ملء جيوبنا، فهناك طرقٌ عديدة أخرى أسهل من اختراع خدعة عالمية والحفاظ عليها لمدة 200 عام. إنها المدة التي عرفنا فيها أن التنقيب عن الفحم والغاز والنفط وحرقهما ينتج غازات دفيئة تزيد طبقة إضافية حول الكوكب مما يؤدي إلى ارتفاع درجة حرارته. لكن اليوم، ورغم أن تلك الأصوات التي تصف الأزمة بالخدعة لا تزال عالية -ورغم أنها تنتشر يومياً على وسائل التواصل الاجتماعي- إلّا أنها تمثل (7) في المئة فقط من السكّان في الولايات المتحدة. (7) في المئة فقط يرفضون الفكرة.

سبعون في المئة في الولايات المتحدة قلقون بشأن تغيُّر المناخ بالفعل. نحن ندرك أن التأثيرات لم تعد في المُستقبل. نحن نشعر بها الآن وهنا: حرائق الغابات تلتهم مساحات أكبر، وتخنق الهواء بالدخان؛ تطوُّر الأعاصير من عاصفة استوائية إلى إعصار من فئة (4) بين عشية وضحاها؛ الفيضانات أو الأمطار الغزيرة والمزيد من الأمطار؛ موجات حرارة شديدة وخطيرة. نحن نشهد ذلك، لكننا لا نعرف ماذا نفعل. يشعر خمسون في المئة منّا باليأس والعجز حيال تغيُّرات المناخ. لذلك من المُهم للغاية التأكيد والمُشاركة وإخبار الناس





بأن كلَّ فرد منّا مهمّ لإصلاح هذا الأمر. والبداية تكون برفع أصواتنا والحديث عن أهمية ذلك وما يمكننا فعله معاً، بشكلٍ جماعي، لإصلاح الكوكب.

هذا التباين بين «نحن» مقابل «هم» أو «المُؤمنين» مقابل «المُنكرين»، لماذا يطرح إشكالية؟

عندما نتحدَّث عن قضية تثير آراء قوية ومتعارضة، فإننا نميل إلى فصل الناس إلى مجموعتين: «نحن» و«هم». وذلك يرسم على الفور خطاً على الرمال. «لدينا الحقيقة من جانبنا. نحن على حق. لدينا أرضية قوية معنوياً وأخلاقياً، وهم ليسوا كذلك».

وبقدر ما يكون ذلك صحيحاً في بعض الحالات، إلّا أنه لا يعزّز الحوار البنّاء. (ما يعزّز الحوار البناء حقيقة هو) الشروع في مناقشة فكرة مشتركة بيننا، وجمع المعلومات حول مدى تأثير تغيُّرات المناخ على أي شيء نحبه -شخص، مكان، أي شيء قيّم في حياتنا- والتحدُّث عن الحلول الإيجابية والبناءة التي يمكننا القيام بها كأفراد، ثم مشاركتها داخل مؤسَّستنا، والأشياء التي قد تقوم بها مدينتنا أو مدينة أخرى، والتي يجب علينا فعلها، وأشياء تقوم بها أماكن عبادتنا أو مبادرة من شخص آخر، ثم التحدُّث عنها والشروع في القيام بها في الحيّ الذي نسكنه. عندما نفعل ذلك، يمكننا التوصل إلى اتفاق مفاجئ حول شيء مهم وحول ما يمكننا القيام به معاً للبدء في دفع تلك الصخرة بشكلٍ أسرع أسفل التل.

الحقائق مهمّة، لكن لماذا نحتاج إلى أكثر من مجرّد بيانات دقيقة؟

- عندما يتعلّق الأمر بتغيّر المناخ، فإن الحقائق تكون مهمّة لأنها توضح لنا طريقة سير العالم. يمكننا أن نقول، على سبيل المثال، «أنا لا أؤمن بالجاذبية»، ولكن إذا نزلنا من جرف، فإننا نبدأ بالانحدار.

عندما تقوم باستطلاع آراء الناس في جميع أنحاء الولايات المتحدة، نجد أن (70 %) من الناس قلقون، وأكثر من (70 %) موافقون على اعتبار (تغيُّر المناخ) حقيقة. الأرقام متفقة تقريباً على أن تغيُّر المناخ سيؤثر على الأجيال القادمة، وليس الآن؛ وليس هنا، وليس النباتات والحيوانات، ليس نحن.

طفلي، منزلي، كتاب الجيب، استثماراتي، المكان الذي أعيش فيه، الأماكن التي أحبها، الأشياء التي أستمتع بفعلها: كل أولوية على قائمتي الشخصية تتأثر بتغيُّرات المناخ. لذلك سأقول شيئاً صادماً بعض الشيء، وأتذكر أنني عالمة مناخ. لا أعتقد أن تغيّر المناخ يجب أن يكون على أي من قوائم أولوياتنا على الإطلاق. السبب الوحيد الذي يجعلنا نهتم بتغيُّر المناخ هو ما هو موجود على رأس قائمة أولوياتنا اليوم. بالنسبة لك، قد يكون الأمر مختلفاً عن أولوياتي، وبالنسبة لشخصٍ آخر، قد يكون مختلفاً أيضاً، ولا بأس بذلك.

الخوف والشعور بالذنب لم يحققا نتيجة إيجابية، أليس كذلك؟

- أصعب فصلين في كتابي -الفصول التي كتبتها، وأعدت كتابتها، ثمَّ ألغيتها، ثمَّ كتبتها مرةً أخرى من الصفر- كانا حول الخوف والشعور بالذنب. يمثّل الخوف حافزاً مهمّاً. الخوف يوقظنا. ويكشف لنا عن وجود مشكلةٍ ما.

حتى اليوم، لا يزال هناك الكثير ممَّن يشعرون بالرضا عن أنفسهم، والذين لا يدركون طبيعة المشكلة. يظهر لنا الخوف

أن هـذا ليـس حقيقيـاً فحسـب، وليس خطـراً فحسـب، وإنما هو خطـر داهـم. يؤثـر عليـك فـي المـكان الـذي تعيـش فيـه بطـرق تهمـك شـخصياً. وإذا لـم نتحـرَّك، فـإن مصيـر الحضـارة نفسـها علـى المحـك. لا يتعلَّـق الأمـر بإنقـاذ الكوكـب. سـوف يسـتمر الكوكـب فـي الـدوران حـول الشـمس لفتـرة طويلـة بعـد ذهابنا. إنـه حرفيـاً يتعلَّـق بإنقاذنـا. لهـذا السـبب أطلقـت علـى الكتـاب «إنقاذنـا». لكـن هنـا يكمـن أسـاس الاختيـار، وجوهـر الاختـلاف.

وإذا عرفنـا مـا الـذي نفعلـه، وكيـف نتصـرَّف مـع الخـوف، فإن هـذا يحفّزنـا علـى العمـل. فـي الكتـاب أمثلـة عـن كيفيـة تصـرُّف الأشـخاص الذيـن عرفـوا مـاذا يفعلـون بمجـرّد أن أدركـوا حجـم سـوء تصرُّفهـم. لكـن الكثيـر منّـا لا يعـرف مـاذا يفعـل. يشـعر خمسـون بالمئـة مـن الناس فـي الولايات المتحـدة بالعجز. نحن نفتقـر إلـى الشـعور بالفعاليـة، تلـك الفكـرة القائلـة «إذا فعلـت شـيئاً، فهـل يمكننـي حقـاً أن أحـدث فرقـاً؟» فقـد قِيل لنـا إن هذه الأزمـة العالميـة تهـدّد مسـتقبل الحضـارة التـي نعرفهـا، وأنـا أقـول، «حسـناً، مـاذا يمكننـي أن أفعـل؟» فيقـول لـي النـاس، «غيّر المصباح الكهربائي ولا تستخدم المصاصات البلاستيكية».

لا تفهمونـي خطـأ. هـذه أشـياء جيـدة إذا قمنـا بهـا. لكنهـا لن تصلـح أزمـة عالميـة، ونحـن نـدرك ذلـك بشـكل غريـزي. إذا كنّـا لا نعتقـد فـي إمكانيـة الإصـلاح، وإذا كنّـا لا نعتقـد فـي إمكانيـة التغييـر، أو لـم يكـن لدينـا شـعور بالفعالية، فإن الخـوف يصيبنا بالشـلل. حينهـا نريد فقـط العودة إلى الفراش وسـحب الأغطية فـوق رؤوسـنا، مجازيـاً. وعلـم الأعصـاب يوافقنـي فـي ذلـك. كما أشـرت فـي كتابـي، يُظهـر علـم الأعصـاب أنـه إذا أفرطنـا فـي شـحن النـاس بالخـوف وأنهـم لـم يعرفوا كيـف يسـتجيبون، فإن ذلـك يشـلنا حرفيـاً. إليكـم الأمـر: إذا لـم نتحـرَّك، فقـد قضينـا علـى مسـتقبلنا. يجـب أن نتحـرَّك. يجـب أن نتحلّـى بالقـوّة. ولكي نكتسـب قـوّة، يجب أن نؤمـن بفعالية تحرُّكنا. ولبلـوغ الفعالية، يجـب أن نفهـم أنـه إذا فعلنـا شـيئاً، فيمكننـا إحـداث فـرق.

.. وبخصوص تحدي «هل يمكن لشخص واحد أن يحدث فرقاً»..

- عندمـا بـدأت بالتجوُّل وإلقـاء محاضرات حول تغيُّر المناخ، بدأ النـاس يسـألونني، «ماذا يمكنني أن أفعل؟» فكّرت، «حسـناً، أنـا عالمـة. كيـف أعـرف مـاذا أفعـل؟ أنـا لا أعلـم. أنـا أشـخّص المُشـكلة، وأبيّـن لكـم الخطأ. لكني لا أخبركـم بكيفية إصلاحه».

أدركـت أنـه لا بـد لـي مـن الحصـول علـى إجابـة، لأنـه لا يمكنك إخبـار النـاس بوجـود مشـكلة دون إخبارهـم بكيفيـة حلهـا. لذلـك فكّـرت، «ربمـا يتعيّـن علينـا قيـاس بصمتنـا الكربونيـة». لذلـك وجـدت آلـة حاسـبة جيـدة للبصمـة الكربونيـة. لقـد اسـتخدمت الآلـة الحاسـبة الرائعة مـن جامعة كاليفورنيا بيركلي، واكتشـفت، علـى سـبيل المثـال، أن الجـزء الأكبـر مـن بصمة الكربـون الخاصة بـي كان الطيـران، لذلـك قمـت بتحويـل حوالـي (80) بالمئـة مـن محادثاتـي إلـى محادثـات افتراضيـة. عندما أسـافر، أقـوم بتجميع كل شـيء معـاً، وأخبـر النـاس بذلـك حتـى يفهمـوا قصـدي.

ثـمَّ قلـت إنـه حتـى لـو كنّـا جميعـاً قلقيـن بشـأن تغيُّـر المنـاخ فـي الولايـات المتحـدة، وفعلنـا كل ما في وسـعنا لخفض بصمتنا الكربونيـة الشـخصية، فـإن ذلـك لـن يصلـح حتـى (20 %) مـن المُشـكلة. لذلـك أدركـت أن هـذا لا يكفـي. هـذه ليسـت إجابـة مناسـبة. يجـب أن يكـون هنـاك المزيـد.

لدينـا شـيء أقـوى مـن بصمتنـا، أقـوى مـن أفعالنـا الفرديـة، وهـذا هـو الظـل الـذي نلقيـه. ظلّنـا أكبـر بعـدّة مـرّات مـن بصمتنـا الشـخصية، مـن الناحيـة المجازية. كيف نؤثر علـى الآخرين بهدف التغييـر؟ باسـتخدام صوتنـا. وبالطبـع، فـإن بعـض ما أتحـدّث عنه هـو مـا أفعلـه بنفسـي، لكننـي أتحـدّث أيضـاً عـن مـا تفعلـه الدولة التـي أعيـش فيهـا، ومـا تفعلـه المـدن والبلـدان، وما تفعلـه الدول القبليـة والجامعـات والمعاهـد والمدارس.

أتحـدّث عمّـا يفعلـه الناس ومـا يمكننا فعله أيضـاً. كيف يمكننا أن نضـع أيدينـا علـى تلـك الصخـرة ونجعلهـا تتدحـرج إلـى أسـفل التـل بشـكلٍ أسـرع؟ ثـمَّ بـدأت أبحـث فـي التاريـخ. أبحـث فـي مجتمعنـا الصناعـي الحديـث. بدأت أبحث فـي الكيفية التي تغيَّرت بهـا الأمـور بشـكلٍ جـذري وملمـوس: الحقـوق المدنيـة، وحصـول المـرأة علـى حـق التصويـت، والقضـاء علـى العبوديـة. لقـد تغيَّـر العالـم بطـرق هائلـة حقـاً بحجـم التغييـرات التـي نتحـدّث عنهـا والتـي يجـب أن تحـدث اليـوم. كيـف حـدث هـذا؟ لـم يكـن ذلـك بسـبب اسـتيقاظ رئيـس دولـة ذات صبـاح وقـراره بشـكلٍ عفوي أن العالـم يجـب أن يتغيَّـر. لـم يكن ذلك بسـبب أن الرئيـس التنفيذي لإحدى أكبر المُؤسَّسـات أو الشـركات قرّر القيام بالتغيير. السـبب هـو أن النـاس العادييـن اسـتخدموا أصواتهـم - أناس ليـس لديهم أي سـلطة، أو ثـروة، أو شـهرة. نحـن لا نعـرف حتـى الكثيـر مـن أسـمائهم اليـوم. نحـن نعـرف القليـل منهـم: مارتـن لوثـر كينـغ جونيور، روزا باركس، ويليام ويلبرفورس، إليزابيث كادي ستانتون.

لقـد اسـتخدموا أصواتهـم للدعـوة إلـى هـذا العَالَـم الأفضـل، والدعـوة للتغييـر، والقـول، «ليسـت هـذه هـي الطريقـة التي يجب أن تكـون عليهـا الأمـور، وهنـاك شـيء أفضـل». بسـببهم، تغيَّـر



العالم. هذه هي الطريقة التي تغيَّر بها من قبل، وهذه هي الطريقة التي يمكن، بل ويجب، أن يتغيَّر بها مرةً أخرى اليوم.

لكن ماذا عنهم؟

- الحُجة أو العذر الأكثر شيوعاً الذي أسمعه هذه الأيام لم يعد «هذه ليست حقيقية» أو «ليس من صُنع البشر». العذر الأكثر شيوعاً الذي أسمعه في أي مكان تقريباً هو، «ماذا عنهم؟» في الولايات المتحدة، يقول الجميع، «ماذا عن الصين أو الهند؟» في كندا، يقول الناس، «حسناً، نحن دولة صغيرة جداً. لماذا نحن مهمّون؟ « بالطبع، في الصين أو الهند، يمكن للناس أن يقولوا، «حسناً، بصمتنا لكل شخص ضئيلة مقارنة ببصمة الولايات المتحدة، المسؤولة عن (30) بالمئة من انبعاثات الكربون العالمية منذ فجر العصر الصناعي. ماذا عن الولايات المتحدة؟».

كل واحد منّا يشير بأصابع الاتهام للآخر. الحقيقة هي أننا نغرق أو نسبح معاً. هذه ليست قضية أحادية الجانب. ثاني أكسيد الكربون في الغلاف الجوي لا يعرف الحدود الوطنية. ولا يحترم الاتفاقات الجيوسياسية. إن تغيُّر المناخ يهدّدنا جميعاً، وعلينا جميعاً أن نقوم بدورنا. لدينا جميعاً مسؤولية. مسؤولية متباينة، لكنها مسؤولية مع ذلك. هذا ما تدور حوله اجتماعات المناخ الكبيرة مثل (COP26) في غلاسكو. تُعد اجتماعات (COP) فرصةً لكل دولة في العَالَم لتقديم مساهماتها في اتفاقية باريس، حيث اتفقوا على محاولة إبقاء الاحتباس الحراري تحت عتبة (2) درجة مئوية أو (1.5) درجة مئوية إذا أمكن ذلك. بالطبع، هذه العتبات ليست أرقاماً سحرية.

إذا لم نتخطَ عتبة (1.5) درجة مئوية أو (2) درجة مئوية، فهذا لا يعني أن كلّ شيء على ما يُرام. وإذا تجاوزنا (0.01) درجة مئوية، فهذا لا يعني أننا سنذهب إلى الجحيم في سلةٍ واحدة. هذه الأهداف تعني أنه كلما تقدَّمنا، زادت التأثيرات ونطاقها. يبدو الأمر وكأنه لا يوجد عدد سحري من السجائر التي يمكنك تدخينها قبل أن تصاب بسرطان الرئة. لكنك تعلم أنه كلما زاد عدد السجائر التي تدخنها، تدهورت رئتيك، وزادت صعوبة التنفس، وزاد خطر الإصابة بسرطان الرئة.

تُعَدُّ اجتماعات المناخ فرصة لجميع البلدان لتشارك في حفل عشاء عالمي ولتقديم مساهماتها. في الوقت الحالي، لدينا فقط مساهمات كافية للحفاظ على زيادة في درجة الحرارة تصل إلى (2.7) درجة مئوية، مع فرصة بنسبة (66) في المئة لذلك. لذلك عندما تحضر كل دولة مساهمتها في المائدة، تأتي الولايات المتحدة مع فطيرة تفاح كبيرة طازجة. عندما يقطعونها، هل ستكون مليئة بالهواء الساخن؟ قد تساهم دولة أخرى بطبق (إصبع سمكة) قامت للتو بسحبه من الجزء الخلفي من الفريزر. لكن قد تقدّم دولة أخرى سلطة طازجة كبيرة مليئة بالصلصات والخضراوات محلية الصنع وبعض الخبز الذي صنعوه. تظهر كل هذه البلدان في قائمة الطعام العالمي، ويصبح من الواضح بشكل مؤلم مَنْ شارك ومَنْ لا يشارك بنصيبه العادل في اتفاقية باريس.

إنها تجربتي الشخصية: معظم الناس، لا سيما في البلدان ذات الدخل المُرتفع مثل الولايات المتحدة وكندا والمملكة المتحدة، يبالغون في تقدير ما يفعلونه مقارنة بمدى مسؤوليتهم عن الانبعاثات عبر التاريخ. إنهم يبالغون في تقدير ما يقدّمونه، ويقللون من شأن ما تفعله البلدان الأخرى. هذه هي تجربتي الشخصية.

إنه لأمر مدهش ومشجع للغاية أن نرى كل المُبادرات المُختلفة التي تحدث في البلدان حول العَالَم. هذا للقول «جميل. إذا كانوا يفعلون ذلك، فربما يمكننا أيضاً فعل نفس الشيء. إذا كانوا يفعلون ذلك بالفعل، فلماذا لا نبادر بدورنا؟» إنه يشجعنا على رفع مستوى طموحنا معاً. لو كنت أنا جون كيري (مبعوث الرئيس الأميركي الخاص للمناخ)، أو إذا كنت رئيساً للوزراء أو رئيساً لدولة أخرى، كنت سأبحث بعناية في جميع الأطباق التي أحضرها الناس إلى مائدة الطعام العالمي. سأقارن طبقي بطبقهم، لكنني سأراقب أيضاً أفعالهم، وربما أسأل، «هل يمكنني الحصول على وصفة لهذا الخبز؟ هل يمكن أن تعطيني مكوّنات تلك السلطة الرائعة حقاً؟ ربما يمكنني أخذها إلى المنزل وإعدادها أيضاً».

إذا كان لدي شيء جيد لأحضره، فسأطبع بطاقات الوصفات الخاصة بي وأوزعها. «هل يمكننا مساعدتك؟ لدينا مبادرة مثيرة حقاً مع مشروع الطاقة النظيفة. هل يمكننا مساعدتك ربما يمكننا القيام بشيء مماثل ضمن شراكة في بلدكم». هذه هي الطريقة للقيام بذلك. كيف يبدأ كل هذا؟ يبدأ الأمر معهم، مع قادتنا، باستخدام أصواتهم أيضاً.

ما الذي فاجأك أثناء البحث لإعداد هذا الكتاب؟

- ما أدهشني كثيراً هو الزيادة المطردة في مصطلح «الدومر» (الاعتقاد بأن المُشكلات العالمية ستؤدي حتماً إلى انهيار الحضارة) لدى الأشخاص الذين سكنهم الخوف والذعر، ولكن أيضاً الذين أقرّوا بعجزهم وفوات الأوان للتحرُّك.

وإذا استسلمنا، إذا سلّمنا بنهايتنا المحتومة، إذا أيقنّا بأنه لا يمكننا فعل أي شيء لوقف الانهيار، سننهار بالتأكيد. لقد فوجئت بزيادة الحجج غير البديهية لعدم القيام بأي شيء. ما مصدرها؟ إنه الافتقار الشديد للفعالية، والشعور العميق بأن «لا شيء قد أفعله أو نفعله سيكون مهمّاً». لكن التحرّك هو العامل المحدّد. عندما نتحرّك، فإن جزءاً من تحرّكنا يكون عبر النظر في جميع الأيدي الأخرى الممدودة تجاه الصخرة، والتواصل مع أشخاص آخرين حتى لا نقف وحدنا، وتشجيعنا بالقول «حسناً، لا يبدو أن الجزء الذي أمسكه من الصخرة يتزحزح. ولكن إذا نظرت إلى هناك، أراها تتحرّك بشكل جيد. هذا يشجعني لأني أرى تغييراً يحدث أمام عيني. وربما يمكنني أيضاً طلب بعض النصائح أو المُساعدة الإضافية من هناك».

من المُهمّ حقاً النظر في كيفية إحداث التغيير، لكن ذلك لن يتم ما لم ندرك أهمية القيام بأدوارنا جميعاً. مرةً أخرى، لقد تغيَّر العَالَم من قبل. وتغيَّر عندما قرّرنا نحن التغيير، أفراد عاديون، غير مهمّين نسبياً، قرّرنا أنه يمكن التغيير، بل ويجب أن يكون كذلك، وبدأنا في استخدام أصواتنا للدعوة إلى التحرُّك على كل المُستويات، وعلى كل طاولة نجلس عليها. معاً يمكننا حقاً إصلاح ما أتلفنا، ومصيرنا بأيدينا.

■ **حوار: راجو ناريسيتي □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://www.mckinsey.com/featured-insights/mckinsey-on-books/author-talks-there-is-no-vaccine-for-climate-change

في عصر الاقتصاد الرَّقميّ

هل تحوَّل فنُّ القصصِ المُصوَّرة إلى سلعةٍ زَائِفة؟

تُعَدُّ القصصُ المُصوَّرة (الكومكس -the Comic books) من أهم الصناعات الحديثة التي لطالما شكَّل شرطُ ميلادها وتطوُّرها جبلَ الجليد الذي أخفى لعقودٍ سوقاً اقتصادياً قائم الذات (the Comic Books Market). ومنذ نشأتها، خلال ثلاثينيات القرن الماضي، وصولاً إلى عصر أزمتها، منذ تسعينيات القرن الفارط، استطاعت الكومكس أن تنتقل من مجرد قصص مصوَّرة موجَّهة للأطفال والمُراهقين نحو «جنس إبداعي» يستثمر في الصورة، التخييل، السرد والحكي وفلسفات ما بَعد الحداثة من أجل مواكبة التحوُّلات القيميةِ والاجتماعية والسياسية التي تعرفها المُجتمعات الإنسانية منذ النصف الثاني من القرن العشرين وصولاً إلى الانبعاث من رماد الأزمة والاستفادة من الجَائِحة لتحقيق رقم معاملات قارب 10 ملايير دولار خلال سنة 2021.

«في البدء كان الأوبرمانش (Übermensch)». تُجمل هذه العبارة مختلف الشروط الموضوعية التي أدّت إلى ميلاد وتطوُّر صناعة الكومكس خلال ثلاثينيات القرن الماضي وبحثها عن موقع قدم بين مختلف الأجناس الأدبية الكلاسيكية من جهةٍ، وفتح الباب أمام رسملة وتسليع الفعاليات الإبداعية في مستوياتٍ جديدة من جهةٍ أخرى. في سنة 1938، سيعلن العددُ الأول من مجلة (DC Action Comics) عن ميلاد شخصية (Superman)، الامتداد المُعاصِر لمقولة الإنسان الأعلى النيتشوي، كتعبير عن سيرورة التفاوتات واللامساواة التي طبعت المُجتمع الأميركي في سياق ما بعد الأزمة المالية وتجسيداً لجزء من «الحلم الأميركي» في «البطل الخارج» (the Superhero). خلال هذه المرحلة، ستقود شركتا (DC) (Timely Comics) Marvel)) قطاع القصص المُصوَّرة المُوجَّهة نحو الأطفال والمُراهقين ليصير مكوّنا رئيسا للثقافة الشعبية الأميركية(1). تبعاً لذلك، ستوصف لحظة البداية بـ«العصر الذهبي للكومكس»، من خلال أرقام المُعاملات، نسب المبيعات، طبيعة الموضوعات، الحرّية في اختيار الخطوط التحريرية والتوجُّهات الفنية والإبداعية، إلى درجة أصبحت معها جزءاً من يومي ومعيش الأطفال والمُراهقين، مقارنةً بالجرائد والمجلات بالنسبة للشباب والشيوخ. وعلى هذا الأساس، سينتبه الفاعل السياسي لأهمية هذه «الثقافة الحضرية» الجديدة في بناء الرأي العام، من خلال توظيفها في سياق الدعاية الغربية إبان فترة الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة، الأمر الذي سيسهم لاحقاً في قلب الكثير من مرتكزات الصناعة وفتحها على فئات وقضايا جديدة ستشكّل معالم سوق الكومكس كما نعرفه اليوم.

في الواقع، وفيما وراء لحظة المأسسة الاقتصادية والسياسية للصناعة، يتمُّ التمييز بين ثلاث محطات رئيسة ضمن تاريخ تطوُّر الكومكس. خلال ما يصطلح عليه بالعصر الفضي للصناعة، والذي سيمتد من خمسينيات إلى سبعينيات القرن الماضي، سيتمُّ الانتباه إلى أن الاستفادة من الكومكس في صناعة وتوجيه أذواق وأفكار الأطفال تترافق طردياً مع خطر التأثير السلبي على سلوكاتهم انطلاقاً من أفكار وشخصيات الكومكس نفسها. وعلى هذا الأساس، سيكون لكتاب «إغواء الأبرياء(2) Seduction Of The Innocent» لعَالِم النفس الأميركي «فريدريك فيرثام Fredric Wertham» تأثيرٌ كبير في تعزيز منطق الرقابة على أعمال الكومكس. بعيداً عن النقاشات والانتقادات العلمية للكتاب، نجد أن شرط الحرب الباردة قد دفع الفاعل السياسي إلى تبنّي هذه النظرية على نطاقٍ واسع رغبة في التحكُّم في الكومكس حتى



لا يحيد عن التوجُّه السياسي العام للمعسكر الغربي خلال تلك الفترة. وفي المُقابل، سمح تبنّي الرقابة الذاتية من قِبل الناشرين بإعادة تفكير الترابط التاريخي بين الكومكس والأطفال والانفتاح على مختلف أطياف المُجتمع(3). نتيجة لذلك، ورغم تراجع المبيعات وأرقام معاملات القطاع، إلّا أن التحوُّلات الاجتماعية والثقافية التي عرفها العالم (حركة الحقوق المدنية سنة 1963، ثورة مايو 1968..) سيكون لها دورٌ كبيرٌ في نقل ثقافة الكومكس من بُعدها الترفيهي والطفولي نحو ربطها بالقضايا الاجتماعية والمسائل السياسية والثقافية للمُجتمع وفتح الباب أمام عصر جديد للقصص المُصوَّرة المُتمرِّدة على مختلف المعايير الفنية، السياسية والاجتماعية لعصرها.

بدءاً من سبعينيات القرن الماضي، وبعد تعميم ثقافة الكومكس كجزء من الثقافة الحضرية الجديدة، سيتم الحديث بشكلٍ مباشر عن «اقتصاد القصص المُصوَّرة» عقب انتشار محلاتٍ بيع الكومكس(4)، إلى جانب محلات بيع التسجيلات المُوسيقية. خلال هذه الفترة، ستتحوَّل ثقافة الكومكس إلى جزء من الثقافة المُضادة (حركات الحقوق المدنية، حقوق السود، حقوق المرأة، وغيرها) التي تعبِّر عن تناقضات، المُجتمع، الذات والإنسان المُعاصِر. لذلك، سيتم القطع مع الطابع الطفولي والهزلي الذي ميَّز المرحلتين الأوليين نحو مستوى جديد من التعقيد، العنف، الدموية والسوداوية تعكس بالضرورة بدايات عصر رسملة الفعاليات الفنية والإبداعية. إضافة إلى هذا، وبتوسع فئة القُرَّاء والقضايا والقصص المعروضة، سترتفع نسب المبيعات والطلب على الكومكس إلى درجة فرضت إحداث تحوُّلات عميقة في الشروط الفنية لإنتاج هذه الأعمال. وعليه، ستصبح القصص والروايات والكتب المُصوَّرة جنساً أدبياً، بالفعل والقوة، خاضعاً لمنطق العرض والطلب أكثر من الخصوصيات الإبداعية والفنية التي ميَّزت تاريخ الكومكس المُعاصِر. نتيجة لذلك، وكما أن الشركات الكبرى قد انتبهت إلى الفرص والإمكانات التي يتيحها القطاع (بيع الكتب المُصوَّرة وتجميعها، بيع حقوق الأعمال التليفزيونية والسينمائية، المُنتجات المُختلفة..) فقد استشعرت كذلك الخطر الذي يمكن للثورة الصناعية الثالثة (بدايات عصر الرقمنة) أن تحدثه بقطاع يقترن تاريخه بشرط الأزمة الدائمة.

منذ نهاية الثمانينيات، ستحظى الكومكس باعتراف النُقَّاد والأدباء وسيتم النظر إليها كفنٍّ أدبي مستقل(5) سيتجاوز باقي الأجناس الأخرى، من حيث الفئة المُستهدَفة، حجم القُرَّاء ونسب المبيعات؛ بل سيتحوَّل إلى نموذج لباقي الأجناس الإبداعية يجسد قدرة السوق المفتوح على رسم معالم الذوق الأدبي. لكن، سيكون على الصناعة دفع ثمن هذه الرسملة الجديدة مع بروز مقولات اقتصاد الندرة. بعيداً عن الماء، النفط والسماد، سينصب تركيز المُهتمّين حول «أعداد القصص» نفسها من جهة، والكُتَّاب والرسامين من جهةٍ أخرى. لذلك، سيتحوَّل القطاع إلى ما يشبه «البورصة»، حيث يتزاحم المجمعون مع القُرَّاء في جمع الأعداد تحت تأثير شرط الندرة الذي ميَّز بدايات ظهور ثقافة الكومكس. وفي السياق نفسه، ستترافق صناعة نجومية الكُتَّاب والرسامين مع فقدان الأعمال المُقدمة للأصالة الإبداعية التي تسمح

لها بالاستمرارية(6). نتيجة لهذا، سينهار القطاع أو ينخرط في أزمة عميقة ستفرض البحث عن البدائل والتكيُّف مع مستجدات شرط الرقمنة.

ينقسم التأريخ لتطوُّر الكومكس إلى اتجاهين: أولاً، اتجاه فني يرى أن لحظة ظهور الثقافة ستشكل العصر الذهبي للصناعة، حيث الأصالة الإبداعية والحرفية العالية ستأخذ في التراجع عقب التحوُّلات التي سيعرفها القطاع (العصر الفضي والبرونزي) لتصل إلى لحظة الأزمة مع فقدان الكومكس لحرفيتها وانهيار السوق داخلياً بعد الاحتكام للشرط الاقتصادي على حساب الشرط الأدبي للثقافة. ثانياً، اتجاه اقتصادي يعتبر أنه لا وجود لشرط الأزمة -أو على الأقل تشكل لحظة إحياء للصناعة لتكييفها مع مستجدات السوق- وأن القصص التي كانت تُباع بسنتات، وتحقق مئات الملايين من الدولارات سنوياً، قد أصبحت اليوم تُباع بدولارات، ويبلغ رقم معاملاتها 10 ملايير دولار سنوياً (من المُتوقع أن يصل إلى حوالي 13 مليار دولار سنة 2028)(7). وإذا كانت هناك نهاية -محتملة- لثقافة الكومكس في شكلها المادي فستعوض بالكومكس الرَّقمية والسينمائية تماشياً مع تطوُّر منطق السوق المفتوح في سياق الثورة الصناعية الخامسة. في الواقع، وحديثاً عن شرط الانتقال السينمائي، لم تكن علاقة الصناعة بالسينما إيجابية منذ العقود الأولى لظهورها. أسهم التلقي السلبي لمُسلسلات الكومكس، خلال ستينيات القرن الماضي، في تلازم تطوُّر الصناعة بعالم الأنيميشن والرسوم المُتحرِّكة (the Motion Comic) وربط الأعمال السينمائية بالمقولات الربحية والتجارية بالضرورة. لكن، ستغير الثورة الصناعية الرابعة وتطوُّر الأنفوسفير هذه المُعادلة بشكل جذري.

على نفس منوال صناعة المُوسيقى، انتبه صنَّاع الكومكس منذ ثمانينيات القرن الفارط إلى أن ظهور الإنترنت والعالم الرَّقمي سيعجل بنهاية الثقافة المادية للكومكس خلال السنوات المُقبلة. لذلك، سيتم الاستثمار طيلة العقود الثلاثة الأخيرة في تجويد التلقي التليفزيوني والسينمائي لأفلام الخيال العلمي والأبطال الخارقين من أجل الخروج من شرط الأزمة. بلغةٍ أخرى، الاستثمار في السينما والعصر الرَّقمي كامتداد للصناعة وليس تعويضاً لها بالضرورة. ستفتح السينما الباب أمام عالَم جديد من القُرَّاء للتعرُّف على ثقافة الكومكس وستستطيع الكومكس الرَّقمية الهيمنة على أزيد من 40% من مبيعات الكومكس خلال عقدين من الزمن فقط.

يمكن التمييز بين مرحلتين أساسيتين ضمن محطات تطوُّر سينما الكومكس بمُختلف تصنيفاتها: أولاً، ما بين التسعينيات إلى ما قبل الجَائِحة. بعد الأزمة التي ضربت القطاع، سيسمح التليفزيون والسينما بكسب الشرعية النقدية والفنية للكومكس كجنس أدبي قادر على جعل التخييل والخيال العلمي على رأس الأعمال السينمائية الجديدة. ظل الهدف خلال هذه المرحلة هو إنعاش القطاع وحثّ الجمهور على التعرُّف على الثقافة من خلال السينما، خاصة الشباب في سياق تحوُّلات العصر الرَّقمي. لذلك، سيتم تقديم أعمال سينمائية قليلة، وبحرفية عالية، ستتمكن من تحقيق نجاح نقدي ومادي فريد. لكن، سيتحوَّل الرهان من بيع ملايين النسخ من القصص المُصوَّرة نحو تحويلها إلى أفلام ومسلسلات تحقق إيرادات بملايير الدولارات. ثانياً، شرط الجَائِحة وما بعدها. بعد فرض الحجر الصحيّ، سينتعش قطاع الكومكس الرّقمية وستغلق دور السينما لينصب الرهان على السينما الرَّقمية (/Netflix (Amazon Prime/Disney Plus/Apple Tv/HBO Max لقيادة العصر الجديد. نتيجة لذلك، ستعمل شركات الإنتاج الكبرى (DC/Marvel) على وضع برامج لإعادة إحياء مختلف القصص والأفلام الكلاسيكية في ثوب جديد ربما سينتهي بعصر ذهبي جديد خلال المئوية القادمة للصناعة. لهذا، قد لا تعوض السينما والكومكس الرَّقمية نظيرتها الورقية، كما لا يمكن للكتاب الرَّقمي أن يعوّض الورقي ولا أن تعوض السينما الرواية والقصة عموماً، إلّا أننا انخرطنا في سياق عصر جديد للاقتصاد الرَّقمي للكومكس (the E-Economy of Com-ics) يستثمر في البيانات الضخمة والعصر الرَّقمي لمأسسة الشروط الموضوعية لاقتصاد الترفيه الذي يهيمن على أرقام معاملات تتجاوز مئات الملايير من الدولارات سنوياً.

ختاماً، «قبل السلم، كانت الحرب، وقبل النجاح كانت الأزمة». ربما بدون الأزمات التي تعرَّضت لها صناعة الكومكس لما استطاع القطاع أن يستمر ويتربّع على عرش الأجناس الإبداعية المُقاومة للتاريخ نفسه. بعبارةٍ أخرى، لولا تدخل المنظومة الرأسمالية في لبرلة وتسليع الصناعة لبقيت الكومكس مجرد قصص للأطفال يتم رميها بمجرد العبور نحو تجربة المُراهقة(8). لكن، أي ثمن دفعته الثقافة الشعبية للكومكس؟ بكلمة واحدة: الأصالة. لقد تحوَّل فن القصص المُصوَّرة إلى «سلعة زَائِفة» خاضعة لمنطق العرض والطلب، وهو ما يفسِّر ضعف شرعيتها الفنية بين المُبدعين في مجالات مجاورة. لم تعد مقولة الفن للفن أو حتى الفن لتغيير الواقع ذات أهمية أمام زحف مقولات تسليع وتسويق مختلف الأنشطة والفعاليات الإنسانية. إن لغة الأرقام والإحصاءات تظهر أن الصناعة آخذة في التوسع وقادرة على المُنافسة بقوة خلال نصف القرن المُقبل. لكن، ربما لم تعد الكومكس مجرد قصص خيالية للأطفال والشباب بقدر ما تعبر سوداويتها عن ظلامية السردية الرأسمالية بالضرورة. أليست شخصيات ((the One Above All (Celui-au-dessus-de-tout) and the Presence (La Présence))، المفاتيح الرمزية لعوالم الكومكس، تجسداً للإمكانات اللانهائية للسردية الرأسمالية ولقدرتها الفريدة -والمُرعبة- على تهديم وإعادة تشكيل العوالم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي نعيش فيها؛ فقط لخدمة رهانات السوق المفتوح؟ ■ **محمد الإدريسي**

هوامش:

1- David Palmer, The Evolution of the American Comic Book Industry: Are We Entering the Third Wave?, Advances in Business Research, Vol. 1 No. 1 (2010), p : 232.

2- Fredric Wertham, Seduction of the Innocent : The Influence of Comic Books on Today's Youth, New York : Rinehart, 1954.

3- David Palmer, The Evolution of the American Comic Book Industry: Are We Entering the Third Wave?, op.cit, p : 234.

4- https://www.youtube.com/watch?v=LIbrGFBa8k0.

5- https://www.youtube.com/watch?v=BNhrXqNbj4A.

6- https://www.youtube.com/watch?v=LIbrGFBa8k0.

7- https://www.fortunebusinessinsights.com/comic-book-market-103903.

8- https://www.youtube.com/watch?v=HuyJERIZrZQ.



حركة «الاستقالة الكبرى»

توقعات التمدد إلى باقي دول العالَم

لعَلّ أكثر الاحتمالات استبعاداً، بعد تراجع حدّة انتشار وباء كورونا، هو ما يقع الآن انطلاقاً من الولايات المُتحدة الأميركية. (4.5 مليون) شخص غادروا وظائفهم فقط في نوفمبر/تشرين الثاني 2021 بتقديم استقالاتهم، وأحياناً بشكلٍ جماعي. لم يلتفتوا لمُخلّفات الجَائِحة، خاصة بالنسبة للذين أغلقت مقرات عملهم، ولا لموجة ارتفاعٍ الأسعار التي تعني تضخماً، ولكن بنسب مرتفعة. إنهم تبعاً لذلك لم يبالوا بإمكانية بقائهم لمدة غير معلومة بدون عمل، ولا بتعرُّض قدرتهم الشرائية للتآكل وكذلك مدخراتهم.

تقديم الاستقالة ليس قراراً سهلاً في الأوقات غير المُستقرة، وفي ظرفية كالظرفية الراهنة، حيث الرؤية بشأن المُستقبل غير واضحة بما يكفي، وضداً على ما قامت به مختلف الدول من خلال إجراءات متنوّعة لدفع المقاولات إلى الحفاظ على مناصب العمل عبر الدعم المالي المُباشر أو غير المُباشر كتسهيلات أو إعفاءات من التزامات معيَّنة تجاه الدولة. بيد أن ظاهرة «الاستقالة الكبرى» مرشّحة، حسب العديد من المُحللين الاقتصاديين للانتشار خارج الولايات المُتحدة أيضاً، بسرعات متفاوتة وتبعاً لمُحدّدات عديدة خاصة ما يتعلّق منها بنوعية التغطية الاجتماعية والصحية، بما في ذلك التأمين على المرض والمُساعدات الاجتماعية للفئات الهشة وأنظمة التقاعد.

لقد أحدثت كورونا رجّة في الوعي الجماعي للعُمَّال والمُوظفين، ووضعتهم، خلال فترة الحَجْر الصحي الشامل، أمام أسئلة وجودية بخلفية اقتصادية أساساً، لم يتوفّر لهم من قبل الوقت الضروري للتفكير فيها فأحرى لطرحها بشكلٍ علني وجماعي، وبصوت عالٍ، حقيقة أو مجازاً. أسئلة ليستْ من نوع الأسئلة المألوفة المُرتبطة عادةً بحياة العُمَّال والمُوظفين حول الرفع من الأجور وتحسين ظروف العمل، بل تجاوزت ذلك إلى النظر أكثر في المرآة والبحث عمّا

وراء انعكاس الصورة. فقد ظلّ الأجر وعدد ساعات العمل والساعات الإضافية والانشغال بكل ذلك يغطي على الأسئلة الجوهرية المُتعلّقة بما إذا كان العمل المُمارَس هو الذي يستحقه فعلاً العامل أو المُوظف، وهل الحياة المُترتبة عنه هي الحياة الأفضل أو على الأقلّ المُناسبة لهذا أو ذاك؟

إنّ الجَائِحة، وقد حشرت الناس في بيوتهم داخل مساحات ضيقة، وضعتهم وجهاً لوجه أمام أنفسهم بشكلٍ غير مسبوق. فأمام توالي عدد الوفيات بسبب الوباء، كانَ ثمّة تأملٌ عميق، ليس من قِبل الفلاسفة فحسب، بل أيضاً من عامة الناس، في قيمة الحياة ذاتها، وأيضاً في قيمة الفرد نفسه في دائرة تكاد تكون مغلقة قُطرها يمتدُّ من البيت إلى مكان العمل! هذا الفرد الذي ارتفعت قيمته من خلال الأنشطة الحيوية التي كان عليها أن تستمر خلال فترة الحَجْر للحفاظ على الحدّ الأدنى من أسباب استمرار الحياة سواء في مراكز العلاج أو في وحدات إنتاج الأدوية والمواد الغذائية وكذلك توزيعها.

هذا التحوُّل في تفكير العُمَّال فاجأ رجال الأعمال ومدراء الشركات قبل أن يتحوَّل إلى ما يشبه الظاهرة الاجتماعية ضمن الظواهر التي أدت إليها الجَائِحة. فقد راهن هؤلاء، كما فعلوا دائماً لتضخيم أرباحهم، على خوف الفقراء من البقاء بلا عمل. هذا الخوف كان يبدو في بلد رأسمالي كبير مثل الولايات المُتحدة خوفاً متأصلاً بالنظر إلى «هشاشة» وضعية العاملين في ما يتعلّق بالرعاية الصحية ومساهمات التقاعد على سبيل المثال، حيث تمّت تغذية الإحساس بالخوف من فقدان الشغل في ظل غياب أو ضعف تعويضات البطالة المعمول بها مقارنةً مع دول عديدة خاصة في أوروبا.

لقد أعادت حركة الاستقالة الكبرى التوازن إلى سوق العمل بشكلٍ غير منتظر، ليس عبر خلق ندرة في عرض قوة العمل، بل في خلخلة موازين القوى الذي مال دائماً لصالح المُشغلين. ففي الوقت الذي كان من المُتوقع أن يؤدي ارتفاع معدلات التضخم، وتنامي الحاجيات بسبب الجَائِحة (الأكل الصحي، الادخار تحسباً لأزمات في المُستقبل، السفر للتخلص من آثار الحَجْر...) إلى دفع الناس للإقبال على عروض العمل المُتوفّرة حتى بشروط فيها إجحاف واستغلال، حدث العكس تماماً. بقيت العديد من عروض العمل معلّقة دون أن تجد مَنْ يتقدَّم لها، في الوقت الذي دخل فيه العُمَّال داخل كثير من الوحدات الإنتاجية في سلسلة من الإضرابات المفتوحة للمُطالبة بظروف جيدة للعمل وبالاستفادة من الأرباح الطائلة التي حققتها هذه الوحدات التي استمرّت في الدورات خلال الفترة التي توقفت فيها أنشطة كثيرة، وذلك مكافأة لهم على تضحياتهم وسط مخاطر العدوى التي قد تنتهي بالوفاة. وسواء تعلّق الأمر بالاستقالات أو بالإضراب، يسجل المُهتمّون بالموضوع نوعاً من استعادة العمل النقابي لبعض هيبته التي فقدها خلال العقود الأخيرة.

إنّ العالَم إذن أمام حالة جديدة من التحوُّل في موازين القوى بين المأجورين وأرباب العمل، ستكون لها حتماً انعكاسات تتجاوز في الغالب المجال الجغرافي الضيِّق لتتحوَّل مستقبلاً إلى حركة عمَّالية عالمية جديدة، ربما كنوع من إحياء البيان الشيوعي وشعار «يا عمَّال العالَم اتّحدوا». قد لا يكون ذلك بالشكل الذي تصوّره ماركس وإنجلز، ولكن هذا هو ما يحدث حالياً في الواقع بالضبط، وإنْ اختلفت المصائر بعد ذلك، حيث لا يسعى هؤلاء المُستخدمون، كما سعى السابقون، إلى إرساء ديكتاتورية البروليتاريا!

وقبل استعراض بعض الأسباب التي أدّت إلى هذه الظاهرة التي ارتبطت، ظاهرياً، بانتشار كورونا وبالحَجْر الصحي، لابد من الإشارة إلى أمر يبدو مهمّاً هو الآخر، يتمثّل في أنه من المُمكن تصنيف المعنيين بالاستقالة الكبرى إلى صنفين على الأقل. لقد تمّ التركيز حتى الآن من طرف المُتتبعين على صنفٍ واحد فقط، أي المأجورين الذين فضّلوا تقديم استقالاتهم ومغادرة وظائفهم، لكن يتم تجاهل صنفٍ ثان يتمثَّل في أعداد من الشباب خاصة الذين لم يلتحقوا بوظيفة من قبل ولا يرغبون في ذلك، في إطار الشروط المعمول بها في سوق الشغل. هؤلاء الذين يُعتبرون عاطلين، خذلوا المُشغلين بدورهم بعدما كانوا بمثابة جيش الاحتياط الذي يمكنه سدّ الفراغ الناجم عن استقالة الفئة الأولى.

إنّ عزوف فئة من الأجيال الجديدة عن الوظائف التقليدية نتيجة للمُتغيّرات التي تشهدها المُجتمعات المُختلفة على مستوى التفكير في الحياة، وفي النظرة إلى الحرّية ليس كمفهوم مجرد أو فقط في ارتباط مع الحقوق السياسية، بل كاختيارات شخصية لا تهتم لا لسلطة سياسية ولا أسرية ولا غيرهما، ولا تخضع «للأعراف» التي فرضتها العادة والتي لا تترك مجالاً للتفكير خارج الاجتهاد للحصول على وظيفة من الوظائف التي يوفرها سوق الشغل إذا ما أراد الأفراد الحصول على المال. هذه الأعراف شرعت في التراجع خاصة مع تطوُّر التكنولوجيا. هذه الأخيرة بقدر ما بعثت جملة من المخاوف بشأن مساهمتها المُحتملة في تقليص الوظائف البشرية لفائدة الآلة، والذكاء الاصطناعي بشكلٍ عام، إلى درجة انتشار الحديث عن نهاية العمل أو الوظيفة، فإنها فتحت بالمقابل أبواباً جديدة أمام نوع من الوظائف إما الذاتية أو التي لا تحتاج إلى عقود والتزامات على المدى البعيد. بيد أن ما يتعلّق بهذه الفئة الثانية يبقى سبباً استثنائياً للاستقالة الكبرى.

أما الآخرون الذين جرَّبوا العمل الفعلي سواء في إدارات الدولة أو في المُؤسسات الخاصة، فأسبابهم مختلفة وإنْ تقاطعت في جزء منها مع ما سبق. ذلك أن حصولهم، في السابق، على الوظائف والحفاظ عليها يمكن اعتباره نوعاً من الحظ الحسن بالنظر إلى التذبذب الذي يعرفه سوق الشغل في العالَم طيلة العقود الأخيرة، وارتفاع معدلات البطالة الناتج عن الأزمات الاقتصادية والمالية، بالإضافة إلى أمزجة واستراتيجيات أرباب العمل خاصة عندما يتعلّق الأمر بتحقيق الأرباح وتضخيمها. قد لا تكون الأسباب التي دفعت هؤلاء إلى الاستقالة جديدة تماماً، لكنها كانت في حاجة إلى محفِّز قوي يخلخل الشعور بالأمان ويدفع إلى قلب الطاولة على ما يعتبره البعض نوعاً من «العبودية المُعاصِرة»، أي الوظيفة. وقد كانت جائِحة كورونا هي المُحفِّز.

ولأنّ ظاهرة الاستقالة الكبرى ظاهرة أميركية بالأساس، فإن من بين الأسباب التي ربما تكون ساهمت في ظهورها أن المُستخدمين «ذاقوا» أمرين لم يتعودوا عليهما. أولهما التعويضات على البطالة الاضطرارية التي فرضها الحجر



الصحي. فقد أقرّت إدارة «ترامب»، وورث عنها «جو بايدن» ذلك، تعويضات مهمّة للذين فقدوا وظائفهم بشكلٍ نهائي أو مؤقت لتخفيف وقع الأزمة. وثانيهما مرتبط هو الآخر بالجَائِحة، أي العمل عن بُعد، الذي خفَّف عن المُوظفين والعُمَّال الكثير من عناء التنقل واستهلاك الوجبات السريعة وقلق المُواصلات.

بالنسبة لتعويضات البطالة توقّفت ابتداءً من سبتمبر/ أيلول 2021، وتذهب بعض التحليلات إلى أنها كانت سبباً مباشراً في امتناع العديد من الأشخاص عن الالتحاق بأعمالهم السابقة مع الشروع في العودة إلى الحياة الطبيعية، خاصة عمَّال المطاعم والفنادق والسائقين في شركات النقل والشحن والتوزيع، بينما يرفض نوعٌ آخر من المهنيين العودة إلى الصيغة القديمة لأعمالهم في الوقت الذي يمكنهم إنجاز مهامهم من أي مكانٍ آخر من خلال الإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيا للعملِ عن بُعد، وهم تبعاً لذلك إما يقدِّمون استقالاتهم أو يفاوضون من أجل الطريقة الجديدة. هذه الوضعية المقلوبة بالنسبة للمُشغلين جعلت هؤلاء في مأزق حقيقي لا يمكن الخروج منه بدون تنازلات مرة، على شكل امتيازات قد تهم زيادة في الأجور المعمول بها، أو شروط محسَّنة لمُساهمات التقاعد والتغطية الصحية، أو نسبة معلومة من الأرباح كمُكافآت، أو أيام إضافية في الإجازات السنوية، أو ساعات راحة أكثر. ولا يمكن، بأي شكل، التكهن بالحدّ الذي يمكن أن تصل إليه لا مكاسب العُمَّال ولا تنازلات المُشغلين.

إذا كانت الولايات المُتحدة الأميركية، كقوة اقتصادية، قد ظلّت في المخيال العالمي، نموذجاً للرفاه الاقتصادي وسعت دائماً إلى فرض نمط عيشها، من خلال تسويق صورتها بشتّى الوسائل، فإنه لا يمكن التنبؤ كذلك بما إذا كانت الحركة الاجتماعية التي أُطلق عليها «الاستقالة الكبرى» ستتمدد إلى باقي دول العالَم لتشهد هي الأخرى استقالات وامتناعاً عن الإقبال عن عروض العمل سواء في القطاع العام أو الخاص. في الظاهر، قد يحدث ذلك في الدول التي توفِّر اقتصاداتها وتطوُّرها في مجال التكنولوجيا وسوق الخدمات بدائلَ تمكِّن الأفراد من الانطلاق من جديد، ولكن في دول أخرى أقلّ تقدُّماً أو متخلِّفة قد يبدو مجرد التفكير في فكرة من هذا القبيل ضرباً من الجنون.■ **جمال الموساوي**



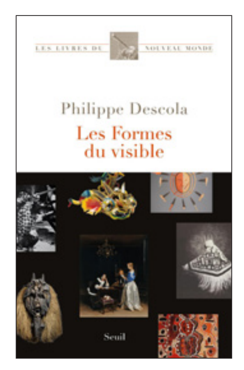
فيليب ديسكولا:

أشكال المرئيّ

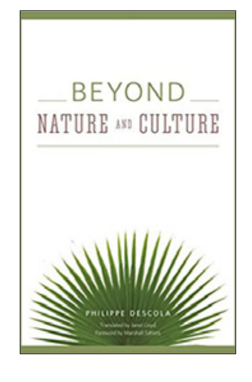
يعد فيليب ديسكولا مرجعا لا غِنى عنه بالنسبة لمُختلف تيارات التنظير الإيكولوجي، يتابع «ديسكولا» عن كثب مختلف حركات التعبئة لصالح المناخ والتنوُّع البيولوجي. ويستكشف مؤلَّفه الجديد «أشكال المرئي» (Les formes du visible, Ed. Seuil) عام (2021)، اللوحات والأقنعة والتماثيل من جميع أنحاء العالَم ليفهم كيف تمثل هذه الأخيرة روابط بين «الطبيعة» و«الثقافة».

كيف يصوِّر البشر ما هو غير مرئي بشكلٍ مرئي؟
فهم الواقع وإنتاج الصور

كيف يصوِّر البشر ما هو غير مرئي بشكلٍ مرئي؟ كيف يتمثلون الواقع سواء أكانوا صينيين أم أفارقة أم من السكّان الأصليين؟ هل تنوُّع طرق التمثّل مرتبطٌ بأنماط مختلفة لفهم العَالَم؟







شكَّل نشر «ما وراء الطبيعة والثقافة» سنة 2005، حدثاً ملحوظاً وفارقاً، ليس فقط في فرنسا، بل في العَالَم بأسره، كما أنه تجاوز المجال الخاص بعلماء الأنثروبولوجيا. ففي هذا العمل، كانت الاختلافات بين الثقافات البشرية مرتبطة بطرق مختلفة لفهم الواقع. وتنحصر هذه الطرق وفقاً لـ«فيليب ديسكولا Philippe Descola» في أربع: الروحانية، الطوطمية، التناظرية، والطبيعية. وتشكّل هذه الأنطولوجيات الأربع ثلاث طرق للتفكير؛ في البيئة، ومكان الإنسان فيها، والروابط بين البشر وغير البشر. لقد كان هذا التصنيف مبتكراً ومرحَّباً به على هذا النحو، مما جعل من المُمكن تفسير طرق فهم الواقع التي كانت مختلفة عن واقعنا، وفي الوقت نفسه وضعها في منظورها الصحيح.

في الواقع، تفترض الطبيعية الغربية الحديثة، كما أطلق عليها «ديسكولا»، وجود فصل بين الإنسان وبقية العَالَم الحي، حتى لو كان خاملاً، والذي يختلف اختلافاً عميقاً في روحه، على الرغم من التشابه المادي والبيولوجي. إنّ جسدنا يقرّبنا من الكائنات الحيّة بشكلٍ عام، وبالمُقابل فإن عقلنا يفصلنا عنها بشكلٍ جذري. يمكننا أن نرى أيضاً كيف أصبح هذا النموذج الآن موضع تساؤل من خلال أحدث عمل في علم السلوك الحيواني. ومن ناحيةٍ أخرى، ينشئ النموذج الروحاني انقطاعاً جسدياً بين البشر وغير البشر، حيث تحضر الهوية الداخلية، فكلُّ كائنٍ حي، أو حتى كل كائن طبيعي يتمُّ منحه عن قصد، ثمَّ يصبح التواصل بعد ذلك ممكناً مع بقية العَالَم.

إنّ الفرضية التي طرحها ديسكولا في «الأشكال المرئية» تتمثل في أن هذه الأنطولوجيات الأربع تُظهر أيضاً طريقتها في فهم الواقع لإنتاج صورها. قد يبدو هذا منطقياً، لأن طريقة رؤية العَالَم يجب أن تؤثر أيضاً على طريقة إظهاره. لكن هذا يتطلب جمع مواد كبيرة بما يكفي وذات صلة لكي يحظى هذا العرض العملي بالقبول. هذا ما يفعله «ديسكولا» في هذا العمل، وتجعل الجودة الأيقونية الموضوع أكثر إقناعاً.

هنا أيضاً، يسلّط ترتيب الكتاب، بدءاً من الروحانية، مروراً بالطوطمية والتناظرية، وانتهاءً بالطبيعية دون منظور تطوُّري، الضوءَ على نسبية طريقتنا في تمثل العَالَم. تجد «النظرة من بعيد» لـ«كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss» الصادر سنة 1983 توضيحاً مضيئاً هنا. ثمَّ يُعطى لنا لنرى حقاً ما يريد المرء أن يظهره لنا أو يجعلنا نفهمه، لأنه إذا تم إنتاج التمثلات من قِبل ثقافات مختلفة فإنها توضع فقط في إطار الأنطولوجيات التي تكمن وراءها وتأخذ معناها، وليس كمحاولاتٍ ناجحة إلى حدٍّ ما لتمثل واقع موحد.

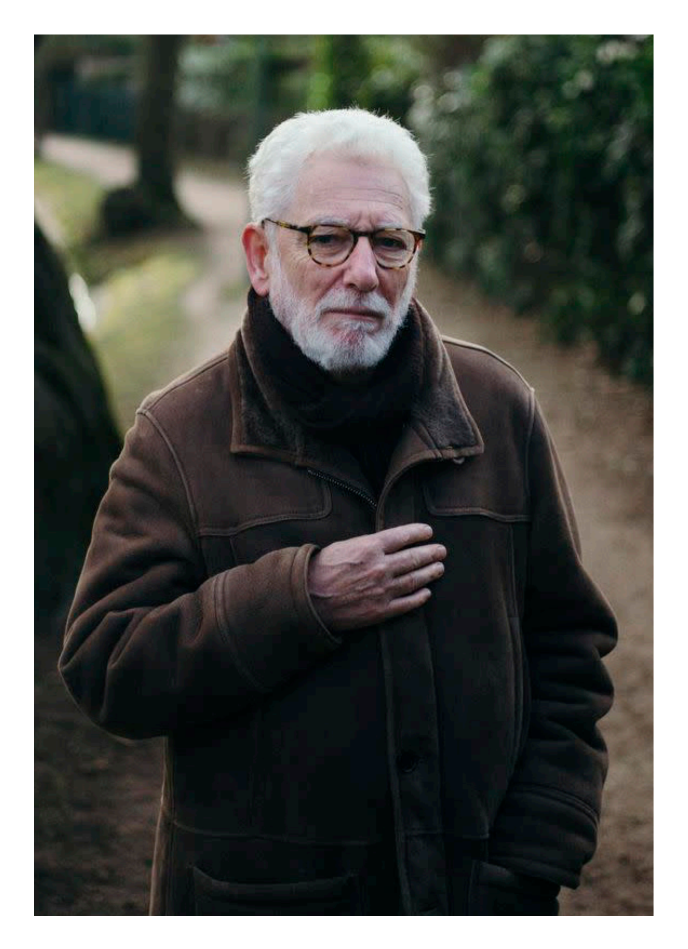
في الواقع، فإنّ الأطروحة الثانية للكتاب، المُستوحاة من تفكير «جون سيرل John Searle» و«جون أوستن John Austin» حول أفعال الكلام، وكذلك أعمال «هورست بريديكامب Horst Bredekamp»، تجادل بأن للصور قوة للتصرُّف أو الوكالة. ومع ذلك، فإن هذا يتجلى بشكلٍ مختلف اعتماداً على نوع الأنطولوجيا التي تحيط بها. تنص نظرية «أوستن» على أن اللّغة، بعيداً عن

الوصف أو المُلاحظة فقط، لها وظيفة أداء، أي القدرة على التصرُّف. إنّ الأمثلة الأكثر وضوحاً هي اليمين أو الوعد أو صيغة الطقوس التي بموجبها يعلن الكاهن أو المسجل زواج شخصين. فبحكم هذه الكلمة المنطوقة، فإن شيئاً يتغيَّر، ليس من المُدهش أن يكون الأمر نفسه مع الصور. نحن نعلم مدى تأثير الصور علينا. لكنها لا تفعل ذلك بالطريقة نفسها ولا تنتج التأثيرات نفسها اعتماداً على المكان الذي أتت منه وكيف يتم التعبير عنها.

لنأخذ على سبيل المثال؛ رسماً لتمثال خشبي ياباني من القرن الثالث عشر يصوِّر «إيزون Eizon»، راهب زن ورجل دين مقدس. بالنسبة للعين الغربية، فإنها تحفة ولاءٍ وإخلاص للنموذج الأصلي الذي يجعل الكائن مطابقاً للموضوع. وبالنسبة لمحبّي الراهب وأتباعه، فإنّ الاهتمام بالواقعيّة أقلّ أهمية مما يميِّز الدّمية عن دميّة الأسلاف المُوقّرين الآخرين. يجعل الجزء الداخلي من التمثال قيمته الحقيقية في الأنطولوجيا التناظرية التي تحدث فيها. لأننا في هذا التمثال وضعنا الشعر وقطع الأظافر، وفي المثال المذكور، رق مكتوب عليه اسم تلاميذ الراهب، كما يحتوي أيضاً على لفائف من الأسلاك النحاسية والفضية التي تمثل حكمة رئيس الدير المشعة. أما في الوضع التناظري، فتصبح هذه الصورة «ترحيلاً للأسباب النشطة الأخرى الأقدم أو المُوزَّعة على نطاقٍ أوسع». وعند وضعها في السياق، فإنها تُظهر القدرة على العمل بشكلٍ مستمر، وذلك بالتنسيق مع المُجتمع. ولذلك لا يمكن فهم هذا الأمر إلّا بمعرفة كاملة بالحقائق، وليس بالتوقف عند الجانب المُحاكي للصورة.

لذلك، فإن كل التعقيد، دون أن نلاحظه عن قرب، والأمر ذاته حتى عند بعض علماء الطبيعة الغربيين، نكتشفه ونحن نقلّب صفحات هذا الكتاب، بالإضافة إلى مجموعة متنوِّعة من الأشكال المرئية التي طوَّرها البشر والتي تعكس مدى ثرائهم واتساقهم. إنّ الفنَّ الطوطمي للسكّان الأصليين هو مثال آخر، لم يلاحظه أحد إلى حدٍّ كبير، على الرغم من أن أشكاله المُعاصِرة يتمُّ تداولها الآن في جميع أنحاء العَالَم. في حين أن المرء قد يرى فيها شكلاً من أشكال التجريد، ذلك أن لوحة السكّان الأصليين أو اللوحات الجدارية تتجاوز بكثير المظهر الذي يتوقف عنده المُتفرِّجون غير المُدربين. إن الخطوط والدوائر وآثار الحيوانات ليست أبداً تعبيراً عن ذاتية الفنّان، بل هي تمثيل لمنظر طبيعي وتاريخ تكوينه بواسطة كائنات الأسطورة وخريطة المنطقة. وهكذا يتم فكّ رموز هذه الأساليب، ويتم سرد القصة من جديد، وتجديد هذه اللوحات الجدارية هو مظهر من مظاهر القوة التي يتمُّ تحقيقها من قِبل الرجال الذين يفهمون ما تضمره من معانٍ ودلالات.

يبدو أن الأنطولوجيا الطبيعية موجودة عند أقلية على نطاقٍ عالمي، وهي أيضاً أكثر حداثة مما قد يعتقده المرء. هذه واحدة من مزايا الكتاب، فهو يحفر بعمق في أراضي مؤرخي الفنّ، جنباً إلى جنب مع نهجهم، لتسليط الضوء على تاريخ الثقافة الغربية. إن ما يميّز الفنّ الغربي هو طموحه في تفسير الواقع بدقة، أي أن يكون مخلصاً بشكلٍ موضوعي لما يمثله. لقد رأينا للتو، مع الأمثلة التي تمَّ الاستشهاد بها بالفعل، أنه يمكن التعبير بأمانة عن الواقع بعِدّة طرق، مثلما



هي طريقة المُحاكاة التي ظهرت في القرن الخامس عشر في «فلاندرز Flandres»، حيث يسعى الفنّ في الغرب إلى إعادة إنتاج الأشياء بتفصيل كبير. ويضاف إلى ذلك ابتكار المنظور الخطي في فلورنسا، والذي يضع المشاهد في نفس المساحة مثل الكائن الذي تم تمثيله. وفي الوقت نفسه، سيصبح تقديم الداخلية البشرية أيضاً باعتبارها مصدر قلق للرّسامين، إذ يعتمد نجاح أي صورة على قدرتها على إظهار روح الموضوع في نظرته أو في تعابيره.

وبالتالي، فإن طريقتنا في الإدراك، وهذا ينطبق حتى على التكعيبية، تتكوَّن من محاولة مزدوجة لموضوعية دقيقةٍ فيما يتعلَّق بالظاهرة الخارجية، وتأكيد الذاتية فيما يتعلَّق بكلٍّ من الفنّان ونموذجه. إنّ الحركتين، الموضوعية والذاتية، تتعارضان الآن مع بعضهما البعض، وهذه من إحدى النقاط المُثيرة للاهتمام في عمل «ديسكولا»، سيما وأننا نحتفل بـ«عهد الصورة» أو نشجبه، لقد اتّضح أننا في النهاية لا نعرف سوى القليل جداً عن الصور، كما لو أننا لا نستطيع الخروج مما تفرضه علينا. ولذلك فإنها تؤكّد قدرتها على التصرُّف بشكلٍ جيد. سنكون بلا شك قد فهمنا ذلك من هذا العمل، سواءً من خلال اتساع وجهات نظر صاحبه أو من خلال اختراق تحليلاته، مما يجعلنا نؤكِّد على أن هذا الكتاب يمثل بالفعل علامةً مغايرة وفارقة.

■ **تييري جوبارد □ ترجمة: عبد الرحمن إكيدر**

المصدر:

Sciences Humaines, Novembre 2021, n° 341, pp 54 - 55

فيليب ديسكولا:

القرن الحادي والعشرون سيعيد تشكيل العلاقة بين البشر وغير البشر

إنّ للصور تأثيراً غير محدود: فهي تدفعنا نحو الاستهلاك من خلال الإعلانات؛ وتدخلنا في حالة من القلق المتواصل حين تعرض على أنظارنا الفيروس الذي يتسبب في الوباء. ولكن ماذا لو أن هذه الصور، في وقت الطوارئ الإيكولوجية، جعلتنا أيضاً نغيِّر نظرتنا للعالَم الحي من حولنا؟ هذا ما يراهن عليه عَالِم الأنثروبولوجيا «فيليب ديسكولا» في كتابه الجديد.

منذ أول أبحاثه، التي انطلقت في السبعينيات وتطرَّقت لهنود الأشوار، اهتم «فيليب ديسكولا Philippe Descola» بالطرق المُختلفة التي يتواصل عبرها البشر مع غير البشر، أو ما اعتدنا على تسميته «بالطبيعة». واليوم، وبعد أن تحوَّل إلى مرجع لا غِنى عنه بالنسبة لمُختلف تيارات التنظير الإيكولوجي، يتابع «ديسكولا» عن كثب مختلف حركات التعبئة لصالح المناخ والتنوُّع البيولوجي. ويستكشف مؤلَّفه الجديد «أشكال المرئي» (Les formes du visible, Ed. Seuil) عام (2021)، اللوحات والأقنعة والتماثيل من جميع أنحاء العالَم ليفهم كيف تمثل هذه الأخيرة روابط بين «الطبيعة» و«الثقافة». وفي هذا الحوار، عرضنا عليه تحليل صور أخرى، تتعلَّق بالوباء والأزمات الإيكولوجية.

لماذا يبدو من الصعب على المُجتمعات أن تعمل على مواجهة الطوارئ الإيكولوجية؟

- الإجابة بسيطة جداً للأسف؛ نحن لا نقوم برد فعل كمجموعة إلّا في مواجهة حالات الأزمات الفورية. يذكرني هذا بحالة مررت بها في سفوح الأمازون، في السبعينيات. وكانت الدولة الإكوادورية آنذاك منكبة على تعمير المنطقة. فاقترحت أن تمنح هنود الشوار والأشوار خمسين هكتاراً من الأراضي لكل أسرة، شريطة أن يقوموا بتطوير ثلاثين هكتارا منها، وبعبارة أخرى، أن يقوموا بإزالة الغابات وتربية الأبقار. وقد أطلعت قادة اتحاد الشوار على مخاوفي بشأن إزالة الغابات وتدمير التربة من قِبل الماشية. فبدت هذه المشكلة -التي كانوا يدركونها- بعيدة عنهم، وكان من الصعب عليهم معارضة أوامر الدولة. واليوم، عندما أعود لزيارتهم، أمرُّ وسط بعض المناطق التي أزيلت منها الغابات والتي أصبحت فيها الحرارة جد مرتفعة والزراعة مستحيلة.

بالإضافة إلى تقارير مثل تلك التي يصدرها الفريقُ الحكومي الدولي المعني بتغيُّر المناخ، بتنا نرى منذ بضع سنوات صوراً فوتوغرافية لغابات وهي تحترق أو لذوبان الجليد البحري. لماذا لا تؤدي هذه الصور إلى نشأة وعي بيئي؟

- تمتلك الصور من دون شك إمكان الفعل، أي القدرة على إثارة ردود أفعال لدى مَنْ يشاهدونها. ولكن ذلك يعتمد على كيفية إنتاجها، وعرضها، وتلقيها، فضلاً عن معتقدات مَنْ يشاهدونها. يمكن أن يكون للصورة الإعلانية إمكان فعل أكبر، لأنها تؤدي إلى التماهي: أشاهد صورة منتج مرغوب، يرمز إلى القيم التي أشعر أنها قريبة مني، ويمكنني الحصول عليه بسهولة إذا توفرت لديّ الإمكانيات. ولكن صورة الدب القطبي على قطعة من الجليد تضعني أمام وضع أكثر تجريداً يفترض حركة تعاطف وحزن، ولكنه لا يقدِّم فرصة الوصول إلى حل فوري، باستثناء ربما التبرُّع بالمال لمُنظمة غير حكومية. من الواضح إذن أن إمكان الفعل في هذا النوع من الصور لا يرقى إلى مستوى الظروف التي تفرض تغيير علاقة المُجتمع بالبيئة.

ولكننا نشهد اليوم ظهور ما يطلق عليه «جيل المناخ»، أي أفراد قادرين على الفعل بشكلٍ أسرع.

- لقد أذهلتني رؤية أناس من جيلي يصدرون حكماً بالغ الرجعية على شباب من قبيل «غريتا تيونبرغ Greta Thunberg». وربما يرجع ذلك إلى القفزة نحو المجهول التي تمثلها التغييرات الضرورية، ما بين الخروج من النظام الرأسمالي ونهاية حقبة زمنية نعمنا خلالها بالعيش المُريح. ومع ذلك، فإنّ اللومَ لا يفترض أن يقع أكثره على المُواطنين، بل على المسؤولين، لأنهم يفعلون كل شيء كي يتجنَّبوا قطع الغصن الذي يجلسون عليه. ولكي نواجههم، لا بد لنا أن ندعم التجارب التي ولدت فيما يسمَّى بـ«المناطق



التـي يتعيَّـن الدفـاع عنهـا» علـى غـرار منطقـة «نوتـردام دي لانـد». ففـي كل مـرّة زرت فيهـا هـذه الأماكـن، كنـت أندهـش مـن الإصـرار الهـادئ الـذي يتمتـع بـه المُحتجون هناك. ونشـر هـذه المُبـادرات هـو الـذي سـيؤدي إلـى تغييـرات محتملَـة فـي المُجتمـع. القـرن الحـادي والعشـرون سـيكون لحظـة إعـادة تشـكيل للعلاقـة بيـن البشـر وغيـر البشـر، ولحظـة حـدوث تغييـرات عميقـة للدولـة القوميـة كمـا نعرفهـا. فكمـا حـدث بإيطاليـا فـي نهايـة العصـور الوسـطى، مـن المُمكـن أن تصبـح لدينـا تركيبـات متضاربـة ومتفجّـرة بيـن طوائـف أرسـتقراطية، وأخـرى ديموقراطيـة، وأراضٍ تديرهـا الشـركات متعـدّدة الجنسـيات... أنـا لا أعـرف مـا إذًا كان ذلـك سـيؤثر علـى الاحتـرار العالمـي، ولكـن المُؤكّـد أن تأثيـره سـوف يكـون كبيـراً فـي المجـال السياسـي.

هل سيقودنا الوباء إلى التفكير بشكلٍ مختلف في الروابط بين البشر وغير البشر؟

- لـديّ بالأحـرى انطباعٌ بأننـا نشـهد طفرة في ما يسـميه عالِم السياسـة الكنـدي «كراوفـورد Crawford» «الفرديـة التملكيـة»، التي تنبني على فكـرة أن كلَّ شـخص هـو مالـك لجسـده، وأن لا سلطة للدولـة في هذا الموضوع. فأن نكـون معارضين للتطعيم أو معارضيـن للجـواز الصحـي يعنـي أننـا نرفـض إخضـاع حرّيتنـا الفرديـة لضـرورات الصحـة الجماعيـة، ونتجاهـل حقيقـة أننـا جميعـاً معنيـون بالتضامـن فـي هـذه المسـألة، تمامـاً مثلمـا أن قضيـة الخـروج مـن مشـاكل الاحتـرار العالمـي رهينـة بإسـهامنا الفعلـي والجماعـي فـي سـبيل ذلك.

هنـاك صـورة احتلَّـت مخيلاتنـا ووسـائل إعلامنـا لمـدة عـام ونصف العـام: صورة الفيروس التاجي. هل فرضت برأيك هذه الصورة نفسها على البشرية جمعاء؟

- أنـا أعتقـد بالأحـرى أن الأمـر يتعلّـق بصـور عديـدة للفيروس انتشـرت، وليسـت صـورة واحـدة، وتـمَّ تلقيهـا بشـكل يختلـف كليـاً باختـلاف الأفـراد. قبل بضع سـنوات، أراد بعـض الأطباء أن يشرحوا لأعضـاء مجتمـع محلي فـي منطقة الأمـازون البرازيلية أن الميـاه التـي كانـوا يشـربونها كانـت ملوَّثـة. وعرضـوا عليهـم صـور البكتيريـا التـي التُقطـت بالمجهـر. فهتـف أعضـاء مجتمـع الأمـازون: «هـذه إذن هي الأرواح التي تسـكننا». مـن الواضح هنا أن صـورة مـا لا تتخـذ معناهـا الكامـل إلّا عندمـا تتـمُّ مشـاهدتها مـن طـرف أفـراد يتقاسـمون رمـوز الأنطولوجيـا التـي أنتجـت بداخلهـا. يمكـن أن يحـدث نفـس سـوء الفهـم عندمـا نلاحـظ نحـن الغربييـن لوحـات السـكّان الأصلييـن أو أقنعـة الإسـكيمو، دون أن نفهـم معنـى مـا تحملـه من نقوش وأشـكال. وهكذا، فإن التمثيـل المجهـري للفيـروس يمتلـك قيمتـه بشـكلٍ خـاص فـي المُجتمعـات الطبيعانيـة مثـل مجتمعاتنـا، والتي تسـعى جاهدة إلـى تمثيـل الواقـع كمـا يتمظهـر فـي الطبيعـة، وتعتبـر أن غيـر البشـر ليـس لديهـم نفـس مسـتوى الوعـي الـذي لـدى البشـر. ومـع ذلـك، لا يحـول هـذا الأمـر دون بـزوغ ردود فعـل مفاجئـة. فعلـى سـبيل المثـال، سـمعنا كثيـراً أن الوبـاء رسـالة بعثـت بهـا الطبيعـة التـي «بـدأت فعليـاً فـي الانتقـام منـا». إن الاعتقـاد بأن الأرض قـوة فاعلـة ليـس فـي الحقيقـة رد فعـل طبيعانـي، بل هو موقـف تناظـري، يقـوم علـى القـول بوجـود روابـط بيـن جميـع الكائنـات التـي تشـكّل العَالَـم. كمـا هـو الحـال بالنسـبة لبعـض

القبائل الإفريقية، التي يعتقد أفرادها بأن الصراعات البشريّة يمكن أن تتسبب في تهاطل الأمطار الطوفانية أو في مواسم الجفاف.

كيف يمكن لمُشاهدة الصور أن تساعدنا على تغيير نظرتنا للعَالَم؟

- إن المرور عبر الصور المُنتمية إلى أنطولوجيات أخرى يتيح لنا النظر إلى الأشياء بشكلٍ أقلّ تمركزاً. فمن خلال ملاحظتي لأعمال الرّسامين الفلمنكيين أو الإيطاليين في عصر النهضة، أدركت أن التمثيل الطبيعاني هو الوحيد -تقريباً- الذي يتمّ بناؤه من وجهة نظر واحدة: وهي وجهة نظر المُلاحظ البشري. هذه التمثيلات، التي تركز على الإنسان بشكلٍ مبالغ فيه، تختلف تماماً عن طرق تصوير الأشياء في الأنطولوجيات الثلاث التي قمت بتحديدها. فلدى الإحيائيين، جميع الكائنات تمتلك روحاً مماثلة لتلك التي لدى البشر. وتترجم قبائل المابيتيسك الماليزية هذه الرؤية للعَالَم من خلال صُنع أقنعة من نصفين: نصف يصوِّر وجه الإنسان، والآخر يصوِّر وجه النمر. واعتماداً على مكان وجودنا، فنحن تارةً نرى هذا النصف وتارةً نرى النصف الآخر. والشامان الذين يرتدون هذه الأقنعة يمكن بالتالي أن يطلبوا المعونة من أرواح حيوانية مساعدة تَتَلبَّسهم وتنطق من خلالهم. ويمثل ذلك تجسيداً لسمة أساسية من سمات الإحيائية، ألا وهي التحوُّل.

ماذا عن الأنطولوجيتين الأخريين اللتين قمت بتحديدهما: «الطوطميين» و«التناظريين»؟

- يعتبر التناظريون بأن جميع الموجودات في هذا العالم مختلفة، لكنها متصلة ببعضها البعض عن طريق صفات متطابقة، بحيث إن كل شيء يحيل على كل شيء. ولتمثيل هذا المفهوم، فإنهم كثيراً ما يستخدمون شخصية حيوان الوهم أو الشيميرا، وهو شخصية حيوانية قادرة على المشي أو الطيران، جسدها يتكوَّن من العديد من الكائنات. وتمثل الأيقونات المغولية التي تعود للقرن السادس عشر أنواعاً من الفيلة تملك قدمين على شكل سلاحف وأرانب، وظهرها مركّب من إنسان وأسد، وبطنها من فهد وبقرة، إلخ. وهذا يظهر في الآن ذاته أن الكائنات هي مجزأة إلى عددٍ لا يُحصى من الفئات، وأيضاً أن هناك سبيلاً يمكننا بفضلها أن نجمع بين كل هذه الخصائص. تستند «الطوطمية» إلى المبدأ المُعاكس: مجموعات من البشر وغير البشر يشتركون في الصفات الجسدية والمعنوية (البطء أو السرعة، والأشكال الحادة أو المُستديرة، إلخ.) ويميّزون أنفسهم عن بعضهم البعض من خلال هذا الأمر. كل مجموعة تنحدر من كائن أصلي، وهو الطوطيم، الذي يحيل اسمه على الخصائص المُشتركة بين عناصر المجموعة.

تمتاز «الطبيعانية»، بخلاف الأنطولوجيات الثلاث المذكورة، بكونها حديثة، بحيث لم تبتدأ إلّا مع نهاية العصور الوسطى. كيف كان الأوروبيون يرون العَالَم من قبل؟

- كانوا تناظريين إلى حدٍّ ما. إذا قمت بمُلاحظة الرسوم المنقوشة فوق مدخل كنيسة من القرون الوسطى، وجدت اختلاطاً بين المخلوقات الدنيوية والزهور والعشب وما إلى ذلك. وفي نهاية العصور الوسطى، شهدنا إذن شكلاً من أشكال الانتقال من التناظرية إلى الطبيعانية، مع تطوُّر قواعد المنظور والتمثيل الدقيق لما يمكن للفنّان ملاحظته. وبطريقةٍ ما، فإن جنس الطبيعة الميتة يعكس هذا التحوُّل: إذ تم الانتقال من تمثيل العناصر الرمزية، التي تبقى دلالاتها معلومة لدى المُلاحظين، إلى ملاحظة أشياء من الواقع. واليوم، فنحن لا نشاهد هذه اللوحات لأجل متعة اكتشاف الدلالة الخفية بقدر ما نشاهدها من أجل المُتعة الساذجة المُتأتية من درجة الإتقان في محاكاة الواقع التي نجدها في قطرة الماء المُتلألئة على قشر الليمون مثلاً. ربما لهذا السبب أصبحت الطبيعة الميتة جنساً فنياً متجاوزاً بعض الشيء.

هل ساهم سوق الفنّ العالمي، من خلال تسهيل حركة تداول الأعمال الفنية بجميع أنواعها، في طمس الحدود بين الأنطولوجيات؟

- إن محاولات التهجين بين عدّة أنطولوجيات تعتبر أمراً متكرِّراً وعادياً. يمكن أن نذكر في هذا الصدد قبائل تسيمشيان في شمال كولومبيا البريطانية، التي ينتج أفرادها صوراً إحيائية وطوطيمية في آنٍ واحد. أما على الجانب الأوروبي، فيمكننا اعتبار الفنّان «غيسيبي أرسمبلدو Arcimboldo»، الذي ينجز بورتريهات هي عبارة عن تجميعة من الخضراوات، تناظرياً تائهاً بين معاصريه الطبيعانيين. إنما الأكيد أنه مع تداول الأعمال والتقنيات، فالتراكيب نفسها تتطوَّر وتتحوَّل: فاللوحات التشكيلية القادمة من الصحراء الأسترالية، والتي كانت في الماضي تتألَّف من خطوط ونقاط، أضحت اليوم تدمج المزيد من الرموز وبعض الأشكال التي تجسد كائنات حيّة. كما لاحظنا بأن فنَّ شعوب الإنويت كان في بعض الأوقات يفقد شيئاً من قوته التعبيرية لكي يستجيب لمُتطلبات السوق الغربية. ومع ذلك، لا زالت هذه الصور كلها تشكِّل عوالم منفصلة عن عالمنا، ولا زال اكتشافها والتمعُّن فيها أمراً مثيراً للاهتمام.

■ **حوار: نيكولا سيلنيك وتيبو سارديه**

□ **ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي:

Philippe Descola: «Le XXI ème siècle va reconfigurer les rapports entre humains et non-humains»

المصدر:

https://www.liberation.fr/idees-et-debats/philippe-descola-le-xxie-siecle-va-reconfigurer-les-rapports-entre-humains-et-non-humains-20210901_32HZSJG-ZVBCDJI47S7Y3ZHP3YU/



إدوارد سعيد

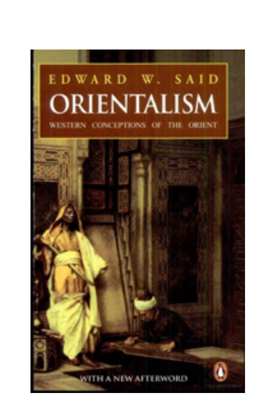
في اللعبة الاستشراقية

كأننا لم نُترجِم إدوارد سعيد

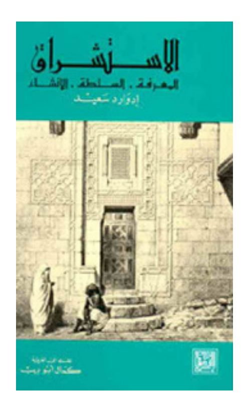
كيف يمكننا ألّا نخضع للقوالب التي اختارها لنا الغرب. إن الاستشراق مستمر، ليس بالمعنى المُتداول اليوم بكونه «استشراقاً جديداً» قد ورث القديم، بل بمعنى أن العبرة من إيصال الوعي باللِّعبة الاستشراقية لم تتحوَّل إلى معرفة فاعلة. بعبارةٍ أخرى، إننا نرث التأخُّر السابق، ولكننا نحن مَنْ يوفِّر مساحة إنتاج التأخُّر اللاحق.

يُمكن تلخيص محتوى كتاب «الاستشراق» (1978) لإدوارد سعيد في مقولة جامعة: ليس الشرق الذي يدرسه المُستشرقون إلّا إسقاطات جاهزة بحيث تُخفي المعرفةُ نوايا الهيمنة، وبالتالي فالاستشراق ليس محاولة في دراسة الآخر، بل محاولة لإخضاعه.

بهذا الاختزال، وبهذه الطمأنينة، كثيراً ما نعتقد في ثقافتنا العربية بأن كتاب «الاستشراق» نال حظّه من التداول والفهم، وما ذلك إلّا كمَنْ يذهب في ظنه أن إلقاء نظرة على الغلاف الخلفي لكتاب أو على فهرسه يُغني عن قراءة المتن، فأهمية كتاب «الاستشراق» لا تقتصر على مقولاته، فهناك ما هو أكثر أهمية، وهو كيف بلغ المُفكِّر الفلسطيني تلك المقولات وبأي أدوات معرفية استطاع تصعيد مضمرات النصوص إلى مستوى الوعي المُشترك.



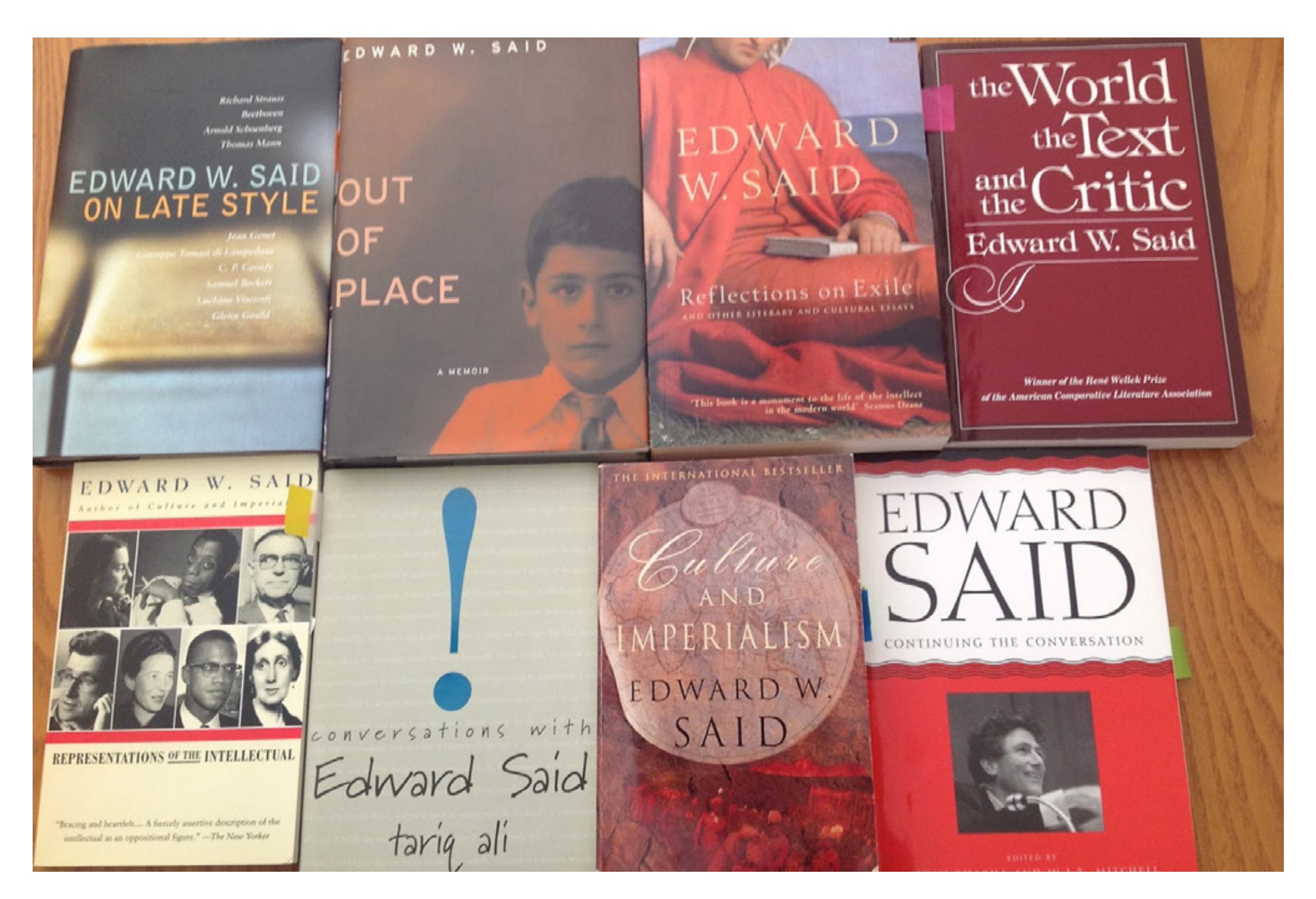
أكثرُ ما يُورِّطنا في مثل هذا الاعتقاد بحضور كتاب «الاستشراق»، وهو غائب، هو تعدُّد ترجماته. خلال العام المُنقضي، صدرت عن «دار الآداب» رابع ترجمة للكتاب إلى العربية، وقد أنجزها محمد عصفور، وتأتي بعد ترجمات كلٍّ من كمال أبو ديب، ومحمد عناني، ونذير جزماتي. لن نختلف بأنّه من حقّ كتاب «الاستشراق» علينا أن يُترجَم عدّة مرات، ولكن لا ينبغي عليه أن يتحوَّل إلى شجرة تخفي ما وراءها، من ذلك أنه حجب كتباً أخرى من مشروع سعيد بعضها لم يُترجَم بعدُ مثل «بدايات: المقصد والمنهج» (1975) و«مسألة فلسطين» (1992).



لا يعني ذلك أية مؤاخذة على المُترجمين الذين تصدّوا لنصوص سعيد. وإنما يتعلّق الأمر بكون الترجمة ليست سوى شكل وحيد من أشكال عديدة لاستقبال مفكِّر يكتب في لغةٍ أُخرى، ولا ينبغي لهذا الشكل أن يحتكر وحده كل عملية التلقّي، فنحن لا نجد مثلاً محاولات في كتابة السيرة (الغيرية) لسعيد باللسان العربيّ، سيرة بالمعنى المعرفي أو الشخصي، ومرّة أُخرى نقف على اكتفاء بترجمة فوّاز طرابلسي للسيرة الذاتية لسعيد والتي حملت عنوان «خارج المكان».

كما أننا لا نجد للمُفكِّر الفلسطيني حضوراً في أشكال تأليفية كثيرة مثل المعاجم ودراسات التلقّي، وهذه الأخيرة باتت حاجة مُلحّة فمع نموذج مثل إدوارد سعيد يمكننا أن نفهم كيف نستعيد المُفكِّرين العرب الذين ينتجون في الغرب، وهؤلاء ليسوا قلّة (سمير أمين، أنور عبد الملك، محمد أركون، مصطفى صفوان، إيهاب حسن...). كما أننا مع سعيد حيال مسائل مخصوصة ومثيرة مثل المركزية التي فرضها لنفسه كتاب «الاستشراق»، ولعلّه من الضروري اليوم التفكير في كتابة التاريخ العربي لكتاب «الاستشراق» مع تعدُّد ترجماته وتضخُّم توظيفاته.

من جانبٍ آخر، لا نعثر على أثرٍ كبير لسعيد خارج بيئة العلوم الإنسانية في حين أن مدوَّنة المُفكِّر الفلسطيني قابلة للاستثمار في حقول شتّى؛ من الأدب إلى الفنون البصرية. مع الإشارة إلى بضعة استثناءات منها دعوة



سعيد من قبل المخرج المصري يوسف شاهين للظهور في أحد أفلامه، ناهيك عن اعتماد مقولاته ضمن التصوُّر العام لعدد من مشاريعه السينمائية التي تعالج العلاقة بين الغرب والشرق، كما يمكن لنا أن نذكر حضور المُفكِّر الفلسطيني في جدران شوارع تونس ما بعد الثورة (2011) حين اعتمدته مجموعة «أهل الكهف» كأيقونة في أعمال الغرافيتي التي ضخّتها في الفضاء العمومي ضمن تشكيلة من رموز المقاومة الفكرية (طوني نيغري، جيل دولوز...).

كما يمكن أن نذكر شكلاً طريفاً آخر من أشكال التلقّي وهو إعادة بناء أطروحات صاحب «الثقافة والإمبريالية» في تخصُّصات معرفية أخرى، ونجد مثالاً على ذلك في اللّغة الفرنسية حين استعاد الباحث من أصول جزائرية «آلان مسعودي» أطروحة كتاب «الاستشراق» وأثبتها باعتماد مدوَّنة أرشيفية بدل الاعتماد على مدوَّنة أدبية-مخيالية كما فعل سعيد.

كلُّ هذه أشكال من التلقّي تكاد تغيب في ثقافتنا، وهي تدلّ على بعض أعطابها، وتكشف عمق الفجوة المعرفية بيننا وبين العَالَم، فإذا كان التعامل مع إدوارد سعيد، القريب من الثقافة العربية، بل المُتقرِّب منها في أحيانٍ كثيرة، بهذا الشكل فما بالنا مع مفكِّرين يشتغلون في مسائل وقضايا بعيدة عن متداول الحياة الفكرية العربية.

إنّ مترجمي سعيد شهودٌ، هم أنفسهم، على إشكاليات تلقّيه، وهؤلاء أوّل مَنْ يعترف بـ«ثغرات مكتبة إدوارد سعيد في اللّغة العربية» والعبارة لفوّاز طرابلسي في تقديم ترجمته لكتاب «عن الأسلوب المُتأخِّر»، وفيها يشير إلى أن أحد أسباب وجود هذه الثغرات هو ضمور الثقافة العامة العربية في عدّة اختصاصات تناولها المُفكِّر الفلسطيني ما يضع المُترجم في موقع ضعف أمام بعض نصوصه، فهو مثلاً ينتقل من المعرفة الدقيقة للأدب الإنجليزي أو الفرنسي أو الإيطالي إلى معرفة شمولية بتاريخ المُوسيقى الكلاسيكية، مروراً بالفلسفة والتاريخ السياسي والعلوم الاجتماعية.

يضيف طرابلسي صعوبة أُخرى تتعلَّق بمُستويات مختلفة في مادة سعيد نفسه، بين كتاباته الأولى والأخيرة، فعمل كالذي نقله طرابلسي إلى العربية «ينطوي على صياغة إدوارد سعيد المتأخّر لأدواته المفهومية في حالتها الصقيلة، المسكوبة في أسلوب مميّز بلغ أقصى درجات الصنعة والأناقة»، وفي ظل عدم تعوّد القارئ العربي مع مثل أدوات الكتابة هذه سرعان ما تنشأ قطيعة تذوّقٍ وفهمٍ تجاه سعيد.

يمكن أن نعود أيضاً إلى شهادة نشرها كمال أبو ديب (صاحب أول ترجمة لـ«الاستشراق» كما ترجم كتاب «الثقافة والإمبريالية») بُعيد رحيل المُفكِّر الفلسطيني في «مجلة الثقافة العربية» (العدد 45، 2004) وحاول إضاءة ما يعتبره «ميراث» إدوارد سعيد أو وصيّته الفكرية، فذكر جرأته على التأويل وتعليمه إيانا «كيف تهاجر النظريات» وكيف «نربط التجربة بالثقافة»، وكيف نرى النصوص «كطاقة واحتمال قابل للتكاثر». فلنتساءل -على مسافة عقدين مما كتبه أبو ديب- عمّا تحقّق من كل ذلك: هل يوجد من هذه الأمور ما تحوَّل إلى ذهنية عامة -على الأقل في البيئة البحثية- تُسدي خدماتها للثقافة العربية؟ هل أن مفهوم النص عند

سعيد قد أفاد ثقافتنا بشيء خارج دوائر المعرفة التقنية؟ ما نراه من حولنا يؤكِّد فشل ربط ما تُنجزه الثقافة العالمة بفضاءات الثقافة العامة. لو أننا نتعامل مع النصوص برؤية سعيد لانتهينا من جزءٍ غير قليل من إشكالياتنا الكبرى: الديكتاتورية أو التطرُّف مثلاً بوصفهما محاولات عنيفة لاحتكار التأويل.

علينا أن ننتبه أيضاً -ونحن نحاول تبيان الحواجز التي تعيق وصول سعيد إلينا- إلى أن المادة التي يجترح منها المُفكِّر الفلسطيني دراساته غريبة غالباً عن الأرض العربية. يمكن أن نفحص بنظرة سريعة ببيليوغرافيا كتب مثل «الثقافة والإمبريالية» و«فرويد وغير الأوروبيين»، وحتى «الاستشراق»، لنكتشف أن معظم الأسماء والنصوص التي يُعمِل فيها سعيد مِشرط الباحث غير مروَّضة في الغالب من المُثقّفين العرب رغم شهرة أسماء أصحابها: «ألبير كامو» (لعلّه الأكثر حظاً) و«جوزيف كونراد» و«غوستاف فلوبير» و«شاتوبريان» و«جيرار دو نيرفال»، و«دي لامبيدوزا».

يُضاف إلى هؤلاء ونصوصهم شبكة نظرية ينهل سعيد منها نسيجه المفاهيمي فينتقي ما يحتاجه من «فوكو» و«غرامشي» و«أدورنو» و«ألتوسر» و«جامباتستا فيكو» و«هوسرل» وغيرهم. وهذا النسيج المفاهيمي يحتاج إلى خلفيات حيث لا يمكن تفعيله في ذهن القارئ من أول لقاء. كما أن هذا القارئ مدعوّ لفهم فويرقات الدلالة في بعض المُصطلحات مثل الإمبراطورية والإمبريالية أو تصوُّره



لمفهوم المنفى. ولا ننسى أنه يُفترض في قارئ كتابات إدوارد سعيد أن يحمل خلفية عن الدوائر التي يتقاطع معها فكره؛ النظرية الأدبية، تيار ما بعد الاستعمار، الدراسات الثقافية...

ربما علينا أن نعترف بأن الحفاوة العربية بسعيد مرّت من الاعتراف الغربي. هكذا نكرّس المركزية الغربية في مقام كتاب يناهض هذه المركزية ويعمل على تفكيكها. ولعلّ في ذلك أحد أسرار سوء تلقيه، أو قلّة الاستفادة منه، وفي الغالب نتلقى كتاب «الاستشراق» من زاوية كونه منعطفاً في الدراسات الأدبية والثقافية، ولا ننتبه إلى الظروف التي تهيّأت في الغرب ليكون هذا المُنعطف ممكناً منها التراكم النقدي حول مفهوم الهيمنة الثقافية (غرامشي، ستيوارت هول، ريموند وليامز، تودوروف...) وللاستشراق ذاته (أنور عبد الملك خلال إقامته في فرنسا). فهل توجد في مدوَّنتنا البحثية مثل هذه التراكمات؟

ينجرّ عن حالة عدم الانتباه هذه التباسٌ في تلقينا لمقولات الكتاب، فهو خطاب موجَّه إلى الغرب، يعمل على نزع أقنعة هذا الأخير ودفعه كي يقف أمام مرآة التحليل. ونحن نقرؤه كذلك، أي كخطاب موجَّه إلى الغرب، وهي قراءة تعفينا من اعتباره خطاباً موجَّهاً إلينا أيضاً، أي أنه يفضح أخطاءنا نحن كذلك، نحن ضحايا الاستشراق، وهذا هو المعنى الأشمل للترجمة بما هي أوسع من الخدمة النصية التي يقدِّمها المُترجِمون. ولنا من هذه الزاوية أن نقف على مأساة المُترجِم العربي الذي يجتهد ويثابر في نقل نص لا يؤدّي بعد ذلك كثير نفع للمُجتمع الثقافي.

كيف نغفل إلى هذا الحدّ عما في كتاب بكل هذا الحضور الطاغي؟ تلك مفارقة قاسية تخترق ثقافتنا العربية. إن من جنايات سوء التلقّي أن تتحوَّل مقولات كتاب «الاستشراق» من كونها فكراً نقدياً إلى أيديولوجيا نفهم من خلالها علاقتنا بالغرب بكثير من التسطيح ونكرِّس بذلك وضعيّتنا كضحايا. أولى بنا ألّا نرى «الاستشراق» كمقولة باتة، كأن نقرأه ككتاب يتحدَّث عن التقنيات الثقافية وهي تتحوَّل إلى أسلحة للإخضاع، فالاستشراقُ الأدبي كان تحقُّقاً سردياً لأيديولوجيا غازية، ولا سبيل لصدّها إلّا بمنجز سرديّ مضاد، ناهيك عن ضرورة بلورة أشكال تحقُّق أخرى؛ بصرية وبحثية وغير ذلك.

ماذا طوَّرت ثقافتنا من هذه الأسلحة؟ ومن هذه التقنيات (أشرنا آنفا إلى فقدان تقنيات التلقّي، فما بالنا بتقنيات الصدّ أو رد الفعل). كيف يمكننا، والوضع كذلك، ألّا نخضع للقوالب التي اختارها لنا الغرب. إنّ الاستشراق مستمر، ليس بالمعنى المُتداول اليوم بكونه «استشراقاً جديداً» قد ورث القديم، بل بمعنى أن العبرة من إيصال الوعي باللعبة الاستشراقية لم تتحوَّل إلى معرفة فاعلة. بعبارةٍ أخرى، إننا نرث التأخُّر السابق، ولكننا نحن مَنْ يوفِّر مساحة إنتاج التأخُّر اللاحق. ■ **شوقي بن حسن**

يورغن هابرماس:

الجيل الذي أنتمي إليه تغْشاه عادة «القفز»

يُقَارنُ أحياناً بالفيلسوف «فريدريش هيغل» بالنظر لحجم عمله وصعوبته.. في سنِّ الثانية والتسعين نَشر المنظِّرُ الألماني كتاباً ضخماً يحمل عنوان «تاريخ الفلسفة» (histoire de la philosophie) يعالج فيه الروابط القائمة بين الإيمان الديني والعقلانية الحديثة.

يُعَدُّ «هابرماس» الفيلسوف المُعاصِر الذي تحظى أعماله أكثر من غيره بالقراءة والترجمة والمُناقشة على الصعيد العالمي، كان ميلاده في ألمانيا سنة 1929، ويعتبر وريثاً للنظرية النقدية للمُجتمع المعروفة باسم مدرسة فرانكفورت التي ضمَّت قبْلَه على الخصوص كلاً من «أدرونو»، الذي عمل «هابرماس» مساعداً له، و«فالتر بنيامين» و«ماكس هوركهايمر» و«هربرت ماركيوز»، ويتغذّى عملُه الخاص بالفلسفة الاجتماعية من الحوار مع تخصُّصات أخرى من قبيل التحليل النفسي والسوسيولوجيا والقانون ونظرية اللّغة... سبق له أن شغل منصب مدير «معهد ماكس بلانك - l'institut de Max Plank» في مدينة «شتيرنبرغ - Stern-berg» واشتغل أستاذاً شرفياً لكرسي السوسيولوجيا وتاريخ الفلسفة بجامعة فرانكفورت، كُوفئ «يورغن هابرماس» بجائزة «جون ويرنر كلوج» (le prix John-Werner-Kluge) (التي تُعادل بالنسبة للفلسفة جائزة «نوبل») اشتهر على الخصوص بنظريته حول «الفعل التواصلي»، كما ألَّف أعمالاً حول الحداثة ونظرية المعرفة والفضاء العمومي والديموقراطية والقانون والأخلاق والدين وكانت له على الخصوص تدخلات في المُناقشات العمومية تشهد عليها الأجزاء الاثنا عشر لـ«كتاباته السياسية الصغرى - petits écrits politiques».

لقد عملت في أثر كل من «ثيودور لودفيغ أدورنو» و«ماكس هوركهايمر» و«هربرت ماركيوز» على تطوير نظرية نقدية[1] للمُجتمع، فهل فكرتك بخصوص النظرية النقدية تختلف عن تلك الخاصة بهم؟

- ذكرتِ ثلاثة فلاسفة أسَّسوا وطوَّروا النظرية النقدية عبر نشرهم لمقالات أصيلة في «مجلة البحث الاجتماعي[2] - la revue en recherche sociale» وهي المجلة التي تم نشرها في المنفى (ماعدا السنة الأولى لصدورها) خلال الفترة المُمتدة من سنة 1932 وسنة 1941، بحيث إن مؤلّفيها كانوا غير معروفين عمليّاً في ألمانيا بعد الحرب، وفي سنة 1944 ألَّف كل من «أدورونو» و«هوركهايمر» كتاب «جدل العقل» (La dialectique de la Raison) الذي قدّم تحليلاً متشائماً بشكل عميق للانهيار الأخلاقي الذي طبع حقبة خيَّمت عليها الفاشية والستالينية وهو الكتاب الذي كان قد غادر النظرية النقدية، تلك النظرية النقدية للمُجتمع التي أقْرَنت في البداية «كارل ماركس» مع نقد البيروقراطية لـ«ماكس فيبر»، كانت تهدفُ تفسير القدرة المُستمرة التي يتمتّع بها نظام يعمل على تحقيق استقراره الذاتي بحيثُ يتعافى من الأزمات التي يخلُقها هو نفسه لينتعش ويحافظ على بقائه، وقد أعدْتُ ربط الصِّلة بهذا المنظور الذي يرجع إلى الثلاثينيات من القرن العشرين في ظل مناخ مُختلفٍ تماماً ميَّزَ خمسينيَّات نفس القرن؛ فما صدمنا في تلك الحقبة هو التناقض القائم بين الإمكان الذي كانت تنطوي عليه المُؤسَّسات الديموقراطية التي تم إرساؤها من طرف القوى المُنتصرة في الحرب من جهة، ومن جهةٍ ثانية استمرارية النُّخب التي استعادت وظائفها القديمة. وقد رأت القلَّة القليلة من الأشخاص ممَّن هم من جيلي وكانوا مُنْتمين إلى اليسار في هذا الصراع السياسي الملموس تحدياً تَمَّ إشْهارهُ في وجه النزعة الإصلاحية الجدرية؛ ففي ظل الهولوكست شيءٌ مَّا أساسي قد تغيَّر نحو الأفضل، إنَّه على وجه الدقَّة الوعْدُ بالديموقراطية؛ فما كنا نريده هو تعبئة المساطر والإجراءات الديموقراطية بمضمون اشتراكي، تلك



الإجراءات التي تم إدخالها في البداية إلى ألمانيا ما بعد الحرب بكيفية شكلية، ولابد من الاعتراف من خلال تأمل الماضي واستعادته بأن إصلاحات الدولة الاجتماعية التي تم اتباعها قد كانت أكثر من ضعيفة وبأنّها أصابتنا بالكثير من خيبة الأمل والخذلان.

أدخلتم سنة 1981 مفهوم «الفعل التواصلي»[3] باعتباره مفهوماً مؤسِّساً في النظرية الاجتماعية.

- ما بحثت عنه بنظرية «الفعل التواصلي» في الفلسفة هو استخلاص إمكان العقلانية الكامن في اللّغة باعتبارها وسيطاً لتنشئة الذوات الفاعلة؛ ففي خضم ممارستنا التواصلية اليومية لا يمكن إلّا أن يُسائل كل منّا الآخر على ما صدر عليه أفعاله وأن نختَطّ توجُّهَنا السلوكي تبعاً لمقاييس الحقيقة، وهي المقاييس التي تكون مفترضة بصورة مسبقة وعلى نحو ضمني في كل فعل للكلام، وبالتالي فما هي إلّا علامةٌ على صورة للعقلانية وهي تباشر فعلها، وفضلاً عن ذلك تفتحُ نظرية «الفعل التواصلي» المجالَ أمام تفسير مشكلة سوسيولوجية أساسية هي مشكلة الاندماج والتماسك الاجتماعي وهي المُشكلة التي تجد تعبيرها في السؤال التالي: ما الذي يمكن أن يجعل المُجتمع في نهاية المطاف يحافظ بمجموعه، وفيما وراء كل الصراعات، على تفاهم واتفاق يتمُّ إيجاده دائماً والذي مهما كان هشَّاً، فإنه يقوم في النهاية على الأسباب فحسب؟

لكن يمكننا مع ذلك أن نخدع أنفسنا وأن نخدع الآخرين بأسباب. وهذه الأمراض التي تحيق بالتفاهم المُتبادل لها تأثير على التماسك الاجتماعي؛ ولنضرب لذلك مثالاً راهناً بالظواهر المُرتبطة بالصيغة الصادمة «ديموقراطية ما بَعد الحقيقة»، أي الإمكان الذي ظهر بالولايات المتحدة الأميركية أثناء احتلال الكابيتول والذي يوجد عندنا في حركة النافين اللّاعقلانيين لوجود جائِحة «كوفيد - 19»، كما أنها موجودة من دون شك، وإنْ بصورة جزئية، في حركة السُّترات الصفراء، وهو إمكان مزعج بقدر ما هو مُلْغِز. إن فقدان السيطرة التحرُّري الأعمى تجاه ذاته يجعل اضطراب التماسك الاجتماعي واضحاً للعيان، وهو ما قد يكون رغبةً في الحماية الاجتماعية مُنِيَّتْ بالخيبة داخل مجتمع يجتاز خطراً يهدده باستنقاذ آخر ما تبقى له من الطاقات التضامنية دون أن يكون قادراً بما يكفي على إعادة توليدها وإنشائها.

هل تحافظ أشكال التواصل اليوميَّة على إمكان المُقاومة في مواجهة الضُّغوط البيروقراطية والعلموية وفي وجه تلك المُضادة للديموقراطية في ظل حقبةِ شبكاتِ التواصل الاجتماعي والأخبار الزائفة؟

- بسؤالكم هذا تلامسون نقطة حساسة، وهي أن التكوين الديموقراطي للرأي والإرادة لا يكون ممكناً إلّا داخل فضاءٍ عمومي سياسي فيه يكون بإمكان المُواطنين تكوين آراء حول مشكلات الراهن السياسي ذات الأهمية وهي آراء تتفاوت من حيث مدى تأسيسها على أسبابٍ وجيهة، مما يعني أن صخب الفضاء العمومي السياسي لهُ أهميةٌ حاسمةٌ لأن التواصل العمومي يمثل بالنسبة لمُواطِني الأنظمة الديموقراطية المصدر الوحيد للسلطة غير العنيفة، وفي بلداننا إلى حدود منعطف القرن الحادي والعشرين كانت الصحافة المكتوبة والإذاعة والتليفزيون، كانت تشكل مُجتمعةً نظام وسائط

موضوعاتُـه ومسـاهماتُه هـي مـا يجعـل التواصـل الجماهيـري التَّحـرُّري ممكنـاً؛ فَتتشـكَّل الآراء العموميـة المُتنافسـة قبل كل انتخابـات ديموقراطيـة عنـد مسـتوى مـن المعلومـات واتخـاذ المواقـف يتمتـع بالموثوقيـة إلـى حـد مـا، غيـر أن ذلـك شـهد تغييـراً واضحـاً وجليـاً خـلال العقديـن الأخيريـن مـع الانتشـار الكاسـح للوسـائط الرقميـة؛ إذ نجـد هـذا التواصـل قـد اتسـع بصـورة مهولـة مـن حيـث وتيرتُـهُ وحمولتُـهُ مـن جهـةٍ، وتقلصـت حصّـةُ الصّحـف والمجلّات المطبوعة بكيفية جذريـةٍ وحادة من جهـةٍ أخرى، فـكان أن تَشـتَّتَ تمامـاً انتبـاه عمـوم النـاس، وصار التواصـل ذاتـيُّ القيـادة مـن طـرف المنصّـات الرّقميـة، لينفصـل بشـكل كامل عن برامج الصّحافيين، ومن نتيجة ذلك أن تشـظَّى الفضـاء العمومـي وتشـذَّر. وهـذا الاتجاه ازداد كثافة وشـدة مع الشـبكات الاجتماعيـة، فتشـكلت دوائـر تواصـل نصـف عموميـة ونصـف خاصـة، بعضهـا مسـتقلٌ عن البعـض الآخر، بينمـا تتَّحدُ آفاقها وتتوطَّد بالشـكل الذي يؤكّدُ معه المُسـتخدمُون مواقفَهم المُسبقة وينسـحبون مـن النقـد العمومـي.

جعلتم من مفهوم الفضاء العمومي السياسي[4] موضوعاً بوصفه مكاناً للتداول والتشاور وتبادل الآراء النقدية، فما الموقع الذي يمكن أن يشغله الفيلسوف داخل الفضاء العمومي المُعاصِر؟

- إن الفضـاء العمومـي فـي حاجـة لمعرفـة الخبـراء التـي تصيـر علـى الـدوام أكبـر وأهم داخـل مجتمعاتنا التي اسـتحالت أكثـر تعقيـداً بكيفيـة متسـارعة، لذلـك يقـع اليـوم علـى عاتـق كل الخبـراء واجـبُ جعـل معرفتِهـم المِهنيـة خِصبـة وغنيَّـة ليـس لأجـل الغايـات التـي ترتبـط بالاستشـارة فحسـب، ولكـن كذلـك لأجـل تقديـم تفسـيرات للجميـع بخصـوص المُشـكلات العموميـة وذلـك باسـم نشـاط ثانـوي للمُثقـف، حسـب المـزاج أو الطبـع الشـخصي والاسـتعدادات الخاصـة بـكل واحـد، وهـذا الأمـر يمـسّ أيضـاً مشـكلةً أوسـع هـي التي أوحت بتأليـف كتابي الأخيـر؛ لأن الفلسـفة علـى غـرار كل فـروع المعرفـة الأخـرى تتبـع حركَـةَ تخصُّـص تتنامـى باسـتمرار وعلـى الدوام، والسـؤال الـذي يطـرح نفسـه هـو معرفـة مـا إذا كانـت مِهْنتُنَا، علـى الرغم مـن أن هـذا التَّخصـص مرغـوب ومحمـود، قـادرة دائمـاً علـى أن تحتفـظ فـي ذهنهـا بالأسـئلة الكبـرى لتقليدهـا وترغـب فـي ذلـك (بقصِدُ العقـل والحرّيـة والعدالـة...) مـن أن تسـاهِم فـي الفهم الفلسـفي للعالـم وللـذات ولعامـة النـاس إجمـالاً.

في الجزء الأول من كتابكم «تاريخ الفلسفة» الذي ظهرت طبعة ترجمته الفرنسية مؤخراً، تدافعون عن الأطروحة التي ترى أن الفلسفة الحديثة إنما تطوَّرت بفضل حوارها مع الدين، فما الذي تريدون قوله بذلك؟

- لا زال الجيـل الـذي أنتمـي إليـه تغْشـاه عـادة «القفز» كما لـو أن سـيرورات التّعلّـم التـي قامـت خـلال هـذه الألـف سـنة قابلـة لأن تُسـتَبْعَد وتُقْصـى، وكانـت تجـري فيهـا الخطابـات الفلسـفية علـى نحـو حصـري تقريبـاً تحـت وصايـة الكنيسـة الكاثوليكيـة الرومانيـّة وعلمائهـا فـي اللاهـوت، وكمـا لـو أن الفلسـفة الإغريقية، التي كانت محدّدة (أفلاطون، أرسطو...)، لـم تجـدْ لهـا مـن امتـداد علمـي حقيقـي إلّا بداخـل النزعـة الإنسـانية لبدايـة الأزمنـة الحديثـة. علـى العكـس مـن ذلـك وباعتمـادي لخطـاب الإيمـان والمعرفة خيطـاً هاديـاً، أُذَكّرُ بأن تَناضُجـاً دلاليـاً قـد تحقَّـق خـلال هذه الألف سـنة، بيـن تعاليم الكتـاب المُقدَّس والفلسـفة الإغريقيـة ومن هـذا الخطاب بين الإيمـان والمعرفـة خرجـت فـي نفـس الوقت مفاهيـم العقيدة المسـيحية والمفاهيـم الأساسـية للفكـر الفلسـفي الحديـث، وبالتالـي فـإن هـذا الأمر ينطبـق بالدرجة الأولى على المفاهيم الأساسـية للقانـون العقلانـي وللأخـلاق العقلانيـة، وينطبـق أيضـاً علـى المفاهيـم الأساسـية للأنطولوجيـا الاسـمية التـي هيأت ومهَّـدت الإطار المفاهيمي الأساسـي للعلـوم الطبيعية الحديثـة وللإتيقـات ذات النزعـة الأمبريقيـة، ومثلمـا أبْرَز ذلك لاحقـاً التّعـارُضُ الـذي قـام بيـن «إيمانويـل كانـط» و«دافيـد هيـوم»، فـإن هـذه المُواجهـة بيـن الثيولوجيـا والفلسـفة سـتُخَلّفُ للفكـر الفلسـفي الحديـث إرثـاً صراعيـاً؛ بحيـث نجـد «دافيـد هيـوم» قـد بـذل فـي الفلسـفة العمليّـة ما بوسـعه كي يُظْهِـر أن المفاهيـم الأساسـية التـي انحـدرت مـن هـذا الإرث -الـ«شـخص» و«الفرد» و«حرية الاختيار» والـ«قانون» المتمتع بالقسـر والإكـراه أخلاقيـاً، ثـمّ «الـمسـؤولية الفرديـة»- مـا هي إلّا أوهـامٌ سـيكولوجية، جاعـلاً مـن تقويضهـا وهدمهـا مُهمَّتَـهُ الأولـى؛ بينمـا بحَـثَ كانـط، بصـورة معاكسـة، عـن إعـادة بنـاء معنـى لِنَفْـس المفاهيـم بكيفيـة عقلانيـة وبالنتيجـة فنحـن نكـون حاصريـن لأنفسـنا مـع «دافيـد هيـوم» داخـل مفهـوم ضيـق للعقلانيـة، أو عامليـن علـى توسـيع هـذا المفهـوم مـع «إيمانويـل كانـط» حتّـى يَسَـع طيفـاً كامـلاً مـن الأسـباب التـي لهـا وزن، إنْ جـاز القـول، داخـل النزاعـات الخطابيـة حـول الأسـس الأخلاقيـة ومبـادئ الحـق وحـول التوجُّـه القيمـي أو حـول الفـنّ وجمـال الطبيعـة.

بماذا تدين الفلسفة للفكر الديني؟

- حتـى نقـول ذلك بصورة مختصـرة نؤكّدُ أن النزعة الكونية للفكـر الأخلاقـي والنظريـات الدسـتورية؛ بمعنـى الاهتمـام القائـم علـى المُسـاواة بكرامـة كل شـخص واسـتقلاليته، إنما هـو عائـد إلـى الكيفيـة التـي تملَّكت بهـا الفلسـفة عقلانيـاً إرثـاً دينيـاً وعملت على توسـيع تطبيقه فقد علَّمنا تاريخ الإنسـانية أن الأمـر الحاسـم تمثـل فـي أن التمثلات الأخلاقيـة الدنيويـة التـي وُلِـدت من علاقات القرابة لتكتمـل على الصّعيد الثقافي طيلـة الألفيـة الأولى السـابقة على ميلاد المسـيح، إنما كانت علـى ارتبـاط بصور العالم الناشـئة ذات النزعـة الكونية، فمن جهـة لـم ينتـج التَّخليـق الخـاص بالمُقدَّس إلّا فيمـا وراء هذه العتبـة، لأن الآلهـة الأسـطورية الفاسـدة التـي كانـت تلهـو وتسـتمتع فـي صحبـة الكائنـات الإنسـانية سـتُخلي المـكان مُـذَّاك لعدالـة مجرّدة ومن دون تراتبية الكوسـموس وللإرادة الطيبـة لإلـه خالـق ومخلّـص، لكـن مـن جانـب آخـر، ونتيجـة لهـذه الرابطـة، مـا عـادت التَّمثـلات الأخلاقيـة تنحصـر بتاتـاً بكيفيـة خصوصيـة داخـل الدائـرة الضيقـة للأهـل والمنتميـن إلـى نفـس الوطـن وهـذا مـا يسـترعي اهتمامـي هنـا، إذ إن أخلاق هـذه الميتافيزيقات والديانات العالمية كانت موجَّهة إلـى جميـع الكائنـات الإنسـانية دون تمييـز. وبالنسـبة للتطوُّر الغربي للفلسـفة، نجد أن الحق الطبيعي المسـيحي وعملية تلقي القانـون الرومانـي كلاهمـا كانـت لـه أهميـة خاصـة؛ لأن

تَصَوُّر الحقوق الذاتية (يقصد الحرية والمُساواة...) الذي كان حاسماً بالنسبة للحق والقانون الحديث ظهر داخل هذا السياق. وفي الأخير رفع كانط عن طريق الأخلاق العقلانية العلمانية تلك الحواجز والعراقيل التي كانت تقيمها وتضعها دائماً نزعة كونية مُتمركزة حول الجماعات الدينية العالمية، كما أسَّس أيضاً، في أثر «جون جاك روسو»، القانون العقلاني للدولة الدستورية الديموقراطية.

تصفون فكر العصر الذي نعيش فيه بصفة الـ«مابعد ميتافيزيقي»[5]، هل يمكنك قوْل المزيد بخصوص هذا الوصف؟

- اعتبر الميتافيزيقا الإغريقية إلى جانب البوذية والطاوية والكونفوشيوسية واحدة من الصور الكوسمولوجية للعالم التي ظهرت طيلة المرحلة القصوى[6](priode axiale)، فهذه الأخيرة مثلها مثل الديانة التوحيدية، مَدينَةٌ بخاصية صورة العالم التي تُميِّزها إلى محاولتِها تفسيرَ مكانة الكائن الإنساني داخل العالم؛ هذا العالم الشَّامل الذي نحتَّل المركز منه، والذي تم التَّفكير فيه باعتباره كُليَّة فريدةً من نوعها ما كان ليوجد إلّا بفضل إسقاطٍ بعينه. وبهذه الكيفية نبحث عن أن نضع أمامنا أُفق عالمنا المَعيش بوصفه موضوعاً، بعد ما لم يكن حاضراً في واقع الأمر إلّا بكيفية ضمنية. إن الميتافيزيقا تُشَيِّءُ كُليَّةَ المَعيش الخاصة بعالم الحياة والتي نُبْقِيها ونحفظها دائماً خلفنا بكيفية إنجازيه عندما نريد الاستجابة لتحديات الواقع الموضوعي ونرتبط بشيء ما في هذا العالم، فصورة الكوسموس المُتمركز حولنا تدينُ بملامحها الخاصة للأشكال الاجتماعية لهذا العالم المعيش الذي تم تَشْييئه على نطاق واسع وتم إسقاطُه باعتباره موضوعاً شاملاً، لكنه لا يُشارك فِعْلياً إلّا بوصفه سيَّاقاً. وإذن يمكننا أن نتمثل التطوُّر الفلسفي لصور العالم باعتباره تجريداً تدريجياً لهذا العالم من طابعه الاجتماعي، وهذا التطوُّر الذي أثَارَتْهُ تجارب شديدة الاختلاف يؤَدي في كل مرّة مشكلات فلسفية جديدة، لكنه يرجع أيضاً إلى أزمات الاندماج الاجتماعي، حيث تكون الفلسفة معنية من حيثُ هي تساهم في الفهم الثقافي الذاتي للسكّان وفي إضفاء المشروعية المؤسّسة للسلطة.

وقد تم تقويض الصيغة الميتافيزيقية لتأويل العالم بالعبور إلى الحداثة، لمَّا قدَّمَ علم الفلك والفيزياء أسباباً للتفكير في أن العالم في كليته هو مجموع من الموضوعات التي يتم تمثلها من قبل الذوات. وفلسفة الذات هذه هي بصورة مسبقة فلسفة مابعد ميتافيزيقية وفكر مابعد ميتافيزيقي، غير أن عالم الثقافة والمُجتمع المُهَيْكَل والمبني رمزياً لم يصطدم بالطبيعة من جهة ما هي مجموعٌ من الحالات والأحداث القابلة لقياس فيزيائياً إلّا عند نهاية القرن الثامن عشر، بعد أن تطوَّر الفكر التاريخي مع ميلاد العلوم الإنسانية والاجتماعية، مما سيؤدي إلى منعطف لساني في الفلسفة عَوَّض علاقة ذات - موضوع بدراسة الذوات التي تمّت تَنْشِئَتُها اجتماعياً بكيفية تواصلية، والتي ترتبط جَميعُها بشيء من العالم الموضوعي، انطلاقاً من عالمها المعيش المُشترك والمُتقاسم بينذاتيا، ومن خلال الاعتراف بالخاصية التي لا غنى عنها لعالمنا المعيش المبني والمهيكل عن طريق اللّغة، نُدرك أيضاً الكيفيةَ التي تكوَّنت بها معالم التّشكُّلات الاجتماعية لصور العالم.

هل الفكر المابعد ميتافيزيقي يتعايش على نحو سيئ مع المُعتقدات الدينية؟

- لماذا يكون كذلك؟ لا ينبغي خلط التقاليد الدينية ومضامينها مع التواريخ العنيفة للكنائس، فعندما يلقي المواطنون العلمانيون نظرة استرجاعية على تاريخ عملية العَلْمنة، فإنهم يتعرَّفون أيضاً على جزء من تاريخ العقل في الديانات العالمية، وفي مجتمعاتنا المُعاصِرة يتضح أن الديانات هي أشكال معاصِرة للفكر الموضوعي ما دامت الجماعات الدينية تعترف بثلاث وقائع للحداثة الاجتماعية: التعددية الدينية، وأسس الدولة الدستورية الديموقراطية والاحتكار الذي نُقِرُّ به للمعرفة المُمَأسَسة من أجل تحقيق معرفتنا بالعالم.

ختاماً كيف توجزُ مسارك؟

- يوجد تطوُّر العقلانية الغربية عند نقطة الالتقاء بين نظرية نقدية للتواصل ودراسة الفكر المابعد ميتافيزيقي وهذان هما خَطّا القوة اللّذان بذلْتُ جُهداً لأجل استخلاصهما وبيانهما في مجموع أعمالي.

■ **حوار إيزابيل أوبير[7] □ ترجمة: يحيى بوافي**

المصدر:
Jürgen Habermas, La foi en la raison, Entretien et présentation réalisés par Isabelle Aubert, sciences humaines, Mensuel N° 344 - Février 2022

هوامش:

1 - نظرية نقدية: غالباً ما تُعرَف باسم مدرسة فرانكفورت، تلك الحركة (التي ورثت ماركس، وكانط، وهيغل) ظهرت إبّان الثلاثينيات من القرن العشرين وجمعت أعضاء معهد البحث الاجتماعي بفرانكفورت. الذي أجرى تحليلاً نقدياً لـ«أمراض المُجتمع»، بمعنى مجموع الشروط الاجتماعية التي تؤدي إلى الاغتراب، ويُعَدُّ كل من «ماكس هوركهايمر» و«ثيودور أدورنو» و«فالتر بنيامين» و«هربرت ماركيوز» الممثلين لمدرسة فرانكفورت، ولأنهم كانوا جميعاً من أصل يهودي فقد فرّوا من النازية، ليعود معظمهم إلى ألمانيا بعد أن وضعت الحرب أوزارها، وينتمي «هابرماس» إلى الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت الذي لم يعرف المنفى.

2 - من سنة 1932 إلى سنة 1941 مَثَّلت مجلة البحث الاجتماعي (Zeitschrift für Sozial-forschung) مجلة معهد البحث الاجتماعي بفرانكفورت.

3 - الفعل التواصلي: مفهوم وضعه «هابرماس» لشير به إلى فعل الكلام الذي يتم بين الذوات ويستهدف بلوغ التفاهم (التفاهم حول شيء ما مع شخص آخر)، وحتى يتحقّق التفاهم، لابد أن تتوافر بعض الشروط: من الواجب على الذوات أن تعبّر عن نفسها بكيفية مفهومة ومتمتعة بالمعقولية وأن يستمع أحدها إلى الآخر، وأن تتحلى بالصِّدْقية، وأن تقول الحقيقة، وأن تتعَّرف وتعْترف بما يحيط بها من معايير. وهناك أفعال أخرى للكلام تبقى ممكنة وتوظِّفُ اللّغة بشكلٍ مختلف (الشعر، الكذب....).

4 - الفضاء العمومي السياسي: يحيل هذا المفهوم إلى مجموع ساحات التواصل والتشاور الخاص بالمُجتمع، ويمكن لأشكال التواصل أو التبادلات أن تكون غير رسمية (في الشارع، وفي حفل) أو رسمية (الجمعيات، المؤسَّسات، البرلمان)، كما يمكن أن تكون فوضوية (المقهى) أو منظمة (وسائل الإعلام). فهي تفضي إلى قيام آراء متنوِّعة، والفضاء العمومي هو فضاء تكوين الرأي العام والإرادة العامة داخل الديموقراطيات.

5 - الفكر المابعد ميتافيزيقي: هو الذي يميّز ويطبع فكر عصرنا، فهو فكر يتبع مقاصد حداثة الأنوار مع رفضه في ذات الوقت تمثلات العالم الميتافيزيقية.

6 - المرحلة القصوى: مفهوم نحته الفيلسوف «كارل ياسبرز» ويشير به إلى المرحلة التي تمتد زمنياً من (800) سنة إلى (200) سنة قبل ميلاد المسيح، حيث ظهرت الانقلابات الكبرى للفكر: البوذية والكونفوشيوسية والطاوية والميتافيزيقا الإغريقية... وكل واحد من أشكال الفكر لتغيِّر وتبدِّل بشكلٍ عميق العلاقة بالمعرفة وبالاعتقادات.

7 - «إيزابيل أوبير Isabelle Aubert» أستاذة محاضرة في الفلسفة بجامعة باريس الأولى - بانثيون سوربون.

ما بين اللّغةِ العربية واللّغةِ الإنجليزية

يدورُ هذه الأيام نقاشٌ حادٌّ حول مسوغيّة الاهتمام باللّغةِ العربية، وضرورةِ الحفاظ عليها من التشوُّه الحاصل لها على يد أبنائها، وبين ضرورةِ تعلُّم اللّغةِ الإنجليزية، كونها لغةً عالمية، وأحدَ أهم الاشتراطات في سوق العمل.



أحمد عبدالملك

اللّغةُ العربية هي الحاضنةُ للتراث العربي، وكلِّ منتجات الحضارة العربية والإسلامية، كما أنها في الأصل، لغةُ القرآن الكريم، والذي وَعَدَ الله سبحانه وتعالى أن يحفظه «إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ»(1).

وإذا آمنّا بهذه الآية، فإنّ القرآن الكريم سيبقى إلى الأبد، وهو الميزان الحقُّ لسلامة اللّغةِ العربية، ولسانها الفصيح، وعليه نقيسُ كُلَّ حواراتنا وكتاباتنا؛ للتأكد من سلامتها. كما أن هذه اللّغة الجميلة هي لغةُ الشِعر والحكمة والرواية والسِيَر، وأيضاً لغةُ التاريخ.

اللّغةُ الإنجليزية، هي لغةُ العصر، والمُعامَلات والاتصالات والبحوث والتفاهُمات الدولية، وهي حاضنةٌ للثقافات العابرة للقارات (Intercultural Language)، كما أنها أحدُ اشتراطات العديد من المُؤسسات عند التوظيف.

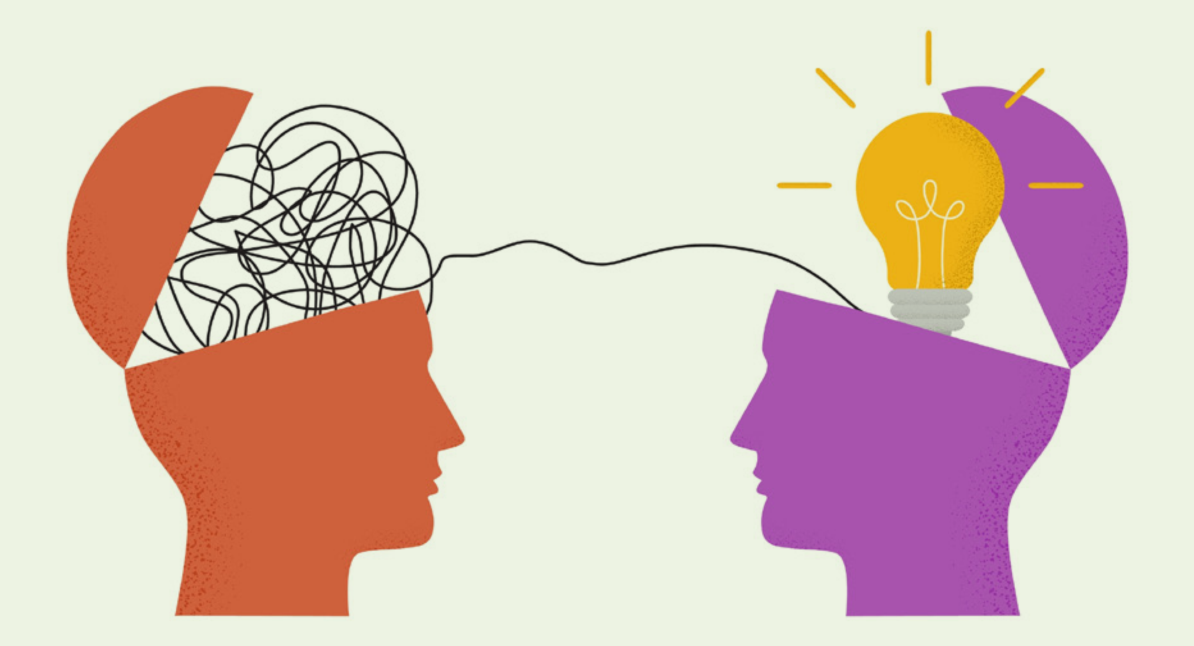
لذا، نشأ توجّسٌ -لدى شرائحَ كبيرةٍ من المُجتمع الخليجي والعربي- بأنّ عدمَ تعلُّم اللّغةِ الإنجليزية، سوف يحرمُ الشبابَ الخليجي والعربي، من الاستفادة من الوظائف، والتي تشترط المُؤسسات على المُتقدِّم لها، أن يكونَ مُلمَّاً باللّغةِ الإنجليزية، قراءةً وكتابةً وحديثاً.

لذا، فنحن لا نستطيعُ نكرانَ هذه الحقيقة، وأنَّ إتقانَ هذه اللّغة أصبح ضرورةً من ضرورات التفاهم في هذا العصر، وأننا أحياناً «نجلدُ الذاتَ» عندما نعارضُ تعيينَ بعضِ الأجانب من مُتقني اللّغة الإنجليزيةِ في مؤسساتِنا.

الإشكالية هنا، أن كثيراً من شباب الخليج، الذين درسوا في مدارسَ خاصةٍ، تُدرِّسُ اللّغةَ الإنجليزية، تخرَّجوا في تلك المدارس وهم لا يُتقنون اللّغةَ العربية، وقد يكونون يكرهونها، وهذا هو المحكُّ الرئيس في قضية «تخليق» الإنسان وتأهيله للعمل! فمعظم الآباء -في منطقة الخليج- أيقنوا وآمنوا أنَّ تعلُّمَ أبنائِهم للغةِ الإنجليزية لا مناص منه، وأنَّ مستقبلَ أبنائِهم مرهونٌ بتعلُّم هذه اللّغة، مهما صرفوا من أموال للمدارس الأجنبية، وهذا أمرٌ واضحٌ لا نقاشَ فيه، ولكن ماذا لو عملَ هذا الشاب، الذي لا يعرفُ أنْ يكتبَ سطرين، أو يقرأ نصفَ صفحةٍ باللّغة العربية، في مؤسسة حكومية تتعاملُ -حسب القوانين- باللّغة العربية؟ وماذا سيكون مصيرُ هذا الشابِ، إنْ دخلَ المجالسَ، ودارَ الحديثُ حول التاريخ العربي، والحضارة الإسلامية، والشخوص العربية التي كان لها دورٌ في تلك الحضارة؟ هل سيلتزم الصمت؟ أم سيتردَّد عن حضور تلك المجالس، وهي حتمية اجتماعية وتاريخية، يفرضُها الواقع؟!

ثمَّ ماذا لو حتَّمت وظيفةُ ذاك الشاب الخروجَ إلى وسائل الإعلام، والتحدُّثَ باللّغةِ العربية عن إدارته، أو إنتاجِ المُؤسسة التي ينتمي إليها؟ بل وقد يكون مُمثلاً لدولته لدى دولةٍ عربية! هل سيحضر الاجتماعات والندوات ويتحدَّث باللّغةِ الإنجليزية؟

ثمَّ ما نوع الهُويّة التي سيحملها ذاك الشاب، الذي لم يدرس التراثَ العربي، ولا يعرفُ رموزَ بلده من الأئمة والعلماء والأطباء والجغرافيين،



وأهل التاريخ، والأدباء والفنَّانين؟

حتماً سوف يعيشُ هذا الشابُ غُربةً موحِشة، وسيكتفي بـ (شلّة) أو مجموعة من نفس ثقافته وميوله، ثمَّ ينقل تلك الأفكار والمُمارسات البعيدة عن اللّغةِ العربية والتاريخ العربي، إلى أبنائه، وهنا تكمن مشكلةٌ أُخرى، وهي توارثُ الأجيال اللاحقة لأساليب حياةٍ وممارساتٍ بعيدةٍ عن التراث العربي والإسلامي، وبذلك تندثرُ ملامحُ الثقافةِ العربية، وأدواتُها، ونتاجاتُها، ورموزُها، ويحدث «الاغتراب» الذي يُشوِّهُ الشخصيةَ العربيةَ، ويجعلها بعيدةً كلَّ البُعد عمَّا يحفظ التوازن المطلوب بين الأصالة والمُعاصَرة! هذه المقولة التي ثَبتت -مع الأيام- في أذهان الكثيرين، لكنها لم تنجح في تحقيق التوازن، فحدثَ الإغراقُ في تمجيد الأصالة، لدى فريق، وحصل نكرانُ الأصالة لدى الفريق الآخر، الذي لا يرى في تعلُّم اللّغةِ العربية أيةَ فائدة تُرتَجى!

ولقد تنادت بعضُ المُؤسسات -قبل أيام- بضرورة الحفاظ على اللّغة العربية، وعدم ترك الحبل على الغارب، في موجةِ تهميش اللّغة العربية، بدعوى أنها غيرُ صالحة للعصر!

ويمكنُ الردُّ على هذا الزعم، بأنَّ اللّغةَ العربية حفظت لنا العلومَ، والآدابَ، والفنونَ، والتفاسيرَ، والتاريخَ العربي والإسلامي، عبر القرون. ألم تكُن هذه اللّغة لغةَ الفلكِ والطبِّ والآدابِ والفنون؟ وقد صلُحت لتلك القرون، فلماذا هي غيرُ صالحةٍ لهذه الأيام؟

كلُّ شعوب العَالَم أتقنت لغتها الأصلية أولاً، ثمَّ تعلَّمت اللّغةَ الأخرى، وهذا ما يجبُ أنْ يحدثَ في منطقة الخليج العربي، والبلاد العربية قاطبة، لأنَّ الإنسانَ العربي الذي لا يُتقنُ لغتهُ الأصلية، قراءةً وكتابةً وحديثاً، لا يمكنه الحفاظ على هُويته العربية! وقد يقول قائل: «ولماذا كلُّ هذا السعيِّ للحفاظ على الهُوية؟ نحن نعيشُ حياة «عَولمية»، ولا حاجة لنا لأنْ نتقوقعَ على حالنا، ونتحدَّثَ بلغتنا، التي لا يفهمُها العَالَم!».

وبرأينا، أن هذا قول إحباطيٌّ، سلبيٌّ، وغيرُ مقنع، لأنَّ كلَّ شعوب الأرض، وإنْ لبس أهلُها البدلةَ الرماديةَ وربطةَ العنق الحمراء أو الزرقاء، لم تتطيّر من هُويتِها وثقافتِها، فنجدُ الإنسانَ الياباني، الذي وصل أرقى مراتب العِلم، يمرُّ على مَعبدهِ، ويمارسُ طقوسهُ بلغته، ثمَّ يواصل طريقهُ نحو المصنع أو المكتب، وفي المنزل يقرأُ آدابَ بلادهِ وقصصَها بلغته وليس بلغة أخرى، ويشاهدُ تليفزيونَ بلاده، ويسمعُ موسيقى بلاده، ويتشوقُ للمعارض التي تحملُ روحَ الشعب الياباني. كما أن دُور الإنتاج السينمائي تُنتجُ مئاتِ الأفلام باللّغةِ اليابانية، كما أنَّ المدارسَ والجامعات، وإن اشتملت مناهجُها على اللّغةِ الإنجليزية، فإنها تُعطي الأولويةَ القُصوى للغةِ اليابانية، وكلِّ ما تحملهُ من مكوِّنات الهُوية، من تراثٍ وآداب وفنون.

نحن مع إنقاذ اللّغةِ العربية من التشَوُّهات التي تحصل لها يومياً، حتى على ألسنة بعض مذيعي المحطات العربية، على الرغم من وجودِ قراراتٍ مهمّةٍ بضرورة استخدام اللّغةِ العربية في المُراسلات والتعليم والإعلام، ولكن الأمرَ الأصعبَ يبقى على الأُسرة، التي ضاعَ أبناؤها بين اللهجات الآسيوية والإنجليزية، ولربما الإفريقية، ونتاجاتِ البرمجيات التجارية، التي تُعلِّمُ الطفلَ باللّغةِ الإنجليزية، كيفَ يعملُ صداقاتٍ مع الجنسين، وكيف يتعلَّم لعبَ القمار، وكيف يُمجِّدُ العُنف، وهو يتعرَّضُ لحملاتِ التشكيك في دينه ولغته وهُويته، عبر تلك البرمجيات الرخيصة الثمن، في الغرف المُظلمة، والتي لا يفتحها الآباءُ والأمهاتُ.

هامش:

1 - سورة الحجر، آية (9)، القرآن الكريم..

محاورة بين «لي جيون هو» و«ليو تسي شين»

أدب الخيال العلمي والواقعية لا ينفصلان

في مقابلة، أدارها مُحاوِر شبكة الكُتّاب الصينيِّين، دار الحوار الآتي بين الكاتب الصيني «ليو تسي شين»؛ رائد أدب الخيال العلمي بالصين (أوّل كاتب آسيوي يفوز بجائزة «هوغو»، والكاتب الصيني «لي جيون هو»، باعتباره مُمثِّلاً لتيّار الأدب الواقعي.

المُحاوِر: ليو تسي شين، هل تعتقد أن أدب الخيال العلمي الصيني قد وصل إلى مستوى عالمي؟

- ليو تسي شين: هذا محض وهم؛ لأن سوق الخيال العلمي بالصين، حاليّاً، لا يزال يعاني حالة من الركود، فعدد القرّاء قليل للغاية، بالإضافة إلى نقص الأعمال المؤثِّرة، وكذلك الكُتّاب المُؤثِّرين. مثل هذا الوضع، لا يجعل فوز كاتب معيَّن بجائزة دولية، يغيِّره، فثمّة هوّة شاسعة بين أدب الخيال العلمي لدينا، وأدب الخيال العلمي في الدول الكبرى، مثل الولايات المتَّحدة الأميركية.

السيِّد ليو، برأيك، هل السبب في تأخُّر أدب الخيال العلمي في الصين، يعود إلى غياب السوق أم إلى نقص كُتّاب الخيال العلمي؟

- ليو تسي شين: تأتي الإجابة على هذا السؤال انطلاقاً من منظورَيْن؛ يتعلّق أحدهما بأدب الخيال العلمي الصيني، الذي يتّسم مساره بالتعرُّج الشديد، فقد توقَّف ازدهاره في أواخر عصر أسرة تشينغ وأوائل عهد الجمهورية؛ جرّاء الحروب والاضطرابات، بعد تأسيس الصين الجديدة، والوقوع تحت تأثير الاتِّحاد السوفيتي في الخمسينيات من القرن المنصرم، ثم شهد أدب الخيال العلمي المحلِّي بعض الازدهار، لكنه سرعان ما توقَّف ثانيةً بسبب «الثورة الثقافيّة»؛ وفي الثمانينيات من القرن الماضي شهد ازدهاراً مؤقَّتاً، تلا ذلك ازدهار بالغ، مثَّله كتاب «شياو لينغ تونغ يسافر إلى المستقبل» للكاتب «يه يونغ ليه»، الذي وصلت مبيعاته إلى أربعة ملايين نسخة، لكن، بسبب حملة «مكافحة التلوث الروحي»، وغيرها من الأسباب، تراجع نشر الخيال العلمي في دولة بأكملها، بين عشيّة وضحاها، إلى ما نسبته صفر. ثم عاد يتعافى، تدريجيّاً، بدءاً من عام (1995)؛ لذا فأدب الخيال العلمي الصيني دائماً ما ينقطع مساره، لكنه، في كلّ مرّة، يعود فيها ليتَّصل بعد انقطاع؛ لا يُبقي على أيّ موروث سابق. على سبيل المثال، جيلنا الحالي من كُتّاب الخيال العلمي، منفصل، تماماً، عن كُتّاب الخيال العلمي في الثمانينيات، سواء من حيث المفهوم الإبداعي أو العلاقة المتبادلة بين الجيلَيْن، فليس ثمّة موروث في هذا الشأن، على الإطلاق؛ لذا، على الرغم من أن أدب الخيال العلمي، في الصين، لم ينشأ متأخِّراً، إلا أنه لا يزال في طور السذاجة التي لم تصل إلى النضج بعد.

أتساءل: كيف تمكَّن السيِّد «لي جيون هو» من فهم الفضاء الخارجي، عندما كان طفلاً؟

- لي جيون هو: ربَّما لأن والدي كان مزارعاً محبّاً للقراءة؛ فقد احتوى منزلنا على العديد من الكتب. لم تكن الأعمال التي طالعتها، عندما كنت طفلاً، تندرج تحت أدب الخيال العلمي الخالص، في واقع الأمر، بل هي كتب تنطوي على معارف حقيقية تتعلَّق بعلم الفلك.

بعد ظهور «مشكلة الأجسام الثلاثة» للأخ «تسي شين»، كان لدى العديد من القرّاء فجوة فيما يتعلَّق بفهم «الخيال العلمي الصعب» الذي تشمله الرواية، ذلك لقلّة درايتهم بالتسميات الأساسية للأجرام السماوية، بينما كان الوضع مختلفاً بالنسبة إليَّ، لأنني كنت قد طالعت الكثير من المفاهيم الفلكية مثل «المستعر الأعظم»، و«العملاق الأحمر الضخم»، و«السديم»، و«الثقب الأسود» وغيرها في بعض الكتب الفلكية التي كانت بحوزة والدي، عندما كنت طفلاً، كما كنت على دراية جيِّدة بكيفية حدوث انفجار المستعر الأعظم.

حاز والدي نسخة من كتاب «المعارف الفلكية»، الذي كان مليئاً بالصور والنصوص، مازلت، إلى الآن، أتذكَّر غلافه بوضوح. كنت مُولعاً بهذا الكتاب وأنا في المدرسة الابتدائية،



ولطالما استلقيت على رقعة من الخيش، مستمتعاً بلفحة البرد التي تتخلّل الليل، وأنا أتطلّع إلى السماء، متخيّلاً موقع وهيئة الأجرام السماوية التي كنت أقرأ عنها في النهار. يمكن القول، بكلمات عصرية، إن ذلك، بالنسبة إليّ، آنذاك، كان نافذة مفتوحة على مصراعَيْها في عقلي، فقد أسهم ذلك في دفع طفل ريفيّ على تجاوز حيِّزه المكاني، بل السير به لتجاوز الكرة الأرضية كلّها، وتخيُّل الكون، هذا النوع من التحفيز الإيجابي رائع للغاية. وفيما يتعلَّق بتخيُّل الفضاء الخارجي، أعتقد أن هذا الأمر ليس قاصراً على الأطفال الصغار، فحسب، فما زلت مفتوناً به إلى الآن، وثمّة الكثير من الناس، حول العالم، مفتونون به كذلك. غالباً ما يكون شغف البشر وحماسهم لاستكشاف المجهول كامنَيْن في مرحلة الطفولة.

لقد ذكر السيِّد «لي جيون هو»، للتوّ، عبارة «الخيال العلمي الصعب»، ذلك الذي تمكَّن السيِّد «لي» من فهمه جيّداً، بعد مطالعة العديد من كُتب الفلك. وبالحديث عن المفهوم المقابل، يتبدّى مفهوم «الخيال العلمي السهل»؛ فماذا عساه يكون هذا المفهوم؟ من فضلك، سيِّد «ليو تسي شين»، فسِّرْ لنا هذا الأمر.

- ليو تسي شين: في الواقع، يُعَدّ أدب الخيال العلمي مفهوماً غامضاً للغاية، فليس ثمّة تعريف دقيق له، حتى الآن، فالتعريفات المختلفة التي طرحها النقّاد لا تُعَدّ، ولا تحصى، بينما لا يمكن لأيٍّ منها أن يحظى باعتراف الجميع، لأن ثمّة استثناءً لكلّ تعريف مُقترح، حتى أن أحد التعريفات الحاليّة هو «أدب الخيال العلمي الذي تنشره دار نشر الخيال العلمي»؛ لذا أقول إن «الخيال العلمي الصعب» و«الخيال العلمي السهل» طريقة للتسمية ألِفَها القرّاء، بحيث يمكن أن يطلقوا على الخيال القائم، بشكل أساسي، على العلم، تسمية «الخيال العلمي الصعب»، بينما يُطلق «الخيال العلمي السهل» على ذلك الخيال العلمي المستخدم في الأعمال الأدبية كغطاء؛ يغلِّف الحبّ التقليدي، وكافّة أنواع التحقيقات، ويمكن التمييز بين النوعَيْن، على هذا النحو؛ إذا تَمَّ حذف محتوى الخيال العلمي من متن القصّة، فتهدَّمت بغيابه وتلاشت، ولم يعد من الممكن سردها، فذلك ما يُطلق عليه «الخيال العلمي الصعب»، وهو ما يُطلق عليه، في الغرب، «الخيال العلمي على طريقة كامبل». و«كامبل» هو كاتب للخيال العلمي في مرحلة مبكّرة؛ لعب دوراً أساسياً في تطوير أدب الخيال العلمي، لاحقاً.

يبدو أن «مشكلة الأجسام الثلاثة» تنطوي على الكثير من «الخيال العلمي الصعب»، يعود ذلك للاعتقاد الذي يساور الكثير من القرّاء خلال مسيرة القراءة بأن ما يضمّه العمل، بين جنباته، من خيال، ليس إلّا حقيقة، وأنه سيصير واقعاً في المستقبل.

- ليو تسي شين: هذا ما ينشده كلّ كاتب للخيال العلمي، إذ يسعى الجميع لاستخدام أنماط من الواقعية تمكنِّهم من كتابة أكثر الظواهر جنوناً، لتتبدّى مثل التقارير الإخبارية.. تماماً، هذا هو المسعى الأسمى للجميع. حتماً، لا يناسب سردَ القصص الخيالية استخدام أسلوب خيالي؛ يهدف، بالأساس، إلى وصف أشياء خيالية فعادةً ما تسلك هذه القصص سبيل الواقعية، لوصف أكثر الأمور جنوناً، وأكثرها بعداً عن الواقع، ويُعَدّ هذا، أيضاً، مفهوماً إبداعياً أساسياً للخيال العلمي.

أودّ أن أسأل السيِّد «لي جيون هو»: هل لنجاح «مشكلة الأجسام الثلاثة» تأثير على الأدب التقليدي، من حيث صارت مصدرًا مؤكّداً للإلهام؟

- لي جيون هو: تُعد إبداعات الأخ «تسي»، وكذلك الجائزة

التي نالها هذه المرّة مصدراً للإلهام، كما تدفع، بشدّة، لتأمُّل الأدب الصيني. لا أعرف منذ متى بدأ إبداع الأدب الصيني التقليدي (لا أرغب في التحدُّث بشأن تراجعه)، فقد أضاع الكثير من الطرق التي كان ينبغي أن يسلكها. منذ بداية مسيرة الأدب الصيني، كانت هناك أعمال تضمّ وعياً بالزمان وبالمكان، ووعياً بالكون من حولنا، ومثال على ذلك كتاب تشو يوان «استكشاف الفضاء». لكن، وصولاً للعصر الحالي، وخاصة في العقود الأخيرة، بدا كأن الكُتّاب ما عادوا يملكون سوى الحبكات الأرضية؛ ومن ثَمَّ، غدا معيار الحكم على جودة أو أهمِّيّة عمل كاتب ما يتعلَّق بمدى ارتباطه بالواقع، فالجميع يقفون على الأرض، وليس ثمّة وجود للأشياء المُحلِّقة، كالسماء والكون، هذه الأشياء التي تحلِّق لا وجود لها فعليّاً. بينما يُعَدّ عمل الأخ «تسي شين» «مشكلة الأجسام الثلاثة» تنبيهاً عظيماً للغاية، في هذا الصدد: لماذا فقدنا هذه المساحة من الإبداع؟

«الخيال» بالنسبة، إلى الأدب، مثل جناحين، بينما نحن، على الدوام، مستلقون على الأرض، لا يمكننا التحليق كطائر الباز، بل لا يسعنا سوى الركض على الأرض مثل الدجاجة، وتلك مشكلة، أيضاً.

ثمّة مشكلة أخرى هي أن الإبداع الصيني: الأدبي والسينمائي، يتّسم بالجودة، لكن، من وجهة النظر الحاليّة، ينصبّ تركيزه على التاريخ، دون الاهتمام بالمستقبل. شاع، في السابق، قول مأثور مفاده أن «ليس للولايات المتَّحدة الأميركية تاريخ، وليس للصين مستقبل»، ينطوي هذا القول هكذا على مفهومَي الزمان، والمكان. وهنا، يكمن تذكير كبير للغاية، من أدب الخيال العلمي الصيني، لنظيره التقليدي، بما في ذلك بعض الأعمال الدرامية الحاليّة المتعلِّقة بالسفر عبر الزمن، والتي ترتدّ إلى الوراء كذلك، فتختلف عن نظيراتها في أوروبا والولايات المتَّحدة الأميركية، كذلك عن أفلام الرسوم المتحرِّكة اليابانية، تلك التي تتطلَّع إلى المستقبل، مثل مسلسل الأنمي الياباني «عبقور»، حيث العودة من المستقبل لإنقاذ الحاضر، بهدف تغيير الحاضر، ثم تصحيح مسار المستقبل.

وثمّة مشكلة أخرى تتعلَّق بالتقديس، فقد تعرَّض الكتّاب الصينيّون، في السنوات السابقة، للقمع جرّاء التقديس، فعند ذكر الإبداع، والشروع في الكتابة، يقع القلم تحت وطأة التفكير في ضرورة توقير الكلاسيكيات، بهذه الطريقة يكون مشدوداً للغاية، مثقلاً بضغط شديد. لكن، في السنوات الأخيرة، بدلاً من ذلك، تمَّ تجاهل وعي الكلاسيكيات، رِبَّما حدث ذلك بتأثير السوق. أعتقد أن تأثير السوق كبير نسبيّاً، حيث صار الاعتقاد بأنه طالما أنت تكتب فذلك حسن، وإذا كنت من الأكثر مبيعاً، فذلك جيِّد؛ حتى أن ثمّة اتّجاهاً، في الوقت الحالي، يُعرَف بـ «التحزُّب»، يسود فيه الاعتقاد بأن المرء يكتب ليطالع النقّاد ما يكتبه، وطالما أقرّ النقّاد ما كتبه، فذلك كلّ ما في الأمر، لذا، على النقيض من ذلك، تلاشى تماماً، مثل ذلك الوعي الثمين القائم على تقديس الكلاسيكيات.

أمّا بالنسبة إلى إبداع الأخ «ليو تسي»،فلن أتحدَّث، في البداية، عن «مشكلة الأجسام الثلاثة»، فلديه قصّة قصيرة قديمة تسمّى «رعاية الإله»، وهي قصّة قصيرة كلاسيكية للغاية. وعلى الرغم من أنه استخدم فيها نهج الخيال العلمي، إلا أنه اهتمَّ بالطبيعة البشرية، حيث عكس الواقع الحالي، وتمتَّع بسلطة على الواقع تفوق سلطة للواقعية. أعتقد أن إبداعنا الواقعي، أو الإبداع الأدبي التقليدي، يجب أن يُشِيد بإبداع أدب الخيال العلمي، ويتعلَّم منه.



ليو تسي شين ▲

قلت، للتوّ، إن أعمالنا الدرامية المتعلِّقة بالسفر عبر الزمن، جميعها ترتدّ إلى الوراء، وهذا ينبِّهنا إلى إمكان أن تتطلَّع أعمالنا الدرامية إلى المستقبل، حيث يمكن للأدب التقليدي محاورة المستقبل.

- لي جيون هو: في الواقع، لا يتعلَّق الأمر بالأدب، كما لا يقتصر على مجال السينما والتليفزيون، فحسب، بل يوضِّح التوجُّه الروحي لأمّة بأسرها، أيضاً. لا يمكن أن ندع الآخرين يعتقدون أن الأمّة الصينية لا يسعها سوى الارتداد إلى مجدها الأدبي القديم، ولا يمكننا أن نتخيَّل الصورة التي قد يكون عليها مستقبلنا، ولا أحد يسعى للتفكير في ذلك. وبصفتي فناناً، تقع على عاتقي هذه المسؤولية، وذلك العبء، إلّا أنني أفتقر إلى القدرة على التخيُّل. وعلى العكس من ذلك، يملأ أدب الخيال العلمي هذا الفراغ، ويضطلع بدور يجب أن يكون الأدب التقليدي هو المنوط به.

تحدَّثنا، للتوّ، عن الثقافة الصينية، على الرغم من أننا غالباً ما ننظر إلى الوراء، لكن يمكننا أن نرى الخرافات والأساطير، وما تتمتَّع به من ثراء. أتساءل: هل كان هذا جزءاً من منشأ إبداع الخيال العلمي؟

- ليو تسي شين: الأمر ليس مقتصراً على الأساطير الصينية، فحسب، بل إن الأساطير الغربية، كذلك، لديها الكثير من القواسم المشتركة مع الخيال العلمي. بينما يمكننا القول، من ناحية أخرى، إن الخيال العلمي نفسه هو نمط أدبي نتج عن التقدُّم التكنولوجي الذي أعقب الثورة الصناعية؛ مُتَّسماً

بطريقته الفكرية التي تميِّزه.

تختلف طريقة التفكير هذه عن نظيرتها في الأساطير التقليدية، فالنسبة إلى الصين، تضمّ الأساطير الصينية القديمة، بين جنباتها، الكثير من عناصر الخيال العلمي. على سبيل المثال، في رواية «رومانسية الممالك الثلاثة»، كانت تصميم العربات الخشبية التي على هيئة أبقار وخيول وغيرها من العناصر، أشبه ما يكون بعناصر الخيال العلمي، بينما يُعَدّ نمط التفكير السائد بالخيال العلمي مغايراً لنمط التفكير الخاصّ بالأساطير. يُعَدّ أدب الخيال العلمي الصيني منتجاً أجنبيّاً محضاً، من منظور أدب الخيال العلمي.

أعتقد أنني أتّفق، على نحو خاصّ، مع السيِّد «لي»، بخصوص الموضوع الذي أثاره، للتوّ، بشأن العلاقة بين أدب الخيال العلمي والأدب الواقعي المعاصر في الصين. قبل فوز «مشكلة الأجسام الثلاثة» بالجائزة، تأثّرت، بشدّة، بتعليق نُشِر في صحيفة «نيويورك تايمز»؛ مفاده أن الازدهار الحالي لأدب الخيال العلمي، في الصين، قد جذب الأنظار. بداية القول، يتمتَّع أدب الخيال العلمي بميزة غريبة؛ ألا وهي أنه يُعَدّ مقياساً لبلد ما، ولا تتوفَّر هذه الميزة لغيره من الأنماط الأدبية؛ نظراً لأن الأدب الواقعي يمكن أن تنشأ، على راحتيه، الكلاسيكيات، في أماكن ليست متقدِّمة، مثال ذلك الأدب الروسي. وهناك، أيضاً، أدب أميركا اللاتينية، مثل عمل ماركيز «مئة عام من العزلة»، الذي تولّد في منطقة متخلِّفة للغاية، لكن ذلك لا ينطبق على أدب الخيال العلمي مطلقاً، فالمكان الذي يشهد ازدهاره، لا بدّ أن يكون مكاناً ترتفع فيه القوّة الوطنيّة.

يعني هذا أن المملكة المتَّحدة هي مهد أدب الخيال العلمي، حينما كانت الإمبراطورية البريطانية لا تغيب عنها الشمس أبداً. لكن، مع تراجع بريطانيا، وارتداد أوروبا إلى الخلف، وفي ظلّ التنامي السريع للقوّة الوطنيّة الأميركية، انتقل التركيز على أدب الخيال العلمي ليصل، بدوره، إلى أميركا. مثَّلت الفترة: من الثلاثينيات إلى الستينيات، العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي الأميركي، والتي صادفت مرحلة الصعود السريع للقوّة الوطنية في الولايات المتَّحدة الأميركية. والآن، جذبَ أدب الخيال العلمي الصيني، الانتباه على حين غرّة، ويرتبط هذا ارتباطاً وثيقاً بالخلفيّة الكبرى للمجتمع الصيني.

علَّقت صحيفة «نيويورك تايمز» على الأمر، آنذاك بأن أدب الخيال العلمي، في الصين، بات يحظى بالاهتمام، وهو ما يمثِّل تغييراً في طريقة تفكير الجيل الجديد من الصينيين؛ بمعنى أن الصين بدأت في توسيع رؤيتها القديمة المتعلِّقة بطريقة التفكير الواقعية؛ تلك التي وضعت، من خلالها، الأرض نصب عينيها، موليةً ظهرها للسماء. من سمات أدب الخيال العلمي أنه ينظر إلى البشر باعتبارهم كياناً واحداً، وتمثِّل الكوارث والتحدِّيات التي يواجهونها همّاً مشتركاً لهم جميعاً، بغضّ النظر عن أعراقهم.

يشير هذا إلى أن الجيل الجديد من القرّاء الصينيين لا يعتبرون أنفسهم صينيين، فحسب، بل يعتبرون أنفسهم، أيضاً، أفراداً في العائلة البشرية مجتمعة. بالإضافة إلى أنهم قد شرعوا يهتمّون بالمشكلات أو الأسئلة الأساسية ذات الاهتمام المشترك للبشرية، مثل: من أين أتينا؟، وإلى أين نحن ذاهبون؟، وما الهيئة التي سيكون عليها مستقبلنا؟. تأثَّرت، بشكل خاصّ، بالجملة الأخيرة من التعليق، المعنيّة بأن هذا التغيير في طريقة تفكير الجيل الجديد، من الشعب الصيني، سيكون له بالغ الأثر على مصير الصين والعالم.

اتَّسم هذا التعليق بالعمق الشديد، وعلى الرغم من كثرة التعليقات المحلِّيّة، إلا أنني لم أرَ من بينها تعليقاً يحمل هذه الرؤية، وينطوي على هذا التحليل العميق؛ لذا فما تفضَّل السيّد «لي» بطرحه، للتوّ، بشأن كيف يمكن لأدبنا السائد أن يتكيَّف مع التحوّل الحالي في طريقة تفكير القرّاء، يُعَدّ مشكلة حقيقية؛ نظراً لأننا نعتقد، في الوقت الراهن، أن الأدب الواقعي هو -بالفعل- التيّار الأدبي السائد، فقد حقَّق إنجازات رائعة خلال المئتي عام الماضيَيْن، و-من ثَمَّ- خَلَّف عدداً لا يحصى من الكلاسيكيات. لكن بنظرة كلِّيّة لتاريخ الأدب البشري، نجد أن الواقعية ليست سوى مرحلة قصيرة المدى، فقد برزت الواقعية، بشكل حقيقي، بعد عصر النهضة الأوروبية، بينما لم تكن كلّ الآداب البشرية السابقة سوى آداب خيالية في مجملها؛ لذا يتمثَّل السؤال الجدير، حقّاً، بالتفكير فيه، والمعضلة التي تستحقّ التحدّي، في معرفة الاتِّجاه الذي سوف يتطوَّر فيه تيّار الأدب الواقعي لدينا.

تبرز، في أعمالك، فكرة تعلُّم الأرض حماية نفسها من خلال إرسال إشارة إلى الكون.

- ليو تسي شين: ذلك هو التفكير المنطقي، فلا يمكن لأبَوَيْن أن يطلبا من طفلَيْهما، حال لقائه شخصاً غريباً، أن يتخيَّل أن ذلك الغريب شخص طيِّب، فتلك ممارسة غير مسؤولة. هنا، تكمن غرابة البشر. في البداية، وقبل كلّ شيء، ثمّة شعور بعدم الثقة المتبادلة فيما بين الحضارات البشرية، وثمة مساحات شاسعة من الريبة بين هذه الحضارات المختلفة، ومثل هذه الريبة وعدم الثقة ستؤديان، حتماً،



▲ لي جيون هو

إلى حروب عالمية؛ تُسفك فيها الدماء أنهاراً، لكن الغريب في الأمر أن كلّ خيالاتنا، بشأن الفضائيّين جميلة، نظن أن هناك مبادئ أخلاقية سامية؛ معترف بها في سائر الكون، حيث نعتقد أن الفضائيّين سينساقون لتقنياتهم العالية، وما يتمتّعون به من مستوى أخلاقي عالٍ، ويحترمون كلّ أشكال الحياة والحضارة القائمة. ليس ثمّة دليل يثبت صحّة هذه النقطة، حتى الآن.

سيِّد «لي جيون هو»، لو تجاوزنا هويّة الكاتب، وتقمَّصنا، بدلاً عنها، هويّة أحد محبّي الخيال العلمي، لقلنا إن ما بين أيدينا، اليوم، من هواتف محمولة وأجهزة كمبيوتر، ربّما كانت موادّ كتبها أدب الخيال العلمي في السابق. من موقعنا بهذا العصر. تُرى ما الذي قد يحدث مستقبلاً؟

- لي جيون هو: باعتباري كاتباً، أو قارئاً (الأمر سيّان)، أعتقد أن الأشياء التي قالها، للتوّ، الأخ «تسي شين»، توضح شعور البشر النهائي بخيبة الأمل، ربَّما لا تساورنا المخاوف بشأن المشاكل الحاليّة، لكن حينما نعلم أن الشمس ستنطفئ في غضون ستّة مليارات سنة، سيتولّد لديك، على الفور، شعور بخيبة الأمل. هذا الشعور باليأس هو المصدّ الروحي للإبداع الفني، ولإبداع الخيال العلمي كذلك. إن بحث البشر عن رفقاء الروح من الفضائيّين، ليس إلا سعيهم لإيجاد مخرج، ومنح خيبة الأمل تلك شعوراً بالأمل.

هناك نقطة أخرى، تتمثَّل في أن الإبداع الواقعي، وخلق الخيال العلمي متَّسقان؛ لا انفصال بينهما، فالكلاسيكيات الرائعة، بحقّ، لا يعوزها العناصر المميّزة لكلا الجانبَيْن. ومثال على ذلك، رواية «1984» للإنجليزي «جورج أورويل»، كُتب هذا العمل عام (1948)، وقد تخيَّل النمط الذي سيكون عليه العالم في عام (1984)، ووجود ثلاث متغيِّرات، تتشابه، في ذلك، مع «مشكلة الأجسام الثلاثة» لدى الأخ «تسي شين». فعلى الرغم من أن العمل قد كتُب في عام (1948)، إلا أن ما كُتب قد صار واقعاً متحقِّقاً بحلول عام (1984)، صار النمط العالمي على ذلك النحو، كما غدت البيئة السياسية محاكية لتلك المكتوبة. «جورج أورويل» نفسه، كاتب واقعي، غير أن كتابته كانت أكثر دقّة من تنبُّؤات الخيال العلمي؛ لذا فالخيال العلمي والواقع لا ينفصلان.

رواية «المعلّم ومارغريتا» للكاتب «بولغاكوف»، هي مثال آخر على ذلك، وهي، أيضاً، عمل واقعي، لكنه يحكي عن توغُّل الشيطان في حياة البشر، ورغبته في تغيير الحياة البشرية وفقاً لنواياه، ذلك في ظلّ بيئة سحرية للغاية. ثمّة بعض من تفاصيلها التي تعكس واقع المجتمع الحالي، وقبولنا اللامبالي لبعض الأمور غير الطبيعية، مَثَّله تحوُّل الشيطان إلى قط كبير، ينتظر الحافلة في محطّة الحافلات، وبعدما يستقلّ الحافلة، لا يشتري تذكرة، بينما لا يشعر الركّاب المتزاحمون بالغرابة لذلك، وبدلاً من ذلك يوبِّخه مُحصِّل التذاكر لعدم شراء تذكرة، كما لو كان شخصاً عادياً. هذا النوع من القبول الطبيعي للأمور غير الطبيعية، يؤثِّر، بشدّة، في أذهان الناس، وهنا يكون قد حقَّق تلك القوّة التي تتمتَّع بها الواقعية، بينما تأسَّس الإبداع على استعارة تقنية سحرية، فهي نوع من تقنيات الخيال العلمي، و-من ثَمّ- لا ينفصل الواقع عن الخيال العلمي في الأعمال الجيدة.

لهذا السبب، لا أتَّفق مع قول الأخ «تسي شين»؛ أن أدب الخيال العلمي هو أدب فئوي لأقلّيّة. لقد قرأت عمله «مشكلة الأجسام الثلاثة»، وأعتقد أن السرد والبنية الروائية، بالإضافة إلى مستوى التفصيل والإحكام، قد ارتقوا بإبداعه ليفوق العديد من الروايات الواقعية، فبين دفَّتَيْ روايته إنجاز أدبي راقٍ للغاية؛ من هنا، لا تستهدف مساهمته في الأدب أقلّيّة، كما أنها ليست فئوية.

يمثِّل فوز «ليو تسي شين» بجائزة، عن عمله «مشكلة الأجسام الثلاثة»، دفعة لأدب الخيال العلمي الصيني. أوّد أن أطلب من السيِّد «لي جيون هو» تقديم بعض المقترحات من أجل النهوض بنشر الخيال العلمي، لدينا.

- لي جيون هو: سأقدّم اقتراحاً جريئاً بعض الشيء، لكنه ممكن إلى حَدٍّ ما. أعتقد أن الجائزة التي نالتها رواية «مشكلة الأجسام الثلاثة» تُعَدّ أمراً عظيماً للغاية بالنسبة إلى الوسط الأدبي، وخاصّةً وسط أدب الخيال العلمي، حيث تتمتَّع «مشكلة الأجسام الثلاثة» بقاعدة جماهيرية ضخمة، في الداخل وفي الخارج. أعتقد أن بإمكاننا الاستفادة من هذه الفرصة، وتقليد «ملك حكايات الأطفال الخرافية» التي كتبها «تشنغ يوان جيه» آنذاك، فقد كان بمفرده مؤلِّف «ملك حكايات الأطفال الخرافية»، بينما أمكنه أن يجذب إلى مجلَّته ملايين القرّاء، ليصل تداولها إلى رقم فلكي. أظن أن من الممكن استئناف إصدار مجلّة «الخيال العلمي الجديد» المتوقِّفة، والسماح للأخ «تسي شين» أن يكون المؤلِّف الرئيسي فيها، ليواصل نشر أعمال الخيال العلمي المتاحة لديه، بشكل متسلسل. قام «تشنغ يوان جيه» بالأمر ذاته، فكان ينشر أعماله، بشكل دوري، كلّ عشر سنوات، تقريباً.

بعد حصول «مشكلة الأجسام الثلاثة» على الجائزة، تملَّكَ الجميعَ شعورٌ غامض تجاه المؤلِّف، كما تطلَّع القرَّاء، بشدّة، إلى أعماله الأخرى؛ لذا يمكننا الاستفادة من مجلّة «الخيال العلمي الجديد» لتقديم الصورة الكاملة لأعمال الأخ «تسي شين»، بصورة منهجية. قول ذلك مردُّه قاعدة المعجبين الخاصّة بـ«تسي شين»، فطالما لاقى الإعلان المسبق عن هذه المجلَّة مردوداً جيِّداً، فسيكون حجم الاشتراك بها أكبر من كلّ المجلات الأخرى في الصين.

لا تزال قاعدة المعجبين هذه تتزايد باطِّراد، فمن لم يقرؤوا أعمال الخيال العلمي، من قبل، غدوا يقرؤونه، الآن؛ لذا يمكننا الاستفادة من القاعدة الجماهيرية للأخ «تسي شين»، حيث تصبح أساساً يسمح لمجلَّة «الخيال العلمي الجديد» المتوقِّفة، بالنهوض من جديد، وبهذه الطريقة لا نبرز الصورة الكاملة لأعمال «تسي شين» بشكل منفرد، بل نجعل منها منصّة رائعة لكُتّاب الخيال العلمي في البلاد بأكملها؛ ومن هنا نسمح للأخ «تسي شين» بأن يكون هو المؤلِّف الرئيسي، كما نخصِّص عدّة صفحات لنشر أعمال غيره من كتّاب الخيال العلمي. وبوجود المنصّة، ستكون هناك فرصة للازدهار.

■ **ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

المصدر:

https://mp.weixin.qq.com/s/Ftyh7Y4YUoT-YN8UlSyuvQ



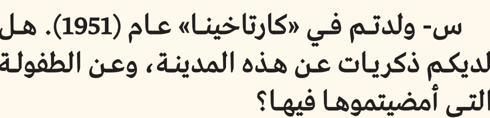
أرتورو بيريث ريفيرتي:

يمكنني العيش من دون الكتابة..

استهلّ الكاتب الإسباني الشهير «أرتورو بيريث ريفيرتي» (1951 - ...) حياته المهنية مراسلاً حربياً لفائدة الصحيفة اليومية «Pueblo»، ثم للقناة التلفزية الإسبانية (TVE) من عام (1973) حتى (1994)، فجاب أطراف المعمورة يشهد حروباً عديدة فيها، ويقدّم تقارير عن أشهر الصراعات الحربية والسياسية، كالحرب الأهلية اللبنانية، وحرب الخليج، وحرب الإبادة في يوغوسلافيا السابقة، وغيرها، فكان الدرس الكبير الذي تعلّمه من هذه الحروب، التي خبرها في الشرق الأوسط وإفريقيا وأميركا اللاتينة وأوروبا، هو أن ينظر إلى العالَم بكلّ تعقيداته ووحشيّته، منذ توقّفه عن مهنة الصحافة، مكرِّساً حياته للكتابة، وللتأليف الرّوائي الذي سيبرع فيه، ليصبح واحداً من الكتّاب الإسبان المعاصرين الأكثر مقروئيّةً داخل إسبانيا، وخارجها، حيث ترجمت أعمالُه الروائية إلى ما يربو على خمس وعشرين لغة..

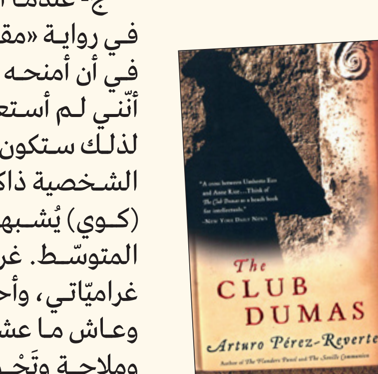
سيرتقي «أرتورو بيريث ريفيرتي» مدارجَ الشهرة بواسطة روايته «نادي دوماس»، وسرعان ما أضحت كتبُه أكثرَ مبيعاً، فحصلت روايته «لوحة السيّد الفلمنكي» على الجائزة الكبرى للأدب البوليسي عام (1993)، وروايته «جِلْد الطّبْل» على جائزة «جان موني» عام (1997)،التي تتوّج بوصفها أفضل رواية أوروبية، وفازت روايته الهائلة «مقبرة سفن لا اسم لها» على جائزة «المتوسِّط» عام (2001). وقام مخرجون كبار، منهم «رومان بولانسكي» بنقل بعض رواياته إلى السينما، وفي العام (2003) أصبح عضواً في الأكاديمية الملكية الإسبانية.

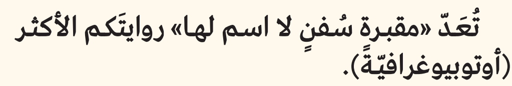
تميّزت رواياته بإيثارها للموضوعات الآتية: اعتبار التاريخ والماضي منطلقاً وقاعدة أساسية للكتابة، والاهتمام بالمغامرات البحرية وحكايات القرصان والقبطان والبحث عن الكنوز المطمورة في قرار البحر، والسعي الدؤوب للبحث عن سرّ الألغاز، والكشف عن غموضها، والانطلاق دائماً من الماضي بوصفه مهاداً لفهم الحاضر واستشراف المستقبل...



س- ولدتم في «كارتاخينا» عام (1951). هل لديكم ذكريات عن هذه المدينة، وعن الطفولة التي أمضيتموها فيها؟

ج- عندما ابتدعت شخصية (كوي)، الذي يظهر في رواية «مقبرة سفن لا اسم لها»، كنت أرغب في أن أمنحه ذاكرةً خاصّة. وبعد التّأمّل، أدركت أنّني لم أستعمل، من قبل، ذاكرتي الشخصية، لذلك ستكون لـ(كوي) ذاكرتي. لقد منحت لهذه الشخصية ذاكرة سنواتي الثمانية عشْرة الأولى. (كوي) يُشبهني، فهو رجل من البحر الأبيض المتوسّط. غراميّاته، وأحلامُه، وأسئلتُه، تشبه غراميّاتي، وأحلامي، وأسئلتي. لقد رأى ما رأيته، وعاش ما عشته، ومارَسَ ما مارستُه من غطْس ومِلاحة وتَجْوال في الميناء خلال ساعات. إنّ (كوي) هو أنا.





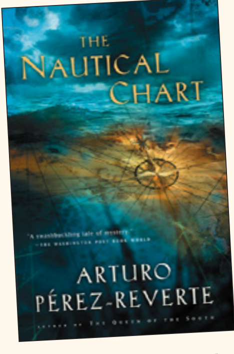
تُعَدّ «مقبرة سُفنٍ لا اسم لها» روايتَكم الأكثر (أوتوبيوغرافيّةً).

- لن أذهب إلى هذا الحدّ. دعوني أقُلْ إنّها كتابي الأكثر شخصيّةً، وهو أمْر يختلف تماماً. نُلْفي، أحياناً، أُموراً شخصية جدّاً يصوغها الأدبُ والتّخييل. لقد أوْدعْتُ هذا الكتابَ أجملَ ذكرياتي، وأجمل قراءاتي، وأهمّ تجاربي في ما يتعلّق بالعالَم، والحياة، والبحْر، والمرأة.



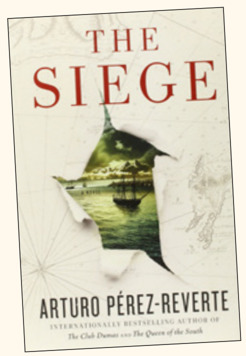
(كوي) هو الشخصية التي تشعرون أنّها الأقرب إليكم؟

- لا . أقرب الشخوص إليّ هو (ألاتريس) بطل «مغامرات القبطان ألاتريس»، والفارس في «لوحة السيّد الفلمنكي» و(كورسو) في «نادي دوماس»، (وهو، أيضاً، اسم سفينتي...)، إنها شخوص ترتبط بروابط عميقة جدّاً بي، لكن مناطق معيّنة من ذاكرتهم غير معروفة عندي، غريبة وبعيدة منّي. فلابدّ من النّبش في ذكرياتهم، وإبراز جوانب من شخصيّاتهم التي لم أكن على دِراية بها تماماً. دعْنا نقُلْ إنّ (كوي) شَهِد تطوُّراً مُشابهاً لي في العديد من النّواحي. لا أجهل أيَّ شيءٍ عن ماضيه ودوافعه العميقة، ولست مضطرّاً لابتكار ذكريات له: لقد كان ما كنت عليه.



كان أبوكم قبطاناً في البحرية التجارية...

- لقد نشأت في عائلة من البحّارة. كان عمّي قبطاناً في البحرية التجارية، وتزوّجت أخواتي من قباطنة في البحرية التجارية. أمّا والدي فأبحر قليلاً، وسرعان ما عمل في اليابسة على شاطئ «كارتاخينا». بَيْد أنّ الجوّ العامّ لعائلتي كان شديدَ الاِرتباط بالبحر. ولم يكن أبي، حتّى وقتِ مماته، يكُفّ عن الحديث عن البحر، وقراءة الكتب المرتبطة به، وكان أصدقاؤه كلُّهم من البحّارة. وإلى حدود هذه الرواية، لم أكُنْ أرغب، أبداً، في أن أضع هذا العالَم الشخصي جدّاً في المقام الأوّل.



لماذا ؟

- كان الأمر حميميّاً للغاية، وشخصيّاً جدّاً. فأنت لا تبدي أسرار منزلك لكلّ من هبّ ودبّ. فالمرء يحتفظ لنفسه بأسرار أسرته، ولكن، ذات يوم، تطرقُ الروايةُ بابَك، فتدرك أنّ الوقت أزِف لسرْد هذه الحكاية. سأبوح لكم بسِرّ: لم أبتكِر أيَّ شيء في رواية «مقبرة سُفن لا اسم لها»! إنّ هوراسيو كسكوروس، العسكريّ الجلاّد الأرجنتينيّ موجودٌ، مثله كمثل أستاذ الخرائط الذي لا يُعَدّ أستاذَ خرائط، بل هو بروفسور صديق لي يعمل في متحف مرسية، والطّيّار هو واحد من أفضل أصدقائي. جميع الشخوص التاريخية واقعيةٌ، فقط اكتفيت بإقامة وشائج بين هذه الشخوص المختلفة.

حتى «طانخر صولو»؟

- إنّها شخصية متخيَّلَة تشبه النّساء كافّة اللّواتي عرفتُهنّ، فأنا لا أتحدّث عن نساء عَرَضِيات، ولكن عمَّن لهُنّ اعتبارٌ، وقيمة عندي: أُمّي، وأخواتي، وخالاتي، وابنتي، وزوجتي. تُوَحِّد «طانخر صولو» نساءَ ذاكرتي قاطبةً، لهذا السبّب، أرى أنّ نصيبَ هذه الرواية من الخيال نصيبٌ ضئيلٌ جدّاً. إنها رواية تُعيد تشكيلَ الواقع انطلاقاً من العديد من الحقائق التي تُستَعاد، وتُحْفَظ، وتُفْرَز بواسطة الذّاكرة.

قلتم لي، ذات مرّة، إنّ الوطن الحقيقيّ للإنسان هو طفولته، لماذا؟

- أنتم أوفرُ حظّاً منّي لإدراك هذا الأمر. لا أريد أن أتحدّث، فقط، عن الطفولة بوصفها تجربة، بل لأنها حلقة وصْلٍ في السلسلة التي تربطك بالذّاكرة كلِّها، وبماضي عائلتك برمّته؛ الماضي الوراثي والماضي الفلسفي، وبهذا الجوهر كلّه الذي أتيْنا منه، الذي جعل منك كائناً مُتفرّداً كما أنت اليوم، هذا المسير الجينيالوجي الذي يُفضي إليك. تمنحك الطّفولةُ، وذكرى الطّفولة، بدرجة أكبر، الوعيَ بهذه السلسلة التي لا تنفصم عُراها، وتحملك على الإدراك لماذا يُعدّ هذا الوطنُ مهمّاً للغاية بالنسبة إليكم. إنّ الرّاياتِ والأوطانَ، وغيرها ليست سوى أوطانٍ بديلة . إنّما الوطنُ الحقُّ الذي يُعتَدُّ به، هو الطّفولة بزخمها الجيّاش بالذّكريات : ذكرياتِ الأب والأمّ، وذكريات أحداث العائلة، ووقائع الأسلاف، والكتب، والتاريخ، والذاكرة التي تفضي إلى ما أنا عليه، هذه هي



التُّربة الحقيقية التي تُشكّل المرءَ، وهذا هو المهاد الأساس الذي يمكن أن تنشأ منه حياتي.

ماذا نفعل بهذه الطفولة في مرحلة البُلوغ؟

- هنا يكمن جوهرُ المشكل. عندما تكبُر تُجابه حقائقَ، وإشارات، وأفعالاً، وأفكاراً لا تُريد أن تراها. تصدمك، تُؤذيك، تُحبطك على مهل. وطنُ طفولتك يتصدَّع، ويتآكّل، وينأى. ولا بُدّ أن تكون قد عشتَ وقتاً مُعيّناً كيما تنظر بالوضوح اللاّزم إلى وطن الطّفولة هذا. المسافة التي يمنحها الوقتُ ضرورية، فهي تُتيح لنا أن نفهم، أخيراً، أهمّيّةَ هذه الطفولة.

هل تكتبون لاستعادة هذه الطفولة؟

- لا. أعلم أنّ هذه الطفولة قد ضاعت ضياعاً نهائياً. أستطيع، بواسطة الذّاكرة، أن أعود ثانيةً إلى هذه الطفولة. لكنّني لم أعُد ذلك الشخص الذي كنته من قبل. لقد عشت وتغيّرت، فأنا شخص آخر وأنا الشخص نفسه الذي يرى طفولته الخاصّة. لن أستطيع، أبداً، استعادة براءاتي، واكتشافاتي، وسذاجتي. سأموت يوماً مثل جميع الناس، ولا أريد أن يكون موتي تجربةً فظيعةً ومُروِّعة، إنّما أودّ مجابهته بهدوء وسكينة، وأعني بالسّكينة سكينةَ القلب، أي الطمأنينة الشخصية. أرغب في أن أكون هادئاً -أقصد (واقعيّاً)- وصافيَ الذّهن. فما السبيل إلى بُلوغ هذه الحال؟ عندما ينظر المرءُ إلى الطريق الذي نهجه، وعندما يتدبّر شؤون حياته، عندئذ يستطيع أن يقول لنفسه : ها أنا حلقة الوصْل في سلسلة طويلة من الرّجال والنّساء الذين كافحوا في سبيل الوجود. يا لَها من راحة عميقة أن نُدرك أنّنا لسنا إلّا كائنات عابرة. وفي الواقع، إن كلّ هذا ليس بهذه الخطورة: نحن شهودٌ عابرون؛ لذا ليست الكتابة عندي حنيناً إلى الطفولة، بقدر ما هي تسليمٌ بها بوصفها جزءاً بريئاً من الحياة التي ستنتهي يوماً ما، فأنا أعُدُّ نفسي مثل وريث. فعندما أشعر بالرغبة في القتل، أفكّر في هؤلاء الذين قَتَلوا قَبْلي، في العصر الوسيط، وفي عصر النهضة، بدافع التّوق، والغيرة، أو... لست أدري!، وعندما أُطارِح زوجتي الغرامَ، أتخيّل الأزواج والعشّاق الذين سبقونا، فيالَها من راحة هذه السلسلة! وإلّا فإنّ من شأن كلّ فظاعات الحياة، وهذه الفوضى المستمرّة، وهذه الخيانات، وهذا الجُبْن، أن تدفعني إلى مثل هذا اليأس، إلى درجة أنّني لا أرى كيف يمكنني التفكير في الموت بهدوء... لا يمكننا أن نموت مُحبَطين.

ما مُشاهداتكم عندما كنتم مراسلاً حربياً للتليفزيون الإسباني ؟

- لقد رأيت الكثير من الناس يموتون يائسين! شاهدت رجالاً يموتون وهم يصرخون، ويبكون، ثم يصمتون، منهم الأبطال، ومنهم الجبناء. وكانت أشلاء بعضهم تتطاير في الهواء، وكان آخرون يمسكون أجسادهم التي كانت مِزَقاً وأشلاء! أعلم من خلال تجربتي أنّ الموت لحظة خاصّة جدّاً في الحياة! لا أريد أن أموت مثلما يموت بعض من هؤلاء الرجال الذين رأيتهم عن كثب. إنّما أرغب في أن أموت مثلما مات أبي وجدّي، وبعض الرجال أيضاً، موت كرامةٍ. ومن أجل هذا أحتاج إلى السّلام والسكينة، فمن سيُساعدني لتهيئة هذه اللحظة؟ البحر، أم الفنّ، أم حُبّي لابنتي وزوجتي، وللقراءة، وحُبّي للكتابة، وغير ذلك..؟

هل هذا هو السبب الذي يجعلكم تقولون، في كثير من الأحيان، إنكم كاتب بالمصادفة؟

- تماماً. ليس لديّ أيُّ طموح أدبيّ. أصبحت كاتباً

بالمصادفة، لا عن طريق الميْل. لا أسعى إلى كتابة كتاب كبير يظلّ خالداً في تاريخ الأدب العالميّ. أريد من الكتابة أن تُساعدني على العيش والموت. الكتابة مهمّة بالنسبة إليَّ، مثل مشاهدة لوحةٍ، وفتح كتابٍ، ومجالسة صديق، والتّنزّه مع ابنتي، ووضع سفينةٍ في مكان جيّد تجاه الرّيح، وما إلى ذلك. لن أُضحّي أبداً بحُبٍّ، أو صداقة، أو حياة، أو بصحّتي باسم الكتابة.

أيمكنكم العيشُ من دون كتابة؟

- أعتقد ذلك. يمكنني العيش من دون الكتابة، لكن، بالتأكيد، ليس من دون القراءة. القراءة عندي أكثر أهمّيّةً. وإذا ما توخَّيت الصراحةَ، فإني سأقول إن الكتابة، في هذه اللحظة، أساسية بالنسبة إليَّ، وهي أساسية الآن، بالذّات. في أوقات معيّنة من حياتك الأدبية، يحصل لك انطباعٌ مفاده أنّ ثمّة قوّةً تحملك على الكتابة، وأنّ لديك أشياء لتبليغها، وأنّه سيكون من الخسارة أن تترك كلّ هذا حبيساً في جعبتك. هناك قوّة داخلية غريبة تُغريك بإخراج ما يعتمل في داخلك. إنّ الكتابة، في هذه اللحظة، بالذّات، تصبح ضرورة لا يمكنك كبْحَ جماحها. أنت تقول لنفسك -ربّما، بشكل خاطئ- إنّ حُلماً كهذا، ورغبةً كهذه، وذكرى الطفولة هذه، ينبغي ألّا تفْنى بفنائك، وإنّ من واجبك أن تحافظ عليها بواسطة الكتابة، وأن تتقاسمها مع الآخرين الذين يُطلق عليهم «القُرّاء». ولكن، من يدري إذا كان هذا الدّافع، وهذا الزّخم لن يُستَنفَدا في رواية واحدة، أو ثلاث، أو عشر روايات.

تُعدّ البسالة، والشرف الضائع، والشجاعة، والإخفاق، موضوعات مهمّة في عملكم الأدبي.

- نعم. وليس لهذا علاقةٌ بالوطنية، إنّما يتعلَّق الأمر بمشكلة شخصية تماماً. أكره الذين يتركون الآخرين يموتون في الحلبة الرومانية من دون قتال. القتال يُسوّغ وجودَ الإنسان. إن إنساناً لا يقاتل هو إنسان غير موجود. ننال كرامتنا عندما نصارع المرض، والفظاعة، والعزلة، والبلاهة. على عاتق الإنسان واجبٌ أخلاقيٌّ يتمثّل في محاربة كلّ الأشياء السَّلبية التي تُطوّقه الحياةُ بها. لقد انتزعتْ الحياةُ مني أشياء عديدة، ما خلا تبجيل الشجاعة. وأعني بالشجاعة قدرةَ الإنسان على قول كلمة لا، ورفض الاستسلام، والقتال حتى آخر رمق في سبيل قناعاته، وأن يعرف المرءُ كيف يُقاتل حتى عندما لا تحوي بندقيَّتك خُرطوشة واحدةً. إن الفضيلة الحقّة الوحيدة هي الكفاح في سبيل الكرامة.

لماذا تزعمون أن العالَم منقسم بين أنصار «ستاندال» و«فلوبير»؟

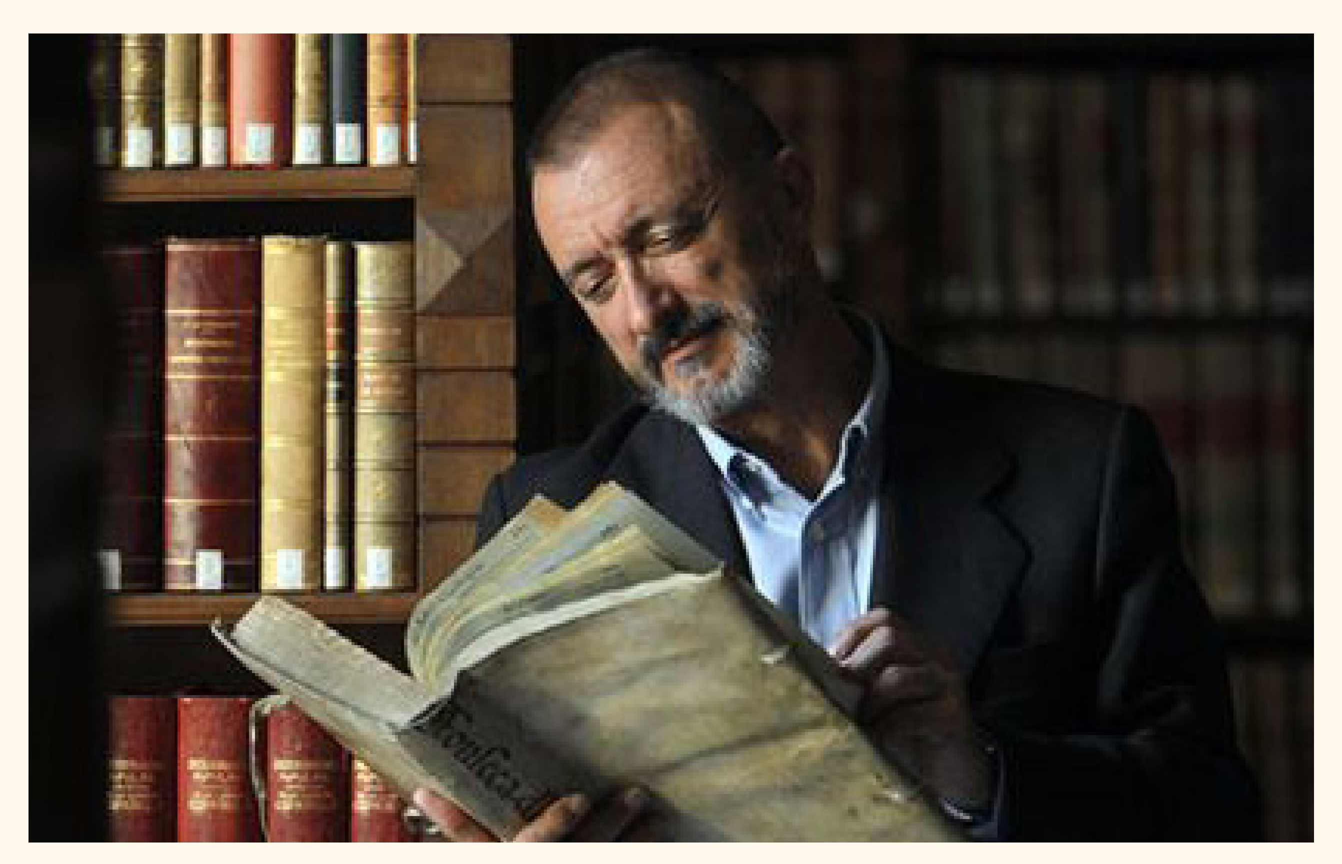
- أنا من المغرمين برسوم «تان تان» المُصوّرة، وبـ«ستاندال». قرأت رواية «دير بارم» في سنّ الثالثة عشرة، ومنذ ذلك الحين بقيتُ متعلّقاً بهذا الكاتب الذي كان يُحدّثُني عن أسلافي!. أرى، بدقّة بالغة، رفوفَ المكتبة التي صُفَّتْ عليها كتُبُ «فلوبير»، و«بالزاك»، و«ستاندال». قرأت «ستاندال»، فتغيّرت حياتي. كانت مُصادفة صِرْفاً. كان بإمكاني أن أبدأ بقراءة «فلوبير»، لكنّه كان موضوعاً فوق رفّ أعلى. ذهبت، ذات يوم، إلى صديق كان بحوزته صولجان الملك «أوتوكار»[1]. كان الأمر شبيهاً بالإلهام، وكنت مفتوناً، لأن إحساسي بالنظام قد أُشْبِع بفضل هذا الحكي، والدعابة، واللّغة، وهذا الخطّ الواضح، وهذه الرُّسومات الدقيقة للغاية. يُعدّ يوم القدّيس، في إسبانيا، أكثر أهمّيّةً من عيد الميلاد! نفحوني مالاً، فذهبت، على الفور، لشراء عددٍ من «تان تان». ما زلت أتذكّر، بعاطفة عجيبة، رائحةَ الورق الجديد، والحِبر الطّازَج لألبومات «تان تان». يا لَها من مُتعة! سأمنح اليوم حقوق المؤلِّف لاثنتَيْن من رواياتي حتّى أتمكّن من العثور على الإحساس الشَّمِّي الدّقيق الذي شعُرتُ به في ذلك الوقت... كانت ألبومات «تان تان» تجسّد المغامرة، والبحرَ، والكنوز، والرّحلات. إن رواية «نادي دوماس» عمل أدبيّ يتشكّل، في الواقع، من ثلاثة كُتُب. و«كنز القرصان الأحمر»[2] عبارة عن ثلاثة سُفن، وثلاثة برشُمانات[3]، تشكّل معاً برشماناً وسفينةً. كان «هيرجي»[4] كثيرَ الحضور في حياتي. لقد كنت مُراسلاً مثل «تان تان»، وبحّاراً مثل القبطان «هادوك». تُعَدّ طبعتي الأصلية من «تان تان»، في نسختها الإسبانية، كنزاً حقيقياً عندي. وإذا ما أتلف حريقٌ بيتي يوماً ما، وكان عليّ أن أُنقذ كتاباً، فإنّ هذا الكتاب لن يكون دون «كيخوته»، ولا «الجبل السّحري» (على الرغم من أنّهما كتابان عزيزان جدّاً عليّ) بل سأُنقذ ألبومات «تان تان» الخاصّة بي.

نسيتم «ألكسندر دوماس» الذي يُعَدّ كاتبكم المُبجّل.

- «دوماس» هو راوي قصص غير عادي، وهو معين ثرٌّ لا ينضب من القصص التي يكتبها للآخرين. لا تهمّني، بتاتاً، مكانة «دوماس» في تاريخ الأدب العالميّ. إنّه، بصفته كاتباً، يشكّل بالنسبة إليّ دافعاً أساسياً، وهو الدافع الذي أتاح لي، على الفور، أن أضع في المستوى نفسه متعةَ القراءة والأدب، وأتاح لي بهجةَ ملاقاة التاريخ، حتى إن كان هذا التاريخ قد أُعيد النّظرُ فيه، وبنائه من جديد. مثل «دوماس» عندي كمثل مَقْلَع من الرُّخام الضّخم الذي تمكّنت فيه من قَدِّ الخُطوات التي سمحت لي بالمُضيّ قُدُماً في الحياة. «دوماس» مرجعية مطلقة، وإمكان لفهم العالَم. إنّ حضور ميلادي[5] مستمرٌ في حياتي، وفي أعمالي الأدبية. وتبدو جميع شخصياتي النسائية مثل ميلادي، على وجه التقريب. إنّها هَوَسي الجميل. في الصداقة والصديق كنت أبحث دائماً عمَّن يُجسّد «بورتوس»، و«أراميس»[6]. كان أبي يجسّد شخصية «آتوس» الرّائعة. لقد أعطاني «دوماس» رموزاً اجتماعية، وقواعدَ شرفٍ وأخلاق. وأعمال «دوماس» الأدبية تجسّد معناي للحياة والموت. إنّ «كونت دو مونت كريستو» هي رواية الرّوايات، وكتاب الكُتُب. ولا تنسوا أنّ «دوماس» تُرجم، في إسبانيا، من لدن واحد من أكبر كتّابنا: «بينيتو بيريث غالدوس».

ما الفترة التي عزمتم فيها على الكتابة؟

- الطفل الذي يقرأ كثيراً يكتب، دائماً، قليلاً، لكن لم يكن لديّ أيّ طموح أدبيّ حقيقيّ. لقد بدأت الكتابة متأخّراً جدّاً، في سنّ الخامسة والثّلاثين. ذات يوم، وبعد كلّ هذه السّنوات من القراءة، تُلقي بالحقيبة من على كاهلك، وتُدرك أنّك تحمل قصّة لا تستطيع أن تمنع نفسَك من روايتها. تنشر



كتاباً فلا يُبالي به أحدٌ، ثم تنشر الثاني فلا يُكتَرَثُ به دائماً، ثمّ تنشر الثالث «لوحة السيّد الفلمنكي»، فيصبح من أكثر الكتب مبيعاً. كلّ هذا غريبٌ، يتعذّر ضبطُه والتحكّم فيه.

كان عنوان الكتاب الأول «El Husar - الخيَّال»، أليس كذلك؟

- هذه قصّة ضابط شابّ من جيش نابليون خلال حرب إسبانيا. في الرابع من أبريل/نيسان (1977)، كنت مع جنود حرب العصابات في إرتيريا. كان هناك (1200) رجل تُطاردهم القوّات الجوّيّة الكوبية، وتنهبهم. لم نكن نشكّل، على الحدود السودانية، سوى ثلاثمئة نفر... وكُنّا نعدم أيَّ شيء نأكله، لا شيء سوى الزّحار، والقتلى، والغابة العميقة: كان الأمر فظيعاً. عُدتُ إلى إرتيريا بعد ثماني سنوات، ورأيت نفسي أركض، عبر الغابة، مع رجال حرب العصابات، والموت يتعقّبُنا. إنّ رواية «الخيَّال» هي قصّة رجل يكتشف أنّ الحرب لا علاقة لها بالبطولة. ما الحرب إلّا موْتٌ، وتشويهٌ، وإحباطٌ، وإرهابٌ يوميٌّ.

كنتم مُراسلاً حربيّاً، تحملون الكاميرا في يدكم. لقد جُبْتُم السّالفادور، والموزمبيق، والنّيكاراغوا، وجُزر المالوين، ورومانيا وغيرها. لقد غطّيتم أحداث حرب الخليج، والصّراع في يوغوسلافيا، فكيف انتقلتم من الربورتاج إلى الأدب؟

- كان بمقدوري أن أكتب روايات معاصرة على طريقة «جون لوكاري»، غير أنّ هذا لا يهمّني. كانت هذه التجربة الصحافية، مع ذلك، مهمّة جدّاً عندي. لقد تعلّمت كيف أستفيد من التّوثيق على نحو أفضل، وكيف أستخرج المحفوظات (الأرشيف) التي يمكن استخدامها على الفور. تعلّمت منهجية، وتقنية، ومعرفة كيف أحلّل بسرعة. عندما أذهب إلى المكسيك للعمل على كتابي المقبل، لا أذهب بوصفي كاتباً، بل بوصفي صحافيّاً يُجري تحقيقاً للعثور على ما يبحث عنه مهما كلّفه الأمر. هذا هو الأمر الأوّل، أمّا الثاني، فحاصله أن هذه الوظيفة منحتني الكثير من المفاتيح، عندما يتعلّق الأمر بطريقة عمل الجمهور، عنيتُ القارئ... إنّ الأدب ساحةُ معركة. واسمحوا لي استعمال هذه الاستعارة الحربية. أضع الرّشّاش هنا، وهنا حقل ألغام، وسوف يسير الجنود من هنا، لا من هناك. فأنا، بوصفي كاتباً، أنتظر من القارئ أن يتموضع في الموقع الاستراتيجي كذا، وليس في موقع آخر. إنّي آخذه إلى حيث أُريد.. أنصب له كميناً. تأتيني استراتيجية الكتابة من الصحافة مباشرةً، تماماً، مثل البحث عن العنوان الصحيح، والشّعار الجيّد، والتشويق، والانتباه الذي نُقلّصه أو نُطيله. إذا كنت، في الواقع، صحافيّاً جيّداً، فذلك لأنّي طالعت كثيراً. هذا أمر مهمّ. التّخييل هو الذي أعطاني مفاتيح الواقع، ولا العكس. ولنضرب مثالاً على هذا، وهو روايتي «الخيَّال»، فبفضل قراءتي لـ«دوماس»، وتمكُّني من استخلاص عِبَر من هذه القراءات، استطعت أن أُقدّم تقارير عن حرب العصابات في إرتيريا. غالباً ما يُقال لي: «نلحظ أنّك كنت صحافياً، وهذا شأنٌ يُستشَفّ من رواياتك». لكنّ الأمر ليس كذلك، بالضبط! وفي الأخير، إن الدرس الثالث الذي تعلّمته، طوال مسيرتي المهنية، بصفتي صحافياً، هو تلك النّظرة المعيّنة إلى العالَم والحياة؛ فـ(كوي)، و(ألتريست)، و(كورسو) هُم كما هُم، لأنني أنا هو أنا. فهم لم يذهبوا إلى الحرب، مثلما ذهبت إليها أنا. لكنهم سلكوا سبيلاً موازياً لي. إنّ الغرض الرّئيس من كُتبي هو ضياع الأشياء، والتّلاشي التدريجيّ للأوهام، والحاجة إلى جمع ما تبقّى من الحياة

بعد القصْف لبناء ملاذ نحمي فيه الذّات، وندافع عنها. في مواجهة جميع هذه الثورات التي أُنْجِزَت، والتي أخفقت، حان الوقت لاستعادة كرامة المرء بين بقايا الحُطام، وبناء طوْفٍ صغير للبقاء على قيْد الحياة.

إنّها نظرة للحياة متشائمةٌ...

- طبعاً. ربّما أصبحتُ متشائماً بعد أن رأيت، عن قرب شديد، كلّ الرُّعب الموجود في العالم. إنّ حقيبتي الملأى بالكتب هي التي أنقذتني من الإحباط، وأتاحت لي أن أصون الجزءَ الخاصَّ بي من الإنسانية. لولا الأدب لكان من الممكن أن أكون قاسيَ القلب مثل العديد من الصحافيين الذين قابلتهم. لولا الأدب، لربّما، كنت قد انتحرت. كان الأدب هو الموئل الأساس الذي أتاح لي أن أهدأ وأسكن، ومنحني السَّعة اللاّزمة، والنّضجَ، والإدراك، والثّبات، والتّحمُّل، والصّمود في سبيل الحياة...

لماذا توقّفتم عن مهنتكم، صحافياً؟ كنتم تُلَقّبون بـ«رامبيتو».

- عشت ثلاث فترات، بوصفي صحافياً. في البداية، كنت مُرتزقاً صادقاً، وسرعان ما شعرت بأنّي أصبحت مرتزقاً غيرَ نزيه. عندما تكون مراسلاً حربيّاً، فأنت تهتمّ، أحياناً، بوقت البثّ أكثر من اهتمامك بما يحدث، بالفعل، أمام ناظرك؛ لذلك هناك أشياء تفعلها، لم يكن عليك فعلُها، وأشياء كان عليك فعلُها ولم تفعلها. إذا أردتُ أن أكون صريحاً مع نفسي ، يجب أن أعترف أنّني أعيش مع أشباح معيّنة، ومع أحداث لا أشعر نحوها بالفخر، على نحو خاصّ. لقد نجوت، دائماً، منها بإيجاد مُبرّرات معيّنة من مثل: كنت أقوم بمهمّة خطيرة، وكنت أؤدّي وظيفة مفيدة. أصبحت الصّحافة، بالتدريج، شيئاً آخر. كانت حرب الخليج حرباً تمثيلية، فاقتضى الأمر صورةً مثيرةً، خارجة عن المألوف، اقتضي صدمةً، أو سبقاً صحافياً مثيراً، بغضّ النظر عن الحقيقة، والواقع، وصدْق التقرير الصحافي، ونزاهته. كان الأمر يحتاج إلى امرأة مغتصبة، وطفلٍ مُشوَّه، ورجل عجوز يُحْتَضَر... دعوني ألخص الأمر على النحو الآتي: كنت سأقتَل في بيروت، في سنّ العشرين، معتقداً أنّ الصحافة كانت شأناً مهمّاً للحضارة. وفي سنّ الثلاثين، كنت سألقى المصيرَ ذاتَه في السلفادور، لأنّني كنت أكسب رزقي وأنا أُخاطر بحياتي. وكذلك في سراييفو، في الخامسة والأربعين، كنت سأقضي من أجل الحصول على قياس معدّلات مشاهدة التليفزيون في أخبار الثامنة مساءً! هذا هو موضوع كتابي «Territorio comanche». إذا قُرِئَ هذا الكتاب بعناية، فسيُفهَم -على الفور- سببُ رغبتي في التوقّف عن مزاولة هذه المهنة.

يحتلّ التاريخ مكانة مهمّة في أعمالكم الأدبية. هل تشعر مثل شعور «دوماس»، الذي اعترف بانتهاك التاريخ، ليمنحه أطفالاً جميلين؟

- ثمّة سببان لذلك: الأوَّل للمتعة الخالصة، والثاني لأن التاريخ احتلّ، دائماً، مكانة أساسية في تربيتي. كان أجدادي، ووالدِي، مقتنعين دائماً بأن ورائي ثلاثة آلاف عام من التاريخ البشري. إن دور الوارث هذا جوهريٌّ. من الواضح أنّ إسبانيا، في عهد فرانكو، كانت دولة سيّئة ومُخزية. غير أن هذه الفترة الانتقالية، من التاريخ، لا ينبغي أن تحجب عنّا الماضي الرائع الذي يخُصُّني، مثلما يخُصّ الإسبان كافّة. لا ينبغي لي أن أخجل من هذه الذاكرة التي لم تكن إسبانية، فحسب، بل كانت، أيضاً، أوروبية ورومانية لاتينية، وكانت المغربَ، وأميركا، والإسلامَ، والإنجيلَ. كنت أنتمي إلى عالَم ضارب في القِدم، مُبجّل، ورائع. كنت رجلاً من الجنوب يتفوَّق تفوُّقاً كبيراً على رجل الشمال. وكان «غوته»، و«شيلر»، والأنجلوسكسون، بالنسبة إلى عائلتي، ينتمون إلى عالَم البرابرة. من الجليّ أنّ هذا الأمر مبالَغ فيه، لكنِ هذا كان هو الاعتقاد الذي نشأت عليه. فعندما كنت طفلاً لم يكن العالم الأميركيّ يُذهلني، على الإطلاق.

لقد كنتم غوّاصاً. هل كان هذا في سبيل البحث عن هذه الإنسانية التي تنحدر منها؟

- عندما كنت أغوص؛ بحثاً عن جرَّة لا أدري أيَّ جامع تُحَف أخصُّه بها، أو لأمنحها لخطيبة يافعة، لم أكن أقترفَ أيَّة سرقة، ولا أشعُر بأيّ ندم، لأنّ هذه الجَرّة لي، إنّها مِلْكي، إنها جزءٌ من ميراثي الجينيّ! وللسبب نفسه، أنا بحّار أعيش ستّة أشهر من العام على متْن سفينتي، بيْد أني لا أشعر بالحاجة إلى عبور المحيط الأطلسي أو المحيط الهادئ. لماذا سأعبُرُهما؟ أنا بحّار لأن «عوليس» كان بحّاراً. أبحِر في البحر المتوسّط لأن الإبحار عندي ليس مغامرة، بل هو ثَواءٌ في مسكني، وبقاءٌ في مجالي، وتَطْوافٌ في عالَمي، وتاريخي.

لهذا السبب، تفضّلون «عوليس هوميروس» على «عوليس جيمس جويس»؟

- بالطّبع. وليس الأمرُ مزحةً! تبّاً! ماذا يعرف هذا الإيرلندي الوغد عن «عوليس»، أفي ذاكرته وشيجُ قرابة بـ«عوليس»؟، وهل تشي بها عيْناه وبشَرَته؟. أنا الذي يعرف من هو «عوليس»، لأنّني أبصرته يحتال في المرافئ لسرقة سائح أميركيّ، ورأيته يرمي شباكَه في البحر، وشاهدته يجلْفط[7] قاربَه، ولَحظْتُه يضحك ويبكي. لقد نشأت، وترعرعت بجواره... «عوليس» فردٌ من عائلتي.

«عوليس» جزءٌ من ذاكرتكم، لأنّكم ولدتم في «كارتاخينا».

- أنا مُدرك لهذه الفرصة الهائلة. ابنتي «كارلوتا» المولودة في مدريد، والتي تعشق إيطاليا وفرنسا واليونان، لديها وطنٌ واحد، فقط: هو «كارتاخينا» المدينة التي تحْوي روحَ البحر الأبيض المتوسّط. لعب مرفأ «كارتاخينا» دوراً حاسماً في حياتي، فعندما كنت طفلاً، كنت أتغيّب عن الدّروس من أجل أن أرى السُّفن التي كانت ترْسو، والبحّارة الذين كانوا يؤوبون من أعالي البحار. كان الجوّ رائعاً في حضرة كلّ هؤلاء البحّارة، الثّرثارين الأفظاظ... في المرافئ، نُلفي صنفَيْن من الناس: الأوّل هم أولئك الذين يمكثون جالسين يُشاهدون، ولا يجرؤون على ركوب متن سفينة راحلة، أمّا الصنف الثاني فيتكوّن من أولئك الذين يعزمون على الإبحار.

وأنتم، هل تنتمون إلى الصّنف الثاني؟

- بالتأكيد! لكن الكتب هي التي أغرتني بالتّرحال. كانت الكتب هي التي منحتني طعم المغامرة. لولا مكتبة جدّي، لربّما كنت سأصبح مثل بعض أصدقائي المعماريين أو المهندسين، وكنت سأُبحر، أيّام الأحد، على متن سفينتي الصغيرة. كشفت لي القراءةُ عن أنّ المرفأ بابٌ نخرج منه صوب عالم مجهول، كنت أرغب في اكتشافه.

أودّ العودة إلى علاقتكم بالتاريخ. قمتم بتحريفه، ولكن بطريقة يمكن أن توصف بأنها «معقولة».

- صحيح وإلّا سأكون عرضة لمحاكاته وتقليده، وهذا شأن لا أكترث به. من الواضح أن هذا الموقف تأتّى لي من «دوماس». يدفعك التاريخ إلى المتعة البارعة التي تتأتّى من القراءة والتّوثيق والبحث. ومن ناحية أخرى، يجوز للكاتب أن يتلاعب بالتاريخ، أو يُحرِّفه، أو يبْتُره، أو يُخلْخِله. أنا إنسان صانعٌ «homofaber»، وإنسان عارف «homosapi-ens»، وإنسان لاعب «homoludens»، على نحو خاصّ. فأنا أحبّ أن ألعب، وأجد لي موقعاً في الكتاب الذي أنا بصدد قراءته، وأعثر على موقعي بجانب الشّخوص. إن التحدّي الذي أجابهه، بوصفي كاتباً، هو استخدام عناصر حقيقية لا علاقة لبعضها بالبعض الآخر، ووضع نفسي في المركز، وجعل هذه العناصر تعمل معاً. «ريشيليو»[8]، و«لويس الثالث عشر»، والنمسا، عناصر يضعها التاريخ الرّسمي في المقام الأوّل، وتتمثّل عبقرية «دوماس» في إيجاد عنصر من الخيال يربط بينها، ويجعله العنصرَ الأساسَ، والمحرّك الحقيقيَّ للقصّة. يمتلك الفرسان الثلاثة في رواية «دوماس»، من الواقع، أكثر ممّا يمتلك «ريشيليو». لكن الأمر لا يتعلّق، مع ذلك، بفعل أيّ شيء. في رواية «مقبرة سفُن لا اسم لها» كلّ الشخوص واقعية، لا يتدخّل الخيالُ فيها إلّا على مستوى العلاقة التي أُقيمها بين العناصر «الحقيقيّة» المختلفة.



في التاريخ، كما تتصوّرونه، يرتبط الماضي بعلاقة دائمة بالحاضر وبالمستقبل.

- عندي يقينٌ راسخ بأنّنا لا يمكن أن نفهم حاضرنا ومستقبلنا، إذا لم نعرف ماضيَنا، وإذا لم نضع رُؤيتنا الحالية في منظور تاريخي أساسي. التاريخ شبيه بضوء باهر يُنير حاضرَنا.

لقد نشرتم مقالاً في «La Vanguardia de Barcelone» عام (1999)، أقلّ ما يمكن أن يُقال عنه إنّه أثار انتباه النّاس؛ لقد دافعت، في هذا المقال، عن نوع من التقاليد الروائية الأوروبية، وعارضتها بمنتجات أدبية قادمة من وراء المحيط الأطلسي، أكثرها مضبوط، كالتليفزيون والسينما، على نحو يشبه التسوية. بالنسبة إلى هذا النوع من النّشر، هل ينبغي استبعاد أيّ اعتبار لتراث أدبيّ وطنيّ؟

- أن يكون المرء على قائمة الكُتب الأكثر مبيعاً لا يعني الانتماء إلى جنس أدبيّ ما. أنا أحترم «كين فوليت»[9]، لكنّ ما أكتبه لا علاقة له بهذا النّمط من الأدب. لقد تعلّمت الكثير من خلال قراءة بعض الكُتب الأنجلوسكسونية الأكثر مبيعاً، التي نُشرت في الخمسينيات والستينيات. إلّا أنّ كُتبي لا تشترك في أيّ شيء مع هذا الأدب الذي يمكن أن يُرْمَى بعد الاستعمال، فأنا لا أصنع الكلينكس. يقوم أدبي على خيال يمتدّ إلى ثلاثة آلاف عام من تاريخ السّرد، ويعتمد على مراجع ثقافية مكينة. وفي الجملة، يرتكز على ذاكرة جماعية متينة هي ذاكرة أوروبا العتيقة. لا أريد إتْلافَ هذه الذّكرى مهما كلّفني الأمر، بل على -العكس- أريد مساعدتَها على البقاء، لأنّها ساعدتني على العيش. فأنا لست يتيماً يتحدّر من سفينة «ماي فلاور»[10].. وأكرّر: أنا أوروبيّ جنوبيّ، تليدٌ، متوسّطيّ. إنّ مأساة الأدب الأوروبيّ الحالي هي أنّه لا ينهل من هذه الجذور الألفية الرّائعة، بل يؤثر عليها أدباً ذاتياً ونرجسياً، ضيّقاً واختزالياً، مهزولاً، منطوياً على نفسه، يعدم الحماسةَ والطّموح.

■ **حوار: جيرار دو كورتانز □ تقديم وترجمة: محمد الفحايم**

المصدر:

Magazine Littéraire N° 399, 01/06/2001

الهوامش (من وضع المترجم)

1 - الألبوم الثامن من سلسلة رسوم مغامرات «تان تان» المُصوّرة.

2 - كنز القرصان الأحمر، هو الألبوم الثاني عشر من مغامرات «تان تان».

3 - «البرشمان - parchemin»: جِلْد خاصّ يستعمل من أجل الكتابة.

4 - «هيرجي»: رسّام ابتكر شخصية «تان تان» في الرسوم المصوَّرة المعروفة باسمه.

5 - «Milady»: شخصية (امرأة) من شخوص رواية «الفرسان الثلاثة» لـ«ألكسندر دوما الأب».

6 - «بورتوس» و«أراميس»، شخصيتان لفارسَيْن في رواية «الفرسان الثلاثة».

7 - جَلْفَط: سدّ ما بين ألْواح السفينة، وقَيَّرَها.

8 - «ريشيليو»: (1585 - 1642)، كاهن ورجل دولة فرنسي.

9 - «كين فوليت» (1949 ...)، كاتب من بلاد الغال مختصّ في كتابة روايات التجسّس والروايات التاريخية.

10 - ماي فلاور، هي السفينة الإنجليزية التي أقلّت مجموعة من الرّوّاد الأوائل إلى أميركا الشمالية، في العام (1620).

كان غير سياسي»، كما كتب كاتب المقالات «جيرار ديسانج - Gérard Desanges»، في «مارسيل بروست والسياسة»..
Marcel Proust et la Politique, Une conscience - française classique Garnier,2019.

عندما حصل، في عام (1919)، على جائزة «غونكور - Goncourt» بخصوص المجلّد الثّاني من البحث؛ «في ظلّ الفتيات الصّغيرات بالورود - A L'ombre des jeunes filles en fleurs»، على حساب «الصّلبان الخشبيّة- Croix de bois» للمحارب القديم «رولاند دورجليس - Roland Dorgelès»، احتجَّ بعض الـمُعلّقين على هذا الاختيار الذي اعتُبر ضعيف الارتباط بالقصّة العظيمة. ومع ذلك، هناك حدثٌ مذكورٌ بتَكتُّم مزَّق فرنسا في مطلع القرن العشرين، وهو ما سيأخذ مكاناً أساسيّاً في المجلّدات التّاليّة: قضيَّة «دريفوس-Dreyfus.». لقد ألزم بروست نفسه بالقائد الـمُدان ظُلماً، ووصف محاكمة «زولا - Zola» في أوّل رواية غير مكتمِلة «جون سانتويل - Jean Santeuil». وينتقل، مع البحث، من ربورتاج رومانسي إلى رواية اجتماعيَّة: فهو يوضّح الأسباب التي تجعل الفرد دريفورساديّاً أو مناهضاً لدريفورساديَّة بناءً على القناعات كما هو الحال في لعبة المواقف الاجتماعيَّة. تُعلّق «آن سيمون - Anne Simon»، رئيسة «مركز بروست-Pôle Proust»، الـمُكرّس للبحث متعدِّد التَّخصصات حول عمله، قائلة: «لم يعد بروست، الذي لم يتراجع، أبداً، عن التزامه بديفورسارد، يتبنَّى وجهة نظر واحدة. إنَّه يتعامل مع القضيَّة ذاتها، ولكن من أجل الطريقة التي تؤثّر بها في الشّخصيَّات، ويُظهر لنا كيف تعملُ في الصَّالونات، وكيف تُفكّكها».

وعلى نحوٍ مُماثل، يُصوِّر بروست، في المجلَّد الأخير من السّلسلة، «الوقت الـمُسْتعاد- Le Temps retrouvé»، الحرب العالميَّة الأولى، لكن بالنَّظر إليها من الخلف: يتنافس العلماء والدّبلوماسيُّون للحصول على مقالات عن الصّراع، بينما ينتظر أولئك الذين يغادرون، بحسد، إلى «القنَّاصة»، الجالسون في المطعم، في باريس الـمَقْصُوفَة والـمُقارنة ببومباي تحت الرَّماد. يشرح «ل.فرايس - L.Fraisse» أنَّ «بروست لديه طريقة أصليَّة في عرض القصَّة». وقد تسبَّب في قدر كبير من التَّغيير لأنَّه احتفظ، فقط، بحدثَيْن رئيسيَّيْن في عصره، وهما قضيَّة دريفوس والحرب العظمى؛ لأنهما تؤدّيان إلى تغييرات في الوضع الاجتماعي، ومجال حياة الشّخصيَّات».

صَدمة الحداثة

يُشكّك بروست، كذلك، بالنسبة إلى المؤرّخ، وإلى الباحث، بشكلٍ عامّ، في الحدود بين التَّخصُّصات. ففي سياق الإعداد لكتابٍ من المقابلات بين الصّحافيَّة «حنا كرال - Henna Kral»، و«ماريك إيدلمان - Marek Idelman»، النَّاجي الأخير من انتفاضة الحيّ اليهودي في وارسو، لفتتْ نظر «بيير فيدال ناكي - Pierre Vidal-Naquet»، ذات يوم، ذكرى أُثيرَت بالتفصيل: تلك السُّترة الصُّوفيَّة الأنغوريَّة الحمراء الجميلة التي ارتداها إيدلمان يوم (19) أبريل، (1943)[5]. ومن هذا النَّوع الصَّغير من الثَّورات، توصَّل «ب.فيدال ناكي» إلى قناعة مفادها: يجب أنْ يُصبح التَّاريخ «تخصُّصاً لمارسيل بروست»، وأن تُعطى له المكانة اللائقة به، إلى جانب المحفوظات و«الذاكرة الحيَّة للشُّهود»[6]. وعلى هذا النَّحو، يسكن عمل بروست بعض الباحثين: حيث يذكره «بيير بورديو - Pierre Bourdeau»، عالم الاجتماع الشَّهير الـمُتميّز، بصورة مُطَّردة؛ كما يستحضره رولان بارت، بشكل خاصٍّ، في «الغرفة الـمُضاءَة- La Chambre claire»، وهو كتاب عن الصُّورة والذَّاكرة، نُشِر بعد وفاة والدته. وتلاحظ آن سيمون: «إنَّه «نارٌ مُشتَعلة»، بالنسبة إلى «ميرلوبونتي -Merleau-Ponty». إنَّه يُغذّي النَّار في تفكيره، في كلّ مرَّة يقرؤه». تؤكّد مديرة الأبحاث في CNRS، مشيرةً إلى مؤلِّف كتاب «قضايا بروست- Trafics de Proust، وميرلوبونتي وسارتر، ودولوز، وبارت» (2016)، إلى خطورة إغراق عمل بروست بالنَّظريَّات، مع المخاطرة بالعثور، فقط،و على ما نبحثُ عنه، دون السَّماح للعمل بأنْ يُجاري منطقه الخاصّ: «لا ينبغي على الـمُفكِّرين تصوّر البحث بوصفه، فقط، خزَّاناً من الأمثلة أو الأوصاف أو التَّمثيلات، بل ينبغي أنْ يهتمُّوا بأسلوبه الخاصّ أيضاً. إنَّ بنية الجملة البروستيَّة، الممتدَّة والـمُفْرَغة من الأقواس والشَّرطات، ذات خصائص زمنيَّة، تقول الكثير عن تصوُّرها للزَّمن والجسد والذَّاكرة والصَّداقة والوراثة والتَّقليد الخاصّ ببورديو».

وفي النهاية، أدَّى أدب بروست إلى زعزعة استقرار العلوم الانسانيَّة، والاجتماعيَّة، كما زعزع هؤلاء استقرارها، من قبل: يرى فيه الرّوائيّ «بيير بيرجونيو - Pierre Bergounioux»، إلى جانب «فرانز كافكا Franz Kafka»، و«جيمس جويس - James Joyce»،، في مقال نُشِر في دفاتر «إيرن»، الـمُمثّلَ الرئيسي لجيل من الـمؤلّفين الأوربّيين الذين «عانوا من صدمة الحداثة»، والذين عاينوا العلوم الاجتماعيَّة النَّاشئة تستحوذ على «المادَّة الاختباريَّة للأدب الذي لطالما كان حياة النَّاس». وفي مواجهة «التَّنافس الـمُميت»، ردَّ بروست، بأسلحته، وقدَّم عملاً لم يسبق له مثيلٌ؛ البحث الذي لم يتوقَّف، منذ ذلك الحين، عن تحفيز أبحاث أخرى، وتغذِيَتها، وإثارتها.

■ **جون ماري بوتيي □ ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:
مجلّة العلوم الإنسانية الفرنسية، Sciences Humaines، عدد 343 يناير 2022

الهوامش

1 - المقصود هنا رواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع»، وقد اختزلها الكاتب على امتداد المقال في كلمة «البحث» بخطٍ مائل، وبأحرف كبيرة. كتبها بروست في الفترة الممتدة بين (1906) و(1922)، ونُشرَت ما بين (1913) و(1927) في سبع مُجلَّدات، وقد نُشرت المجلَدات الثلاثة الأخيرة بعد وفاة الكاتب. (المترجمة)

2 - بغضّ النَّظر عن المنشورات المذكورة في هذ الملفّ، دعونا نُشِر، في هذا العام الثَّري، بشكل خاصٍّ، إلى مقال عن تاريخ النّازيَّة لـ«سول فريدلاندر» (Saul Friedlander, A la recherche de Proust, Seuil)، سيرة الخادم المخلص والحامي لذكرى الرّوائي (-A la recherche de Céleste Albert de Laure Hillerin, Flammarion)، والآخر لسائق سيَّارته، الذي ألهم موته الوحشي حلقات من البحث: (Un amour de Proust, de Jean-Marc Quaranta, Bouquins).

3 - Roland barthes, Marcel Proust. Mélanges, Seuil, 2020

4 - Vincent Descombes, Proust. Philosophie du roman, Minuit, 2020 ; Jacques Dubois, Pour Albertine. Proust et le sens du social, Seuil 197, et Le Roman de Gilberte Swann. Proust sociologue paradoxal, Seuil, 2018 ; Catherine Bidou-Zachariasen, Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois, Descartes et Cie, 1997.

5 - Marek Edelman et Hanna Krall, Mémoire du ghetto de Varsovie. Un dirigeant de l'insurrection raconte, Le Scribe, 1983.

6 - Pierre Vidal-Naquet, «Qui sont les assassins de la mémoire ?» (1992), repris dans Les Assassins de la mémoire. «Un Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionnisme, 2e éd., La Découverte, 2005.

سعد الدين كليب:

الشعر لا يتطوّر، وإنما يتغيَّر

الشاعر والناقد الأكاديمي السوري سعد الدين كليب، من مواليد حماة (1957). يعمل أستاذاً للأدب العربي الحديث، وعلم الجمال في جامعة حلب. تتأرجح أعماله بين الفكر الجمالي القديم وعلم الجمال الحديث. من مؤلَّفاته في الأدب والنقد: «وعي الحداثة والبنية الجمالية في الفكر العربي» - «المدخل إلى التجربة الجمالية» - «الحركة الأدبية في بلاد الشام» - «وليد إخلاصي في إحدى عشرة قصّة» - «الأعمال الكاملة لعمر أبي ريشة»، وله في الشعر: «الشبح» - «الغناء فوق اليابس الخصيب» - «وأشهد هاك اعترافي» - «باب اليمام».

في هذا الحوار، يقرِّبنا سعد الدين كليب من عالمه النقدي، وعالمه الإبداعي، ومن مواقفه تجاه راهن القصيدة العربية، كما يحدثّنا عن كتابه الجديد «القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية».

كيف تُقيِّم المشهد الأدبي، والثّقافي في سوريا والوطن العربي؟ وإلى أيّ مدى يمكن أن نقول إن هذا المشهد قد واكبَ التطوُّرات الحاصلة؟

- قد لا نبالغ إذا قلنا إنّ العقد الأخير الذي عاشته المنطقة العربية، بمختلف بلدانها، من أكثر العقود التي مرّت بها خطورةً وحساسيّةً، منذ مئة عام، تقريباً، وقد لا يشبهه في ذلك سوى عقد الخمسينيات من القرن العشرين؛ العقد الذي شهد حركات التحرُّر العربية من الاستعمار، واستعلاء خطاب الحداثة العربية، وبزوغ الاستبداد أو الدكتاتوريات العربية في الوقت نفسه. وقد جاء العقد الأخير من القرن الحالي، أو ما عُرف بالربيع العربي، ليعيد النظر في علاقة الدولة بالمجتمع، وعلاقة السلطة بالدولة والمجتمع معاً، إضافة إلى قضايا أخرى تتعلّق بمفاهيم الحرِّيّة والمواطنة والحقوق عامّة، فكان ما كان مما لسنا نجهله جميعاً. فثمة بلدان تفاوت فيها الربيع بين الشتاء والخريف حتى استقرّت نسبيّاً، وثمّة بلدان لم ترَ من ذلك الربيع إلّا الصيف الحارّ القائظ، حيث الصراع الدموي الداخلي في أقصاه مدعوماً بقوى إقليمية ودولية، وما تزال تلك البلدان، ومنها سوريا، بلدي، على كفّ عفريت، كما يقال.

أريد القول إنّ مرحلة كهذه، لا يمكن أنّ تمرّ مرور الكرام في تاريخ المجتمع والدولة، من جهة، وفي تاريخ الثّقافة العربية، ومنها الأدبية، من جهة أخرى. بل أستطيع أن أزعم أنّ العقود القادمة من هذا القرن، سوف تجيب عن الأسئلة المطروحة في هذا المرحلة، وهي أسئلة سياسية بقدر ما هي أسئلة ثقافية، والإجابة عنها برسم المجتمع بقدر ما هي برسم النخب الفكرية. وكلّنا يعلم أنّ الصراع الفكري- الثّقافي، حالياً، على أشدّه بين مختلف القوى المدنية، والعلمانية، والليبرالية، ومختلف القوى الدينية والسلفية والطائفية، ناهيك عن الصراع الدموي هنا أو هنالك. وقد لا يختلف المشهد الأدبي كثيراً عن تلك الصورة، وإن بدا أقلّ اصطفافاً واصطراعاً، بسبب طبيعته الجمالية. ولكن من المبكّر جدّاً إعطاء تصوُّرات دقيقة عن المآلات المحتملة للمشهد الأدبي، والثّقافي أو سواهما.

كيف تفسِّر حالة عزوف القرّاء عن الشعر الحديث؟ هل لذلك علاقة بعدم اشتباكه بالواقع السياسي، والواقع الاجتماعي...؟

- ليس الشعر الحديث نمطاً واحداً حتى نتحدّث عنه جملةً أو بشكلّ عامّ، فهنالك شعر التفعيلة، وقصيدة النثر، مثلما هنالك شعر الشطرَيْن أو الشعر التقليدي، وهنالك شعر الومضة، والقصيدة المقطعية، والقصيدة الملحمية- الدرامية، وهنالك أيضاً شعر التجربة، وشعر المنابر السياسية، وشعر اللحظات النفسية، وشعر التأمُّلات... وغير ذلك. وبصرف النظر عن تقويمنا الجمالي لهذا الشكل أو ذاك، إنّ للشعر الحديث حضوراً لا يمكن نكرانه، لكنه حضور يتناسب وعصر الصورة، ولا تنبغي مقارنته بالعصور السابقة ذات الطبيعة الشفوية أو حتى الكتابية؛ أقصد أنّ الفنون البصرية، اليوم، قد هيمنت، بشكل لافت للنظر، على الأذواق الجمالية، بدءاً باللوحة وانتهاءً بالصورة المتحرِّكة؛ وهو ما أثّر في شعر الحداثة، خاصّة، فصار يميل إلى التراسل الجمالي مع تلك الفنون؛ لذلك فأن نطلب من الشعر اليوم ما كان أسلافنا يطلبونه منه، ففي هذا خلل في الذوق وفي الرؤية، أيضاً. لا أنفي أنّ الشعر فقدَ



الكثير من قرّائه عبر الدواوين الشعرية الورقية أو الإلكترونية، غير أنّ نظرة سريعة في وسائل التواصل الاجتماعي، ولاسيّما الـ(فيسبوك)، سوف تقول لنا شيئاً مختلفاً، فالراغبون والراغبات في أن يكونوا شعراء وشواعر، لا نكاد نحصيهم، أي إنّ محبة الشعر كامنة وحاضرة، بقوّة، في الأجيال الجديدة، ما يعني أنّ الحسّ الجمالي العامّ ما يزال يرى في الشعر طاقة تعبيرية، ومتعة جمالية لا يمكن تعويضهما بأيّ شكل أدبي أو فنّي آخر.

إذا كان الأمر كذلك، فلماذا تبدو الصورة المعمَّمة عن راهن الشعر متأزِّمة؟ ألا تتَّفق مع وجود هذه الصورة؟

- نعم. أوافق على أنّ الشعر في أزمة، بالمعنى العامّ، وذلك من منظور أنّ الثّقافة العربية المعاصرة كلّها تعيش أزمة حقيقية ومعقّدة ومتشعِّبة. وفحوى تلك الأزمة يكمن في مفهوم الهويّة، ومظهر تلك الأزمة ما عاشته (ومازالت تعيشه) بعض البلدان العربية من صراع دموي حادّ ومديد، ليس في السنوات السابقة، فحسب، وإنما في الثمانينيات والتسعينيات، أيضاً، في كلٍّ من سوريا ولبنان والجزائر والعراق، ومصر، كذلك، وإن يكن بشكلٍ أقلّ حدّةً. فلم يحدث أن عاشت البلدان العربية حالة استقرار مديدة، ولم يحدث أن أعادت النظر فيما أوصلها إلى الصراع الدموي كي تتلافاه لاحقاً، ولم يحدث أن برمجت دساتيرها وأداءها الفعلي على نحو ديموقراطي بما يمنع التغوّل والتنمُّر والتهميش والاستبداد والإرهاب... وغيرها. فهنالك انشطار مخيف وملغوم، دائماً، بالمتفجِّرات، في البلدان العربية بين القوى والأحزاب والأنظمة وما يتّصل بها من أشكال، في الخطاب الثقافي، متناقضة ومتعادية. إنّ ثقافة مشطورة بين الحداثة والسلفية، وبين المدنية والدينية، وبين الديموقراطية والديكتاتورية الشمولية، لهي ثقافة مأزومة في العمق، وفحوى أزمتها أن لا هويّة جامعة على مختلف الأصعدة. فمن الطبيعي، وهذه الحال، أن يعاني الشعر، بوصفه نتاجاً ثقافياً، ممّا تعانيه الثّقافة العربية المعاصرة عامّة. ولكن إذا كان الشعر في أزمة، بالمعنى الثّقافي العامّ، فهو ليس كذلك تماماً، بالمعنى الفنّي الجمالي الخاصّ. إذ إنّ شعر الحداثة العربية قد خطا خطوات مهمّة وغير مسبوقة في التجريب الفنّي، والأسلوبي، واللغوي، والمعنوي، إلى الحدّ الذي يصعب فيه حصر أشكال التجريب أو تحديد نمط مهيمن عليه؛ فقد انفتحت، مع الحداثة، أبواب الحرِّيّة الفنِّيّة بما مكَّن من استظهار القدرات الإبداعية لدى الشعراء. فالحرِّيّة، كما نعلم، هي المثل الجمالي الأعلى للحداثة الشعرية، بل للحداثة الاجتماعية عامّة.

في ظلّ هذا الوضع، كيف يمكن أن تتطوَّر القصيدة العربية، وتتجه نحو أفق مغاير؟ أم ترى أنها ستبقى مراوحة في مكانها؟

- بناءً على ما قلناه في الإجابة السابقة، وفيما يتعلّق «بتطوّر» القصيدة العربية، نقول إنّ الشعر لا يتطوّر بل يتغيَّر؛ إذ التطوّر -بالمفهوم السائد- يعني أنّ اللاحق أفضل من السابق، وهذا غير صحيح في الفنون عامّةً، ومنها الشعر. فليس صحيحاً أنّ شعر أدونيس أكثر تطوُّراً من شعر أبي تمام، أو أنّ شعر أحمد عبد المعطي حجازي أكثر تطوُّراً من شعر أحمد شوقي مثلاً، ولكن شعر أدونيس وحجازي مختلف عن شعر أبي تمام وشوقي، مثلما أنّ شعر حجازي مختلف عن شعر أدونيس، بالرغم من انضوائهما تحت الحداثة الشعرية. نعم. هنالك تغيّرٌ ملموس في مفهوم الشعرية، وتغيّرٌ في أشكال القصيدة، وفي وظائفها، وفي علائق الشعر بالفنون، وهنالك تغيّرٌ في اللّغة الشعرية، ومفهوم الموسيقا أو الإيقاع... تغيّرات كثيرة أصابت القصيدة العربية، فجعلتها مختلفة عمّا اعتدناه في تراثنا العربي، ولكنها تغيُّرات فرضتها مستجدّات العصر الحديث بما فيها المستجدّات الذوقية الجمالية، ولم يكن ممكناً عدم الاستجابة لها إلّا إذا كان التقوقع هو الشعار أو المثَل الأعلى. وهو ما يتناقض ومفهوم الحداثة عامّةً.

أمّا فيما يتعلّق بالأفق المغاير أو المراوحة في المكان، فأعتقد أنّ هذا يرتبط بأزمة الثّقافة العربية المعاصرة التي أشرنا إلى انشطارها المخيف، فما لم تتحرّك تلك الثّقافة، خارج أزمتها الخانقة، يصعب الكلام على أفق مفتوح حتى بالمعنى الجمالي. أمّا عن رأيي الشخصي في ذلك، فدائماً ثمّة أفق مفتوح، وإن لم يتلامح لنا، ولعلّ اشتداد الاصطراع تحت يافطة (الربيع العربي) يكون من ممهّدات ذلك الأفق. لعلّ، وعسى!.

يعتبر كتابكم «وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)» واحداً من أهمّ الكتب التي تناولت معضلة الحداثة في النقد العربي، وانعكاساتها على الإبداع الشعري العربي

الحديث. كيف ترى الحداثة النقدية العربية، حاليّاً؟، وماذا حقّقت؟

- في هذا الكتاب الصادر سنة (1997)، في طبعته الأولى، وفي غيره من الكتب التي أصدرتها حتى اليوم، اعتمدت -منهجيّاً- على علم الجمال أو الإستيطيقا، وحاولت أن أعي، من خلال النقد الجمالي، مجمل القضايا ذات الصلة بالفنّ والإبداع والثّقافة عامّةً. وإذا كان هذا الكتاب اختصّ بجماليّات الحداثة الشعرية، فقد اختصّ سواه بالفكر العربي القديم؛ أعني كتاب «البنية الجمالية في الفكر العربي- الإسلامي» الذي صدر في طبعته الثالثة، عن الهيئة العامّة لقصور الثّقافة في القاهرة سنة (2011). وما اعتمادي على النقد الجمالي إلّا لقناعةٍ بجدواه في وعي الظاهرة الجمالية، ومنها شعر الحداثة الذي تمّت مقاربته من عدّة مناهج نقدية حديثة، منها البنيوية، والأسلوبية، والماركسية، والألسنية، والنقد النفسي، والتناصيّ، والنقد الثّقافي، ونقد ما بعد الاستعمار... وغير ذلك. وكلّها، كما نعلم، مناهج حديثة مختلفة في المنظور وطرائق التحليل، ولكلّ منها وظيفته وخطابه النقدي؛ أي إنّ النقد العربي الحديث قد اغتنى بعددٍ وافرٍ من المناهج النقدية المختلفة، والتي جعلت منه نقداً مغايراً عن النقد العربي القديم، حيث النظرة الكلّيّة إلى النصّ الأدبي، والخطوات التحليلية المتكاملة لجوانبه المتعدّدة. فالنقد الأدبي أصبح علماً بطرائقه ومناهجه لا بأحكامه ونتائجه، بالضرورة، تلك المحكومة، غالباً، بذات الناقد وذوقه الجمالي؛ وهو ما يعني أنّ النقد الحديث قدّم الكثير للأدب العربي؛ حديثه وقديمه على السواء، ولم يكن له ذلك لولا اعتماده على المناهج الحديثة، وابتعاده قدر المستطاع عن الانطباعات الشخصية أو النقد الانطباعي عامّةً. بل إنني أذهب إلى أنّ اعتماد المناهج النقدية الحديثة لم يطوّر النقد، فحسب (وأنا أعني، هنا التطوّر، تحديداً) إنما وسّع من إدراكنا للأدب، وأسهم في تغيير ذائقتنا الجمالية، ونوّع، أيضاً، في مصادر المعرفة والثّقافة لدينا.

كتابك «تراثنا والجمال» الصادر سنة (2018) عن دائرة الثّقافة في الشارقة، يمنح القارئ فرصة نادرة لتذوُّق النصوص جماليّاً وفلسفيّاً. في ظلّ واقعنا العربي، كيف ترى مستقبل تلقّي النصوص الجمالية؟

- «لا بدّ من الجمال، حيّاً كان أو حلماً» بهذه العبارة، افتتحت كتابي «المدخل إلى التجربة الجمالية». وبهذه المناسبة، ألّفت هذا الكتاب في القاهرة، حين كنت موفداً في مهمّة علمية إلى جامعة القاهرة، سنة (2009). ومن اللائق، هنا، أن أرفع تحيّة قلبية للأساتذة الأصدقاء الذين غمروني بكلّ المحبة والكرم في الاستقبال، والحوار الثريّ، أذكر منهم د. جابر عصفور، ود. عبد المنعم تليمة، (رحمهما الله)، ود. محمد عبد المطلب، ود. سعيد توفيق، والدكتور الشاعر حسن طلب، والشاعر عبد العزيز موافي، وآخرين كثر، أفخر بصداقتهم حقاً.

وعودة إلى السؤال لأقول: ما من مجتمع، مهما غاصت رجلاه في الوحل أو في الدمّ إلّا ويرى في الجمال خلاصاً، ويدافع عن قيمه الجمالية والأخلاقية بشتّى السبل والطرائق، إذ إن تلك القيم هي القوّة الناعمة التي تحفظ وجوده، وتُبَلْوِر ثقافته، وتفتح له باب الأمل بواقع إنساني لائق. فالقيم الجمالية ليست قيماً ترفيهية أو ثانوية، كما قد يظنّ الكثيرون، إنما هي في أساس الوجود الاجتماعي. هكذا هو الإنسان الأوَّل، وهكذا سيكون الإنسان الأخير. صحيح أنّ الحروب والصراعات الحادّة قد تلهينا أو تبعدنا عن الفنون والاهتمام بها، وقد تتهافت الفنون، أحياناً، بسببها، لكن للأذواق الجمالية حضورها القويّ الذي لا يمكن دحره أو تهميشه، فأذواقنا هي نحن في حالتَي السلم والحرب، على السواء. وكما قلت، آنفاً: «لا بدّ من الجمال حيّاً أو حلماً».

عملك الجديد حمَلَ عنوان: «القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية». كيف تكونت فكرة هذا الكتاب؟

- حاولت، في هذا الكتاب، أن أتوقَّف عند الشعر العربي الحديث في سورية، عبر مئة عام، تقريباً، بتيّاراته وأشكاله المختلفة؛ من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية إلى الحداثة الشعرية في شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وقد حاولت استيعاب الكثير من الشعراء، في سورية وبلاد الشام عامّةً، للوصول إلى النواظم الفنِّيّة والجمالية المشتركة، والتي تتقاطع مع نواظم الشعر العربي عامّةً. فليس هنالك، كما نعلم، شعر سوري بحت أو مصري بحت أو عراقي بحت، إنما هنالك شعر عربي في سورية أو مصر أو العراق أو غيرها؛ أي إنّ الكتاب تعامل مع الشعر، في سورية، بوصفه عيّنة من عيّنات الشعر العربي الحديث عامّةً. ولا بأس من الإشارة إلى أنّ هذا الكتاب يتكامل مع كتابي الآخر وعنوانه: «في النقد الجمالي/ شعراء وتجارب» الذي صدر عن دائرة الثّقافة في الشارقة سنة (2020). وفيه دراسة لعدّة شعراء عرب هم، أيضاً، عيّنة من العيّنات الشعرية. ومع أنّ الكتابَيْن ينتهجان النقد الجمالي نفسه، فقد جاء الاختلاف بينهما واضحاً، إذ ذهب القيمة والخطاب والقيمة إلى دراسة الظواهر والأشكال الفنِّيّة والأسلوبية في المقام الأوَّل، في حين ذهب الثاني إلى الدراسة الكلِّيّة لجملة نتاج الشعراء المدروسين.

ما زلنا مستهلكين للنظريات ومناهج البحث الغربية. في حين تتردَّد الدعوات إلى إبداع نظرية نقدية عربية خالصة. بماذا تفسِّر ذلك؟

- هنالك الكثير من الأسباب التي تجعلنا متأخِّرين على مستوى النظريات النقدية وسواها من النظريات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، وهي، في الكثير منها، أسباب تتعلّق بالحرِّيّة والديموقراطية، من جهة، وبطبيعة المؤسَّسات العلمية والأكاديمية ومراكز البحوث، من جهة أخرى. إنّ أكثر ما نجترحه، نظريّاً، حتى الآن (للأسف)، هو أن نقوم بشيء من التوفيق، وربَّما التلفيق، أحياناً، بين نظريَّتَيْن أو عدّة نظريّات؛ هذا ما نراه في الفكر السياسي المعاصر، وفي النقد الحديث، أيضاً. بل حتى على صعيد المناهج النقدية التي هي مناهج تحليلية، نجد من يسعى إلى التلفيق بينها تحت مسمّى النقد التكاملي. بالمختصر، ليس لدينا المناخ الذي يتيح للباحثين والنقّاد والمفكِّرين أن يجترحوا نظريّات نقديّة أو سواها. أمّا أن تكون تلك النظريات عربية خالصة، فهذا فات أوانه من زمن بعيد، ولم يعد ممكناً أو مقبولاً في هذا العصر. فمن المفترض، في النظرية، أن تكون ذات

صبغة عالمية لا صبغة محلِّيّة أو قومية، فحسب؛ بمعنى أننا نحلم أن تكون لدينا نظريّات عربية المنشأ، عالميّة الصفة، تماماً، كما هي حال النظريات النقدية ذات النشأة الغربية والصفة العالمية. غير أنّ الكثيرين ممَّن يدعون إلى نظرية عربية خالصة، يتوهّمون أنه بالإمكان إيجاد تلك النظرية من دون التثاقف مع الغرب الأوربي، وكأنّ ذلك التثاقف سُبّة أو شتيمة ينبغي التبرّؤ منها، علماً أنه ما مرّ يوم على الشرق والغرب إلّا وكان للتثاقف حضور فيه، بنسبةٍ ما. ولا بأس من الإشارة، هنا، إلى أنّ بعض الداعين إلى نظرية نقدية عربية أو إسلامية يُخيَّل إليهم أنّ نظرية واحدة تفي بالغرض، ولا حاجة للتعدُّد في النظريات، وفي هذا ما فيه من قصور في الوعي، واستبداد في الخطاب.

هل يحتاج الإبداع العربي، بالضرورة، إلى نظريّات نقدية خاصّة به؟

- ما من إبداع أدبي، قديم أو حديث، عربي أو فرنسي أو روسي، إلّا وله سمة إنسانية عابرة للحدود، وسمة قومية خاصّة باللّغة، وسمة فنيّة خاصّة بجنس الإبداع الأدبي. فهنالك، إذن، مشتركات عالمية في الأدب، على المستوى الإنساني، وعلى المستوى الفنّي. فالسرد هو السرد بالعربية أو بسواها، وكذلك الأمر في المشاعر والعواطف والمواقف الإنسانية، وما يقال في السرد يقال في الشعر والمسرح، أيضاً. أريد أن أقول إنّ الإبداع الأدبي العربي لا يتطلّب نظريّة خاصّة به وحده، لا يشاركه فيها إبداع آخر، فبينه وبين سواه من الإبداع العالمي مشتركات، لا يمكن غضّ النظر عنها. أمّا السمة القومية المتعلّقة باللّغة، فهذه ليست خاصّة باللّغة العربية، وإنما خاصّة بكلّ لغة على حدة. وكما هو معلوم، إنّ النقد التطبيقي هو المعوَّل عليه في الوقوف عند اللّغة القومية، بطبيعتها وخصائصها اللغوية، والنحوية، والدلالية، والأسلوبية. ولنأخذ مثلاً النقد الأسلوبي، فهو واحد من حيث الأسس والخطوات المنهجية، ومتعدّد ومتكثّر من حيث الدراسات التطبيقية في العربية، وغيرها. مع كلّ ذلك، إننا نحلم بذلك اليوم الذي يصبح فيه التنظير النقدي العربي هو مركز الإشعاع العالمي، لكنّ ذلك لن يكون إلّا إذا كان ذا خطاب عالمي، أيضاً.

بالنسبة إلى الشعر، مثلاً. هل ترى أن النقد واكَبَ، بالدراسة والتحليل، الحداثة الشعرية العربية، بما يكفي؟

- إنّ نظرة موضوعية إلى حال نقد الشعر، عربيّاً، سوف تخرج بأنّ هذا النقد يقوم بما عليه، بشكل لائق، نسبياً، من دون الزعم أن لا تقصير فيه، فدائماً ثمّة تقصير ما، وهنالك من الدراسات النقدية الأكاديمية وغير الأكاديمية ما لا يجوز نكران أهمِّيّته أو الاستهانة به. ولكن، ليس على النقد المنهجي أن يقف عند أبواب المطابع ليتلقَّف كلّ ما تنتجه، بصرف النظر عن مستواه؛ فهذا من واجب الصحافة الأدبية لا من واجب النقد الأدبي، ومع ذلك صاحبَ النقد حركة الحداثة الشعرية منذ انطلاقتها الأولى، وما يزال يتابعها عبر شعرائها، باختلاف مستوياتهم الفنِّيّة، ومكانتهم الشعرية. ولعلّني أؤكّد أنّ الحداثة الشعرية هي من نتاج النقّاد، تنظيراً وتطبيقاً، بقدر ما هي من نتاج الشعراء، إبداعاً.

برأيك، هل استطاعت الرواية، فعلاً، إسقاط الشعر من عرشه القديم؟

- قديماً، لم يكن هنالك، من الفنون اللغوية ذات الأهمِّيّة في الذوق الجمالي- الرسمي، إلّا الشعر، أوّلاً، ثم الخطابة، فالمقامة، أو كما أُثِر عن الخليفة الراشدي الثاني قوله: «كان الشعر علمَ قوم لم يكن لديهم علمٌ أصحّ منه». في حين أننا، في العصر الحديث، أمام عدد من الفنون اللغوية أو الأجناس الأدبية كالشعر والرواية والقصّة والمسرحية، إضافةً إلى السيناريو في الفنون التصويرية، كالفيلم والمسلسل والفيديو، وهي جميعاً ذات أهمِّيّة متقاربة، نسبيّاً، في الذوق الجمالي؛ الرسمي، والشعبي على السواء. ومن البدهيّ، أمام هذا التعدّد والتنوّع في الفنون، أن يتراجع حضور الشعر عمّا كان عليه قديماً، بل حتى مطلع القرن العشرين. فالمسألة، إذن، ذات صلة وثيقة باتِّساع رقعة القنوات الأدبية والفنِّيّة في العصر الحديث، بخلاف ما كان عليه الأمر قديماً. ولا شكّ في أنّ للرواية حضورها القويّ حتى قيل إننا في زمن الرواية، أو كما قال الروائي حنّا مينا: إنّ الرواية هي ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين؛ وذلك قياساً على المقولة القديمة: الشعر ديوان العرب. ولعلّ الأصحّ أن نقول: إنّ الفنون اللغوية والتصويرية جميعاً، هي ديوان العرب اليوم. فلكلّ الفنون إسهامها في بناء صرح الثّقافة والجمال، من جهة، وفي التعبير عن الفرد والمجتمع معاً من جهة أخرى. أما بالنسبة إلى التفاوت بينها فإنه يعود إلى طبيعة التلقّي والذوق العامّ في هذه المرحلة أو تلك، فلو أردنا أن نقارن بين الرواية والسينما، مثلاً، على مستوى التلقّي العام، لوجدنا السينما في المقدِّمة. بل لو أردنا أن نقارن بين السينما والمسلسل، لكانت نتيجة المقارنة لصالح المسلسل من حيث التلقّي، وهكذا. فالرواية، إذن، لم تزحزح الشعر عن عرشه بل تعدّدت العروش والتيجان، فحسب.

لكن، كيف تفسِّر ظاهرة تحوُّل الشعراء إلى كتابة الرواية؟ ألا تنوي الانضمام إلى هذا الركب؟

- أمّا بالنسبة إليّ، فلا أنوي الانضمام، فقد انضممت إلى الشعر والنقد وعلم الجمال، ولا أنوي التربيع. وأمّا بالنسبة إلى المنضمّين من الشعراء فلهم خياراتهم الخاصّة، وأحترمها، دون شك، لا سيّما في حالة التجويد في الكتابة الروائية، وقد رأيت عدداً من الأصدقاء الذين هجروا الشعر، ومالوا إلى الرواية، وقد أبدعوا فيها حقّاً، ومنهم الروائي السوري خليل صويلح الذي بدأ شاعراً، ثمّ تحوّل إلى الرواية. ولا بأس من القول، هنا، إنّ التنقّل بين الأجناس أو الجمع بينها، أمر ممكن وشائع أيضاً؛ فالأديب وليد إخلاصي كتب القصّة، والرواية، والمسرحية، والشاعر سميح القاسم كتب الرواية أيضاً، وكذلك الشاعر عادل محمود. أمّا فيما يخصّ الارتزاق أو التكسّب بالكتابة الإبداعية، فهذا مذموم في كلّ الأجناس الأدبية، والفنون، وهو مذموم منذ أن فعلها النابغة الذبياني، وأعشى قيس. وللأسف، تكاثر، اليوم، المتكسبون في الأجناس الأدبية جميعاً؛ بسبب الجوائز المغرية، وضحالة الوعي الجمالي- الثقافي معاً؛ إذ صرنا نرى الرواية أو القصيدة مصمّمة بحسب موضوع الجائزة، وشروطها، ومكانها، فإذا كانت الجائزة خليجية المصدر كان الالتزام

بالتابوهات الثلاثة (الدين، والجنس، والسياسة). أمّا إذا كانت الجائزة غربية المصدر، فنجد الاختراق الرهيب للتابوهات كلِّها، وفي هذا ما فيه من تفاهة لا تليق بالإبداع والمبدع.

هناك من ينظر إلى قصيدة النثر على أنها انقطاع عن التراث، وخلع للجذور والهويّة.. ما موقفك من هذا القول؟

- إذا أردنا أن نصغي إلى الاتّهامات، فهي لا تكاد تنتهي أمام كلّ ما هو جديد، فقد اتُّهم أبو تمام قديماً بأنّ شعره لا يمتّ إلى شعر العرب بِصلة، وكذلك المتنبي، شاعِر العربية، واتّهمت الحَداثة اتّهامات شتّى، أيضاً. وهنالك من رأى أن شعر التفعيلة تهديد للشعرية العربية، وللتراث العربي عامّة، بالرغم من اعتماده على التفعيلة التي هي الوحدة الإيقاعية الأُولى في شعرنا العربي القديم، فمن البدهيّ، إذاً، أن تواجه قصيدة النثر عاصفة من الاتّهامات، أقلّها القطيعة مع التراث. ولو دقّقنا قليلاً، وبشكل موضوعي، لوجدنا أنّ لكلّ عصر طرائقه وأنماطه في التعبير الشعري، وليس هنالك نمط شعري واحد في أيّ عصر من العصور العربية السابقة، بما فيها عصر ما قبل الإسلام، فهناك القصيد والقصيدة والرجز والحُداء والأشعار المغنّاة أيضاً. ودائماً، كان هناك أوزان شعرية مستحدثة تنتشر في بعض البيئات، وتندثر في بيئات أخرى، مثل الموشّح والدوبيت والسلسلة والزَّجل والقوما... وغيرها، وما قصيدة النثر إلّا شكل تعبيري، شأنه شأن الأشكال الشعرية الأخرى. ومن حقّ الشعراء أن يبحثوا عن الشكل التعبيري الذي يرونه ملائماً لتجاربهم الجمالية والحياتية عامّة. بل من واجبهم ذلك، سواء أكان ذلك الشكل متعارفاً عليه في التراث أم غير متعارف عليه. فالمعتمد أو المعوَّل عليه، في الإبداع، عامّةً، هو الحاجة، و«الحاجة أمّ الاختراع»، كما يقال. علماً أن التراث، في ذاته، لا يتأثّر بأيّ تجديد، ولا بأيّ تقليد. إنما المتأثّر هو المتشدّدون للتراث، الذين يرون في كلّ تجديد تهديداً لهم، أوّلاً. وهذا يحيل على صراع الهويّة الذي أشرنا إليه سابقاً. لكن قصيدة النثر هي شعر في نهاية المطاف، ولكنها شعر من نوع خاصّ، وهي ما تزال تعيد النظر في ذاتها، حيث تدرّجت، وتنوّعت حتى وصلت إلى ما يسمِّيه بعضهم بالنصّ. أمّا أنها كلّها خواطر شخصية، فهذا ظلم شديد للكثير من شعراء النثر، منهم الماغوط، وأمجد ناصر، وسيف الرحبي، وعبد العزيز موافي، وآخرون. لكن -بالتأكيد- هنالك نماذج قد لا تحصى، ليست سوى خواطر شخصية خالية من أيّ ملمح شعري أو أدبي. فالاستسهال، كما نعلم، موجود في كلّ الأجناس والفنون، وليس خاصّاً بقصيدة النثر.











يلتقي، في تجربتك الإبداعية، النقد وكتابة الشعر. كيف يتناغم هذا اللقاء، متجاوزاً عائق الانتقال الذي قد يكون بينهما؟

- بدأت شاعراً، وما أزال، وإن تكن وتيرة الشعر لديّ، قد أصبحت أقلّ ممّا كانت عليه سابقاً، بسبب الانشغالات المتواصلة في النقد الأدبي وعلم الجمال. غير أنّ هذا لا يعني أنّ الشعر قد انطفأ لديّ أو خبا نوره. على الإطلاق، فهنالك، دائماً، تجارب وقصائد جديدة تنتظر النشر في مجموعات شعرية. ولا أخفيك سرّاً أنّ انشغالاتي البحثية تلك قد جعلتني أتريّث كثيراً في نشر الشعر. بل في اعتماد القصيدة الجديدة، أحياناً؛ أقصد: أنه إذا لم يكن للقصيدة قيمتها الفنّيّة والجمالية، فإنني أتريَّث باعتمادها حتى أستطيع إعادة النظر فيها، و-من ثَمّ- أعتمدها أو لا أعتمدها. فثمّة من المجموعات الشعرية، في المشهد الثقافي، الكثير الكثير، ولا أريد أن (أزيد الطين بلّة). فإما أن تكون القصيدة شعراً أو لا ضرورة لها أصلاً. وبهذا -كما ترى- تكون الأكاديمية قد أثَّرت في الشعر لديّ؛ من حيث الكثرة، تحديداً، لا من حيث الجودة، كما أعتقد، طبعاً. أمّا بالنسبة إلى تجربتي الشعرية فهي تمتدّ على أكثر من أربعين عاماً حتى الآن، وهي تتوزّع على أربع مجموعات مطبوعة، وثلاث مجموعات مخطوطة تنتظر النشر.

بوصفك ناقداً، وشاعراً، تنشأ قصيدتك بين التفكير في القصيدة، والتفكير من خلالها. كيف ينشأ الشعر في هذه المساحة المركَّبة؟

- لكتابة القصيدة عالمها الخاصّ جدّاً، وقد يصعب التعبير عنه بالكلمات، فلا تدري أيّهما يكتب الآخر؛ هل الشاعر يكتب القصيدة، حقّاً، أم أنها تكتبه، دون أن يكون له خيار في ذلك؟. وما الذي يفجّر القصيدة؛ هل هو السبب المباشر الذي يعيه الشاعر، أم أنه سبب خفيّ كامن في اللاوعي أو في الذاكرة؟ كثيراً ما يحدث أن كلمة واحدة تغيّر مسار الحالة الشعرية، وكلمة واحدة تستعصي على الشاعر، تُحبِط الحالة كلّها. بل إنّ كلمة واحدة تكون، أحياناً، هي شرارة القصيدة. إنّ للتفكير الشعري خصوصية استثنائية حقّاً. فهو تفكير أو الأدقّ: هجسٌ بالانفعال، وهجس بالموضوع، وهجس بالقيمة، وهجس بالمعنى، وهجس بالكلمات، وهجسٌ بالأسلوب، وهجسٌ بالبناء العامّ للقصيدة، وقبل هذا وهذا، هو هجسٌ بالجمال. والقصيدة هي كلّ هذا الهجس، وكل هذا العناء، وكلّ هذا الأُنْس، أيضاً.

■ **حوار: السيد حسين**

فجر يعقوب:

أبطال لا يبارحونني، وبعضهم جاء من مخيِّلة حذرة

فجر يعقوب، سينمائي وروائي فلسطيني مقيم في السويد، من مواليد دمشق/ مخيَّم اليرموك (1963). أنجز مجموعة من الأفلام الوثائقية والروائية القصيرة، حاز بعضها جوائز ذهبية وتقديرية في مهرجانات سينمائية مختلفة.

أصدر، خلال العقدَيْن الماضيَيْن، مجموعة من الكتب التي تعنى بالنقد السينمائي، تأليفاً وترجمة، تناول فيها، بالنقد، تجارب مخرجين، منهم: أكيرا كوروساوا، وبيدرو آلمودوفار، وراينر فيرنر فاسبيندر، وفيدريكو فيلليني، وميّ المصري، وجان شمعون، وعباس كياروستامي، وحاتم علي، ومحمَّد ملص، وعبد اللطيف عبد الحميد. له خمس روايات مطبوعة، هي: «نقض وضوء الثعلب (2013)» - «شامة على رقبة الطائر (2016)» - «نوتة الظلام (2019)»، «ساعات الكسل/ يوميّات اللجوء»، وقد حازت الأخيرة على جائزة «كتارا» للرواية العربية (2020 - 2021).

بمناسبة صدور روايته الجديدة «نيلة زرقا»، نحاول معه، في هذا الحوار، الاقتراب من عالمه الإبداعي، وكشف ما تنطوي عليه شخوصه الروائية..

معظم شخصيّات رواياتك: «نقض وضوء الثعلب»، و«شامة على رقبة الطائر»، و«نوتة الظلام»، و«ساعات الكسل/ يوميّات اللجوء»، وحتى روايتك الأخيرة «نيلة زرقا»، تشتغل أدوارها بإحساس من العزلة والاغتراب.

- أعتقد أن كلّ ما يدور حولنا، اليوم، من هزائم فادحة وطغيان للتفاهة على مواقع التواصل الاجتماعي، وشعور مركَّب بالعجز أمام طوفان معلوماتي غير مسبوق في التاريخ البشري، قد يعظِّم من هذا الشعور بالعزلة الذي تحكي عنه في سؤالك. يقيناً، إن فرصة سانحة لهذا التعظيم تسهم، بدورها، في تفكيك ما آلت إليه الأحوال بعد فشلنا في اختراق حائط الألفية الثالثة لننضمّ بدورنا، إلى جوقة الحوار البشري المعطَّلة بعد أن تراكمت مسبّبات القطيعة والقصف التكفيري الهمجي لكلّ شيء حيّ، وقد آثرنا عدم الالتفات إلى هذه الألفية بعد أن ساهمنا، حضاريّاً، في الألفية الأولى، واخترنا -طائعين- أن نغادر الألفيّة الثانية إلى المجهول، في البرهة التي أُحرقت فيها كتب ابن رشد. لا أريد أن أقول لك إنَّ أبطالي ينتمون إلى ألفيّة العجز، فنحن لم نعد نتساءل حتى في أسئلتنا، فما بالك في الدوران المبهج للبعض في المكان نفسه؟

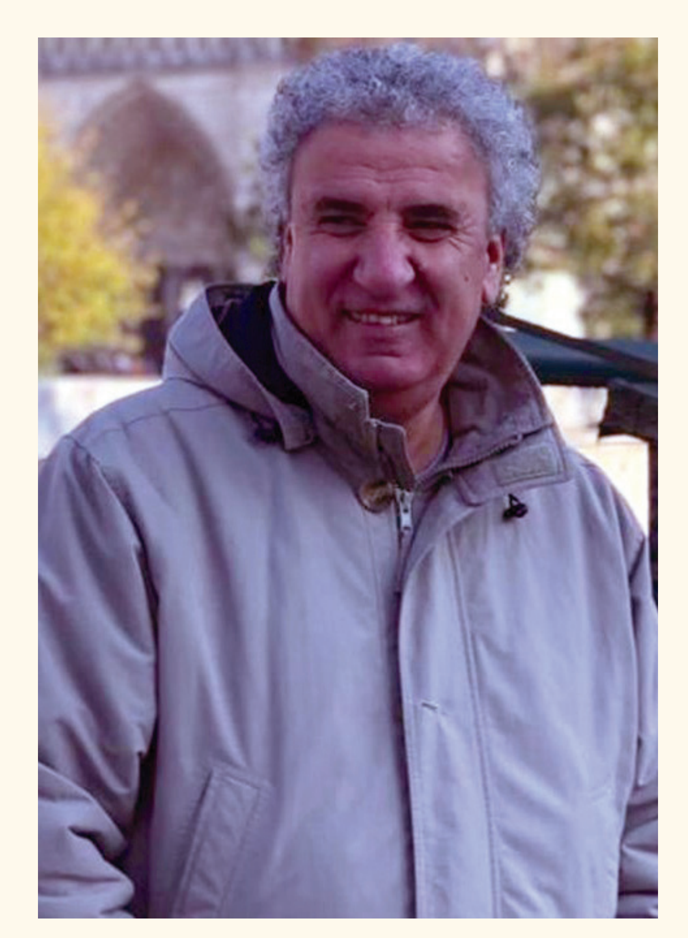


لماذا الاغتراب، وقد دُفِعَ (حواس الرضابي)، وهو المثقَّف في «نيلة زرقا» لأن يموت اغتيالاً. هو لم يجابه، ولم يقاوم. لقد انهزم؟

- كان هناك مخطَّط لاغتيال (حواس الرضابي)، لكن مُعِدّوه آثروا إعدامه نفسيّاً، في اللحظة الأخيرة. لقد أدرك (الرضابي) أن العقلية الاستبدادية قد تطوَّرت كثيراً، فيما ظلّ الذين يشبهونه بالأفكار نفسها التي تبنوها ردحاً من الزمن، ولم يطوِّروا من أدواتهم في مواجهة هذه العقلية. لا يمكنني القول إنه بطل مهزوم، لكنه لم يكن بطلاً منتصراً، في أيّ حال.

تبحث عن أمكنة غرائبية لأبطالك، حتى يتجاور معها كلّ ما هو واقعي. هل هي ثيمة مفضَّلة عندك؟

- أنا لا أتقصد ذلك البتّة، لكن هذه الأمكنة الغرائبية التي تتحدَّث عنها تتيح لي، بالفعل، أن أنتصر للخيال؛ سلطتي الوحيدة في مواجهة هذا العجز الذي يحيط بنا. بغير ذلك، لا يمكن أن أستمرّ، خاصّةً أن رواياتي، في جانب منها، جاءت لتسدّ ذلك النقص في طرق البحث عن تمويل أفلامي. لست موهوباً في ذلك، وأجد أن هذه الأمكنة الغرائبية هي الحاضن السينماتوغرافي المفقود لأبطالي.



هل تفكِّر بأفلمة رواياتك، فيما لو أتيح لك ذلك؟

- بالطبع، لكن السينما لا ترحم، فمع مرور الوقت تصبح صناعة فيلم مسألة عاديّة جدّاً، مع الافتقاد لمرونة التمويل، وتظلّ كتابة الرواية شأناً سيادياً لا يعلو عليه شيء، حتى لو لم تُتوَّج بجائزة من أيِّ نوع.

هل يمكن القول إن الكتابة بالكاميرا مسألة معقَّدة؟

- ليست مسالة معقَّدة، لكنها بحاجة لقارئ يتقن فنّ «المونتاج العقلي»، فالانتقال، بين الأحداث، بطريقة القطع الديناميكي أو التتابعي، على سبيل المثال، يتطلّب مرونة عقلية أيضاً، وإلّا فإنَّ وعورة لغوية بانتظار هذا القارئ، قد تدفعه للضجر من الصفحات الأولى.

أين يمكن أن نجد أبطالك في الواقع؟

- بعض هؤلاء الأبطال لا يبارحونني أبداً، وبعضهم جاء من مخيِّلة حذرة، لذلك هم يهربون مني إلى اجتراح معجزة الأمكنة الغرائبية التي قد يجدون فيها أرواحهم القلقة، وقد يتبادلون اللباس، ليغيِّروا من الأحداث، وسيرورتها. أنا أجدهم جميعاً في خيط مرئيّ تتابعيّ، كما لو أنهم يكتبون رواية واحدة، لا يراد لها أن تنتهي.

أهي حال المثقَّفين؟ تراهم، دائماً، أصحاب رؤية ذاتية، وفي حالة انفعال شديد، يعيشون إحساساً تراجيدياً أو مأساوياً، أو قلقاً روحيّاً؟

- لا.. ليس الأمر كذلك، ولكن هذا الخيط المرئيّ التتابعيّ الذي أحدِّثك عنه، يشكّل عوناً إضافياً لهم للخروج من هول المتاهة النفسية التي يمرّون فيها، ولولا هذا القطع الديناميكي، في مصائرهم، لما خالجك شعور بقلق أيّ واحد منهم.

في روايتك «شامة على رقبة الطائر» سنعثر، ثانيةً، على هذا القلق الوجودي لدى شخصيتها المركزية.

- يمكنني القول إن «شامة على رقبة الطائر» هي ورشة لغوية لتقديم كشف حساب متأخّر لما آلت إليه الأوضاع؛ نتيجة العلاقة المعقَّدة بين الفلسطينيِّين واللبنانيِّين، وهو كشف لا يخضع لسواتر من أيّ نوع، فلسنا أمام فيلم يخضع لمساطر التمويل حتى نتبادل التهم. هذه الورشة اللّغوية تحاول، بشكل أو بآخر، أن تقدِّم قراءة حيّة وإنسانية لما حدث من تراشق بين مجموعات من البشر، لم تشأ، حتى هذه اللحظة، أن تكتشف، في حساباتها غير المكتملة، عمّا يدفع إنساناً مضطهداً لأن يتطاول على إنسان مضطهد، أيضاً، بطريقة أخرى.

ذلك ما يستمرّ مع «مهيار» في روايتك «نوتة الظلام»، حيث تعيش هذه الشخصية في ترحال وبحث، بعدما فقدت المكان الذي تنتمي إليه؟

- «مهيار»، بطل مختلف عن سابقه. لقد دخل متاهة مختلفة عن تلك التي سبق أن اقتِيد أبوه إليها. لقد توسَّعت مفارز مصفاة النفوس الحائرة، وقد تكتشف، بعد قراءة ثانية أو ثالثة، للرواية، أنه لم يغادر مكانه إطلاقاً، وأن كلّ ما يحدث معه لا يتعدّى مغامرة ذهنية في قلب الظلام.

حتى في روايتك الأولى «نقض وضوء الثعلب»، نجد «عوكل» يعيش في اغتراب، وقلق وجودي..

- «عوكل» شخصية حقيقيّة من لحم ودم، وكان بحاجة إلى طقوس المكان الغرائبية في حواري دمشق، ليتجاوز محنته بوصفه لاجئاً إليها.. إلى إن يستقوي على المنفى بمنفى داخلي أشدّ قسوة، وهو لا يبدِّد من الأمكنة، التي يتنقل بينها بساقيه الطويلتين، إلّا دخان سجائره وحكاياته وأكاذيبه. لقد تعمَّقت ثيمة اللجوء في حياة «عوكل» وسلوكه، وليس أمامه سوى التسليم بأنه سينجح، يوماً، بالتنكُّر، وإخفاء قلقه عن عيون الناس.

فزت بجائزة «كتارا» عن روايتك «ساعات الكسل/ يوميّات اللجوء»، هل يعود ذلك إلى جديَّة المغامرة الإنسانية التي كتبتَ عنها؟

- أنا أقول لك، بعيداً عن التأويلات: لو قُدّر لي، ثانيةً، أن أعيد هذه الرحلة، وخُيِّرتُ بين أن أصنع عنها فيلماً وثائقياً، أو أعيد كتابتها في رواية، فسأختار الخيار الثاني، بالتأكيد.

■ **حوار: عماد الدين موسى**

مارسيل بروست

عندما تُصبح الأبحاثُ مولَعة بالبحث(1)

أَلهَم مؤلِّف كتاب «البحث عن الزَّمن الضَّائع»، الذي يُحتفَلُ بالذكرى المئويَّة لوفاته هذا العام، فلاسفةً مثل علماء النَّفس، وعلماء الاجتماع، والمؤرِّخين، بالإضافة إلى علماء الأعصاب، اليوم.

«بروست والزَّمن- Proust et le temps»، «بروست والتَّقاليد الفرنسيَّة- Proust et la tradition française»، «بروست والرّواية الايطاليَّة- Proust et le roman italien»...توفِّي «مارسيل بروست - Marcel Proust» في (18) نوفمبر، (1922)، ولم يُدفَن إلَّا بعد شهرين في يناير 1923. تنافس مُعجَبُوه، الذين جمعتهم المجلّة الفرنسيَّة الجديدة «La Nouvelle Re- vue française»، بتحليلات لامستْ جميع الزَّوايا. وبعد قرن، لا تزال صيغة «بروست و...» تفتح، اليوم، مجال الإمكانات. يتَّضح هذا من خلال العدد الأخير من «دفاتر إيرن - Ca- hiers d'Herne» الـمُخصَّص لمؤلِّف الحلقة الرّوائيَّة «البحث عن الزَّمن الضَّائع» (1913 - 1927)، والذي يقدّم، هذه المرَّة، دراسات عن «بروست وآينشتاين - Proust et Einstein» أو «بروست والشِّعر - Proust et le vers»، ويلخِّص «جون ايف تاديي - Jean-Yves Tadie»، كاتب سيرة الكاتب، والمسؤول عن طِبعته الأخيرة في دار النشر «بلياد- Pléade»، في المقدّمة قائلاً: «بروست و..»، يمكن أن يكون عنوان هذا الـمُجلَّد»».

لقد حدَّد هذا المنشور، وكذلك المنشور الذي أصدَره الـمُحرِّرُ التَّاريخي لبروست، «كاليمار - Gallimard»، في أوَّل مسَوَّدة غير منشورة لـ«البحث عن الزَّمن الضَّائع»: (الخمس والسبعون صفحة- Les Soixante-quinze feuillets)، لهجةَ الاحتفال بعام (2021)؛ أيْ الذّكرى المئة والخمسين لميلاده. أمَّا عام (2022) فهو أكثر رمزيَّة لأنَّه يُصادف الذّكرى المئويَّة لوفاته. خمسون سنةً من العمر (1871 - 1922) التي تزامنت مع بدايات الجمهوريَّة الثَّالثة، وتأكيدها، حيث كان بروست جزءاً من النُّخب الاجتماعيَّة، والنُّخَب الثقافيَّة. كان والده، «أدريان بروست - Adrien Proust»، أستاذاً مشهوراً في الطّب، من سُلالة الأعيان من Eure-et- Loir: وقد أُعيد تسميَّة مسقط رأسه، Illiers، في عام (1971)، باسم «Illiers-Combray»، الذي خلَّده بروست في عمله. تنتمي والدة مارسيل، «جين ويل - Jeanne Weil» إلى عائلة من اليهود الألزاتيِّين الذين يعيشون في العاصمة. بعد الدّراسة في المدرسة الحُرَّة للعلوم السيَّاسِيَّة، وفي جامعة السّربون، عاش الشَّاب حياة رجل ريعيٍّ مُتْرَف، بالتناوب بين المجتمع الرَّاقي والعديد من أعمالِ الكتابة (المقالات والتَّرجمات والقصص، ناهيك عن كمِّيَّة هائلة من المراسلات) مثل العديد من الصُّور الوصفيَّة الأدبيَّة. شكَّلت وفاة والديه قطيعة؛ فقد قضى معظم الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته في عُزلة بمنزله ليُنْجِب آلاف الصَّفحات من البحث الـمُعتَرَف به منذ ذلك الحين، بِوَصْفه تُحفةً من روائع الأدب العالمي.

أنماط وأهواء «بروستولوجيَّة»

هناك رواية معروفة، حتى لأولئك الذين لم يفتحوها أبداً؛ فهم يعرفون -على الأقلّ- ذوقَ مؤلِّفها للجملة الطَّويلة، الذي أصبح أسطورة الآن، فضلاً عن الحَلَقَة الشهيرة من الـمَاذْلين الصَّغيرة التي تفتَّتتْ في الشَّاي، والتي ترمزُ إلى تعرُّجات الذَّاكرة. (ص:52) قام أولئك الذين قرؤوه بتشريحه، ومازالوا يتعقَّبون أصداءه، من الولايات المتَّحدة إلى اليابان البْروسْتِيَّة ذاتها، مروراً بموطنه الأصليّ. يقول «لوك فرايس - Luc Fraisse»، أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة «ستراسبورغ - Stras- bourg»، ومدير مجلَّة الدراسات البْروسْتِيَّة»: «عندما نضُعه في البرنامج، تكون القاعة مُكتظَّةً، وعندما نقوم بإدراجه في دورة مؤتمر عامٍّ، تكون القاعة مُمتلئةً...لقد تحوَّل تعقيدُه إلى مصلحته: ففكرة أنَّ شخصاً ما سوف يُفسِّره، تجذبُ العقول». في كلِّ عام، وأكثر من ذلك، في هذه الذّكرى السَّنويَّة (2021) - (2022)، تتراكم المنشورات، من الدراسات العلميَّة إلى السِّير الذَّاتيَّة[2]. إذا كان البْروسْتِيُّون ينامون في بعض الأحيان باكراً، فذلك من أجل قضاء لَياليهم، بشكل أفضل، في إعادة قراءة مُؤلِّفهم الـمُفضَّل وقراءة مُفسِّريه. يُقِرُّ «نيكولاس راغونيو - Nicolas Ragonneau» لنفسه، بلُطف، في «en roue livre»، وهو الـمُتحمّس الـمُستَسلِم في «بروستونوميك - Proustonomics Le temps qu'il fait, 2021»، وهي دراسة رائعة مُكرَّسة لـ «القُوَّة النَّاعمة



البروستيَّة»، قائلاً: «من الواضح أنَّني لن أستطيع قراءة رُبع ثُمن الأدب البروستي المكتوب باللغة الفرنسيَّة». وقد تسبَّب هذا التَّدفُّق للمنشورات في الحديث عن «علم بروستي»: شأنه شأن أيّ تخصُّص؛ إذ له أساليبه واتِّجاهاته المستقاة، بدايةً من علم وراثة النُّصوص، المؤسَّس على دراسة المسْودَّات، وُصولاً إلى المجالات الجديدة للعلوم الإنسانيَّة، والاجتماعيَّة مثل «النَّظريَّة الشَّاذة-La queer theory» (ص:15). ولفترة طويلة، سيطر تفسير يتَّسم بالفرديَّة، نوعاً ما، وهو -على ما يبدو- مُخلصٌ لفكر بروست، يزعم أنَّه لا ينبغي الخلط بين «الذَّات الاجتماعيَّة» للكاتب و«ذاته العميقة». وكان الباحثون شغوفين بجدسه الفلسفي، والنَّفسي، وبتأمُّلاته في الزَّمن، والحبّ، والذَّاكرة. وشكَّكوا في علاقاته الفكريَّة مع معاصريه، مثل «هنري بيرجسون - Henri Bergson»، ابن عمّه بالمصاهرة، أو «سيغموند فرويد - Sigmund Freud»، الذي لم يكن قد قرأه بعد.

عالِمٌ إثنوغرافي اجتماعي

ولكن، كما كتب «جون إيف تاديي» في «بروست والمجتمع- Proust et la société» «غاليمار، - 2021»، نجد «أيضاً، في عمله، علمَ اجتماع، وجغرافيا، وتاريخاً، وكلّ هذه التَّخصُّصات تقترح مراعاة العالَم كما كان، كما هو». وفي سبعينات القرن الماضي، رأى فيه «رولان بارت»، كذلك، «إثنوغرافيَّة اجتماعيَّة» تصف «كيف يتصارع الرّجال فيما بينهم، في بيئة معيَّنة، من خلال العلامات»[3]. ومنذ نهاية الثمانينات، قام باحثون، منهم «فانسون ديسكومب - Vincent Descombes»، و«جاك ديبوا - Jacques Dubois»، و«كاثرين بيدو زكارياسين - Cath-erine Bidou-Zachariasen» برسم بروست الذي يتمتَّع بـ «حسٍّ اجتماعي» رائع و«ذوق اجتماعي»، أو يمارس «الخيال الاجتماعي»[4]. الرّوائي المعاصر، بالنسبة إلى «غابرييل تارد - Gabriel Tarde»، و«إميل دوركهايم - Émile Durkheim»، وهما من مؤسِّسي علم الاجتماع الفرنسي، فالأوَّل مهتمٌّ بالأحوال الفرديَّة، مثل التَّقليد، والثاني يهتمّ بالحقائق الاجتماعيَّة، ويجري بَحثُه بين هاتَيْن النَّظريَّتين. إنَّه يُوضّح كيف يقوم الفردُ بتعديل وَضْعه، إلى حدٍّ ما، بشكل جيّد، في فضاء اجتماعي، من خلال مجموعة خفِيَّة من التَّفاعلات. إنَّ ضيف الصَّالون البورجوازي لـ«فيردوران Verdurin»، الذي يكاد يكون غير معروف، وهو «البارون شارلوس Charlus»، وهو اسم عظيم من الطَّبقة الأرستقراطيَّة الفرنسيَّة، يميِّز مكانته بكلمة واحدة حين يعتذر مُضيفوه عن خرق قواعد السُّلوك: «حسناً! هذا لا يهمّ هنا!». يصف بروست، أيضاً، الطبقات الاجتماعيَّة، من خلال منافساتها، ولقاءاتها وإعادة تصنيفها، بعيداً عن «الطَّبقات المُنْغلِقة» داخل «مجتمع هندوسي، إلى حدٍّ ما»، الذي تخيَّلته بعض شخصيَّاته: من خلال الاستفادة من الطَّليعة الفنيَّة (الانطباعيَّة، الباليه الرُّوسي...)، وحلول عامَّة النَّاس، في فيردوران، محلّ النُّبلاء الذين تدهوروا في «غرمانت - -Guer mantes»، على خلفيَّة الانتصار النهائي للجمهوريَّة البورجوازيَّة، على آمال استعادة الملكيَّة.

الزّمنُ المُستَعادُ

لذلك، يقدّم لنا بروست علم اجتماع مُتَمَوْقِع في الزَّمن. وهنا، مرَّة أخرى، تفرز القراءة المتأنِّية للبحث صورة مؤلِّف يعتقد «العديد من المُعلِّقين (...)، منذ فترة طويلة، أنَّ (العمل

إصدارات «كتارا»

في الرواية، وتلقِّيها

من أبرز ما أقدمت على إنجازه المؤسّسةُ العامّة للحيّ الثقافي (كتارا)، بالتوازي مع تنظيمها لجائزة «كتارا» للرّواية العربية، بفروعها المختلفة، تأسيسها لمشروع إصدارات نقدية، ونظرية حول فنّ الرواية...

واللافت، في تلك المؤلّفات التي تولّت إصدارها «دار كتارا» للنشر، بإشراف وتنسيق الأستاذ خالد عبد الرحيم السيّد، أنّها جاءت استمراراً لمسار عميق وإشكاليّ من الدراسات السردية في الوطن العربي، فبدت كأنّها ثمرة لتفاعل معرفي خلّاق مع ما نشأ، وتكوَّنَ في العالم الغربي، من مفاهيم إشكالية وبناءات نظرية حول الرواية، وأنواعها، وتيّاراتها، وحول ما استجدّ في مجال دراستها، وتحليل أشكال الكتابة السردية الأخرى، مثل: القصّة، والسيرة الذاتية، وأدب الرحلة، والمذكّرات، وكلّ ما يندرج ضمن محكيّ الحياة وكتابة «التخييل الذّاتي». حيث صار من الضروري، في مجال النقد وتحليل الخطاب الروائي، والأدبي، عموماً، التفاعل مع ما راكمته النظريات والمناهج الحديثة من أدوات ومفاهيم؛ سواء في مجال علم السرد/ السرديات (Narratologie)، أو من خلال توظيف ما أنجزته مدرسة جماليات التلقّي، أو ظهر في حقول السيميائيات والتأويليات والتداولية..

وقد جاءت مضامين هذه الإصدارات، في صورة محاورات أو أشكال تفاعل واتّصال معرفي بين مؤسِّسي المفاهيم والنظريات؛ «جاكبسون»، و«بارت»، و«جنيت»، «وتودروف» و«بوتور»، و«ياوس»، و«ريكور»، ونقّاد عرب معاصرين، منهم سعيد يقطين، وجابر عصفور، وصلاح فضل، وعبد الله إبراهيم، وجمال شحيّد، وعبد العالي بوطيب.. فبدا، عبر تلك الدراسات المنجزة، تواصل خلّاق بين كتّاب وروائيّين من الغرب مثل «بلزاك»، و«زولا»، و«بروست»، و«كلود سيمون».. وروائيّين عرب، سواء من جيل الروّاد الأوائل؛ محمّد حسين هيكل، ونجيب محفوظ، وعبد الكريم غلّاب.. أو من الأسماء التي ظهرت، لاحقاً، ومنهم الغيطاني، وإسماعيل فهد إسماعيل، وواسيني الأعرج، وإبراهيم البرغوثي، وغيرهم.. وهكذا، نتاجاً لذاك التفاعل، ومن أتون نبض المجاورة، بدأت تلوح لبنات لمشاريع معرفية في التأسيس للمفهوم، والتنظير لجماليّات الكتابة، بما يساعد على اتّضاح خصائص صورة الفنّ الروائي العربي، في تقاسيمه وتفاصيله، ومن جهة تعدّد ألوانه وتيّارت كتابته ما بين الاتّجاه الكلاسيكي الواقعي والرواية الجديدة ذات المنزع التجريبي. ذلك أنّ مجمل الدراسات والبحوث المنجزة، في هذا السياق، انطلقت من وعي؛ مفاده أنّ الرواية صارت ديوان العرب المحدثين، بحسب تعبير صلاح فضل، وهي التي تمثّل «كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي لمسيرته»؛ لذا بدت أشكال الخطاب الروائي، من خلال تنوّع صور ظهورها، في حاجة إلى منجز الدراسات التنظيرية، واستثمار ذلك في النقد والقراءة؛ من هنا، تتّضح معالم الصورة المختزلة التي نريد أن نقدّمها حول نماذج من تلك الكتابات التي أصدرتها «دارا كتارا» حول الرواية؛ إبداعاً، ونقداً، وتنظيراً.

وُسِمَ الإصدار الأوّل، وهو لجمال شحيّد، بـ: «الرواية.. مقدّمات قصيرة»، وقد اعتبر رئيس تحرير هذه السلسلة، الأستاذ خالد عبد الرحيم السيِّد، أنّ اختيار مثل هذا الموضوع محوراً لكتاب جديد، جاء نتاجاً لمهارة المؤلّف في المزج بين المنهج الأكاديمي والتبسيط العلمي الميسّر، ولذا تميّز مضمونه باحتواء مادّة علمية شاملة حول فنّ الرواية، وفي تناوله التعريف بالمصطلحات الحديثة الخاصّة بالفنّ الروائي؛ من هنا يمكن أن يلحظ القارئ معالم صورة معرفية تجمع بين التاريخ والبناء النظري لأهمّ تحوّلات النشأة والتكوين التي مرّ بها فنّ الرواية، بدءاً من نواتها الأولى مع الإغريق والرومان، مروراً بعصر النهضة وعصر الأنوار، وصولاً إلى القرن العشرين الذي صارت فيه الرواية فنّ العصر، بامتياز، حيث تعدّدت اتّجاهات كتابتها؛ مغامرات - بوليسية - فانتاستية، تاريخية - تاريخية - تربوية - جديدة تجريبية.. كما تنوّعت فنون قراءة خطابها، ومداخل تأويل دلالات لغتها ومتونها النصّيّة.

ضمن هذا السياق، جاء، أيضاً، كتاب د. عبد العالي بوطيّب «الزّمن في الرواية مقدّمات»، بصفته بحثاً في مركزية مكوّن الزمن في بناء خطاب الرواية، إذ «الرواية فنّ التحكّم في حَبْك الزمن»؛ لذا تظلّ الضرورة قائمة للبحث في صور تشييد الخطاب الروائي انطلاقاً من حَبْك مكوّن الزمن، بوصفه ناظماً لقصّ الأفعال والأقوال وتبئير المشاهد والوقفات ووجهات النظر وتشكّل رؤى الفكر، كما تحتّم تجديد النظر في هذا البعد المحوري القائم عليه تشييد عالم النصّ الروائي، حيث تبقى الحاجة، بحسب عبارة عبد العالي بوطيّب، قائمة إلى ضرورة إدراك مدى «أهمّيّة الزمن في الرواية، ودوره في تشكيل شعريَّتها، وتشييد معالم هندسة نصّها؛ لذلك بدا من الطريف أن يتمّ الاشتغال على زمن الرواية التي باتت، بحسب عبارة باختين، جنساً إمبرياليّاً جامعاً، آكلاً لأجناس الكتابة الأخرى؛ لذا ظلّ بُعْد الزمن في الرواية، من أكثر المكوّنات السردية، في الخطاب الروائي، التي حظيت بالاهتمام.

من هنا، بدا من الوجيه اعتبار الاهتمام بتاريخ الرواية، وبعلاقتها بالتاريخ وبالذاكرة في أبعادها الفردية، والجماعية، الذاتيّة والحضارية العامّة، اهتماماً منهجيّاً تقتضيه المعرفة بسيرورة زمن الرواية العربية، وبتحوّلات اشتغال كتّابها على بعد الزمن، بوصفه مكوّناً سردياً، ومن جهة علاقته بصورة المكان، وبناء الشخصية، وتشكيل نماذجها، وتبئير صور وعيها بذاتها، وبالعالم، وبمخزون الذاكرة، وبحركة الزمن الفيزيائي والحضاري، والتاريخ الذي يبقى من مصادر بناء صور الحكي، وتمثّلات

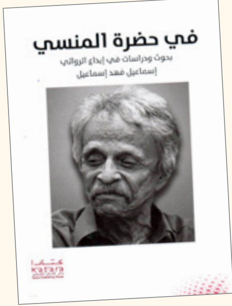
الشخصيات، ثم إعادة تشييد الذاكرة سردياً.

في السياق نفسه، جاء الكتاب الجماعي «التاريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية»، فدارت محاوره على دارسة صور الحضور الفنّي، والجمالي للتاريخ، وأشكال توظيف التاريخ في تشييد متن الخطاب الروائي، وإثراء الدلالات والرؤى، لا سيّما بعد أن أصبحت الرواية مدار اهتمام القرّاء، وأكثر أجناس الإبداع الأدبي غزارةً وإنتاجاً؛ تبعاً لذلك، كان الجامع بين البحوث المدرجة ضمن هذا الكتاب، هو مخزون التاريخ وصور الذاكرة؛ إذ، بحسب تصوّر الأستاذ خالد عبد الرحيم السيّد، استطاعت الرواية العربية أن تشكّل جانباً مهمّاً ممّا يعرف بالذاكرة الجماعية، وهو ما يقتضي، باستمرار، ضرورة البحث فيما «يساعد الروائي على انتخابه الأحداث التاريخية التي تشيّد نسيج النصّ، وتساهم في خلق النصّ الإبداعي».

كما تمَّ تناول جوانب من هذه الإشكالية، من خلال دراسات مهمّة، منها؛ بحث سعيد يقطين «تشكُّل الرواية التاريخية العربية، وتاريخها»، ومقاربة واسيني الأعرج «جرح الرواية العربية من العدمية إلى السردية إلى الرواية التاريخية»، ودراسة عبد الله إبراهيم حول علاقة الرواية، بوصفها سرداً تخييلياً، بالتاريخ والتراث والذاكرة، وقد وسمها بـ: «الأرشيف السردي». وفي السياق نفسه، جاء بحث مصطفى عطية جمعة «تمثيل التاريخ العربي، وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخيّة»، وبحث سمير روحي الفيصل «التخييل التاريخي في الكتابة الروائية والعربية بين الواقعي والمتخيّل»، ما يعني أنّه تمّت، عبر زوايا نظر مختلفة، دراسة الرواية بوصفها فنّ سرد، مرجعه التخييل، أو وفقاً لقول الراحل د. نجم عبد الله كاظم، الرواية فنّ مرجعه «مؤسّسة التخييل العظيمة»، ذلك ما يحتّم ضرورة استئناف تناول مسألة الكتابة الروائية، من جهة علاقتها باشتغال الذاكرة وعبر البحث في وجوه استحضار التاريخ، وتوظيفه.

من ناحية أخرى، تمّ التطرُّق إلى مسألة اتِّجاهات الإبداع الروائي العربي، سواء من جهة مرجعيّاتها الفكرية النظرية، أو انطلاقاً من زاوية النظر في خصائص نماذجها الفنّيّة وأبعادها الجمالية، ذلك ما كان محوراً لكتاب «اتّجاهات الرواية العربية المعاصرة»، حيث جاء، في التقديم الذي وضعه خالد عبد الرحيم السيّد، أنّ المؤسّسة الثقافية (كتارا) أرادت -انطلاقاً من مسؤوليَّتها أمام المجتمع الأدبي- رصد أهمّ ما يميّز اتّجاهات إبداع الرواية العربية وتحليل مرجعيّات كتابتها؛ وهو ما تجلّى من خلال بحوث عميقة طويلة المدى، أعدّها كلٌّ من: عبد المالك شهبون، حول «الاتِّجاه الواقعي في الرواية العربية؛ مسارات، مرجعيّات، تجارب»، وإبراهيم السعافين الذي درس «اتّجاه الواقعيّة الجديدة في الرواية العربية المعاصرة»، في حين ركّز مصطفى الضبع بحثه على دراسة وضع «الرواية العربية ما بعد الكونيالية: مطلع الألفية الثالثة»، وآثر عبد الدائم السلّامي دراسة «اللّامعقول وآفاقه السردية في الرواية العربية المعاصرة». أمّا دراسة محمّد صابر عبيد، فقد وسُمِت بـ: «المرجعيّة السير ذاتيّة للرواية.. التخييل وحساسية التهجين السردي».









إلى جانب الإصدارات السابقة، نشرت «دار كتارا» قراءات في تجارب روائيِّين عرب تميّزوا في كتابة الرواية، لكن كتاباتهم لم تحظَ بالاهتمام بما فيه الكفاية من الدّرس والنقد، فجاءت تلك المقاربات الجديدة لتسليط الضوء عليها، ومثال ذلك الكتاب الجامع الذي جاءت مادّته على نحو قراءة في تجربة كاتب رائد للرواية العربية في الكويت، ونقصد إسماعيل فهد إسماعيل، الذي خُصّ بكتاب؛ «في حضرة المنسي: بحوث ودراسات في إبداع الروائي إسماعيل فهد إسماعيل». ومن البحوث التي اشتمل عليها: «الصوت الأكثر نبلاً في الرواية العرية» لواسيني الأعرج، و«إسماعيل فهد إسماعيل وريادة أسلوب تيّار الوعي» لصبري حمّادي، و«متوالية السيرة وتبادل الخطاب»، لهديل الحساوي، و«مرتكزات السرد عند إسماعيل فهد إسماعيل» لعبد الكريم المقداد. وقد تولّت التقديم لهذا الأثر الكاتبة الكويتية سعدية مفرح، بكلمات مؤثّرة، وهي التي واكبت، عن كثب تجربة الروائي إسماعيل فهد.

وهكذا، ما بين دراسة نماذج من أعمال الروّاد من كتَّاب الرواية العربية، والبحث في خصائص أهمّ تيّارات الإبداع الروائي في العالم العربي، وما بين تأصيل المفاهيم والأطر النظرية لكتابة الرواية، وقراءة متونها النصيّة، من ناحية، ورصد إشكاليات الكتابة الروائية ومرجعيّاتها، من ناحية أخرى، توزَّعت المحاور المعرفية والرؤى النقدية التي تضمّنتها تلك الكتب الخمسة، وقامت على معالجتها الأطروحات النقدية والنظرية التي أنجزها أعلام نقَّاد ومبدعون روائيّون.. ، فكان الجامع المحوري، والمدار المركزي لتلك البحوث، هو تعدُّد أشكال الوعي المعرفي بخصوصية الرواية العربية، من جهة علاقتها بميزات اللّغة العربية، وبالتاريخ، والتراث، وعناصر الهويّة العربية الإسلاميّة، وبما يشهده المجتمع العربي المعاصر من قضايا، من جهة أخرى، لتتّضح -من ثمّ- دروب البحث عن تأصيل معرفي منهجي للمفهوم والأطر النظرية والنقدية، إذ لا إبداع، ولا خصوصية فنّيّة، ولا فرادة في مجال جماليّات تجربة كتابة الرواية، ولا إمكان، أيضاً، لفهم عمقها الدلالي إلّا عبر وعيٍ بالبعد النظري، وبما به يكون الأدب الروائي فنّاً، وبما به تُصقَل المعرفة، وتوظَّف لترتقي بإبداع الفنّ إلى مستوىً من حَبْك دلالات الأكوان النصيّة، وعوالم الإبداع التخييلي. ■ **محمّد الكحلاوي**

الكتابة طِبّ الرُّوح

أن نسمّي فوضانا الانفعاليّة، ونصفها، ونكتبها هو -بحدّ ذاته- دواءٌ فعّال. هذا ما تؤكّده نائلة شدياق المختصّة الدولية في الكتابة العلاجيّة، وهذه إضاءتها:

أن تكتب وتخُطّ. ما الذي يعنيه ذلك لديك، أنت التي تستخدمين الكتابة أداةً مهنيّة علاجيّة؟

- سوف أبدأ بتسليمكم شيفرة تطريزي : استكشاف، حفر، إصلاح (ذات البين)، اختراع، مُلاقاة، تهيُّوء واستعداد..الكتابة تسمح بوضع كلمات لما لا يمكن أن يُقال. إنها تساعدنا على أن نمضي أبعد وأفضل، وأن ننهض ونتقدّم في حال السقوط. أن تكتب هو، قبل كلّ شيء، عمل خاصّ حميم.عند الكتابة القلبيّة الحميمة، يمكن لكلّ واحد أن يأخذ الوقت اللازم لعرض فكرة؛ الأمر الذي يغدو (مع استثناء المفكّرين) شيئاً نادراً.يمكن لحلول مشاكلنا الوجوديّة، وبعض آلامنا وعذاباتنا أن تلبس أشكالاً لانهائيّة، ولأجل العثورعلى الحلّ الأمثل لا غِنًى عن التفكير. في أيّامنا، وبالخصوص في هذا العصر الرقمي، كلّ شيء يجب أن يجري بسرعة أكثر فأكثر. الأداء يسبق الإعداد والتدبير، حتى أن القدرة على التفكير، وكفاءتها يُضحَّى بهما على مذبح الآنيّ المستعجل. وحتى من زاوية النظر العلاجيّة، نلاحظ أن الحلول المقترحة يجب أن تكون سريعة، وناجعة؛ الأمر الذي يقلّل من إشراك الفكر.مطلوب، في الغالب، أن تتنفّس، وتتأمّل، وتُغمض عينيك، وتسجّل قوائم، وتتقدّم..لكن، في هذه الحال، متى يمكننا أن نفكّر؟ عندئذ، بالضبط، تغدو الكتابة عوناً معتبراً؛ أي تكون القدرة على التفكير مُهدّدة.الكتابة طبّ حقيقي للرّوح، وهي الأمر الذي يسمح بالتباعد الضروري لتحليل انفعالاتنا.

كيف تسمح لنا كتابةُ ما يؤلم، أو ما لا يسير بما نشتهي في الحياة، أن نغدوَ أفضل؟

- نحن كُتّاب حيواتنا، ومؤلِّفوها، وقد أخذنا على عاتقنا السّرديّات التي نرويها لأنفسنا. أن نتعلّم كيف نكون مؤلّفين وكتّاباً لحيواتنا؛ يعني أن نفهم، ومنها أن نضبط واقع أننا مسؤولون عن الطريقة التي نُحوّل بها المادّة الأوَّليّة لحيواتنا إلى سرديّات عذبة من الفداء، أو إلى عنف خارق.عندما نكون في قلب أزمة عاطفيّة، محشورين داخل سرديّة من اليأس، يكون من الصعب، في الغالب، أن نرى اللوحة في مجملها. تحملنا الكتابة إلى موقع الشاهد، مع تسمية انفعالاتنا ووصفها، ومع إعادة ترتيب ما لم يكن منتظماً في عبارات وحكايات وقصص، يمكننا أن نحصل على تفهّم ومنظور واضح جديد لسرديّتنا الداخليّة. يتحوَّل كلّ منّا، في الوقت نفسه، إلى شاهد وكاتب، كاتب وقارئ نشيط. خلال سنوات، جمعتُ أقوال مرضى وكتّاب قرأت لهم أو استجوبتهم حول سيرورة الكتابة وفوائدها، فكانت تتولّد منهم، في الغالب، الأفكار ذاتها.الكتابة تُفيد في تثبيت الأفكار، وفي التنظيم، والتأمّل، والتهدئة والتسكين، ومُساءلة الحاضر، وأن تكون نشيطاً، مبتكراً لذاتك.. أن تسكن الغياب، وأن تخترع بوصلة، وأن تفكّر وتجمع ما هو مشتّت مبعثر..أن تُخرس الآلام من غير أن تخنقها..، وهذه القائمة ليست كاملة شاملة.

هل بإمكان كلّ الناس اللجوء إلى الكتابة، واعتبارها ملاذاً؟

- نعم. الكتابة في متناول الجميع. هي سهلة المنال لكلّ إنسان، مهما كانت إمكاناته، وميزانيّته، وقُدراته الأدبيّة. يكفي أن تتزوّد بقلم وورقة، فقد كتب الإنسان على الدوام، بادئاً بالتصوير، ثم الكتابات الهيروغليفيّة، والسرديّات



الرائعة. قد نكتب كي تُفضي لمذكّراتك، تبثّها يوميّات مراهق ثمّ كهل.أنصح بأن تكتب باليد؛ يجدر بالأفكار أن تتنفّس، والكتابة باليد تسمح بتخفيف سرعة تدفّق الأفكار، كما تفسح المجال لتشكُّل الأفكار قبل أن تُصاغ في عبارات؛ الأمر متعلّق بتمهّل للاقتراب من إيقاع الموسيقى. مع قلم باليد، ثمّة إمكانات إبداعيّة وفنيّة سهلة البلوغ في الحال، لا يمكن إدماجها في تجربة الرقن على الآلة الكاتبة.الكتابة المخطوطة أثر هويّاتي، بصمة رقمية متحرّكة، حيّة، تروي حكايات وسيرة. إنه الحميمي والخاصّ الذي يتمدّد فوق الصفحة. في أيامنا هذه، أكثر من أيّ وقت مضى، تبدو الحاجة إلى الحميميّة، والهدوء، والخلوة، للتفكير وإعادة التفكير، حاجة ملحّة. إن الالتجاء إلى الكتابة الحميميّة والخاصّة، المنتظمة، شبيه تأمّل يوميّ، هو -بنظري- ضروريّ، كي لا أقول (منقذ أو مُخلّص).

تُقدَّم اليوميّات، في الغالب، بصفتها أداة علاجيّة باهرة. ما رأيك في ذلك؟

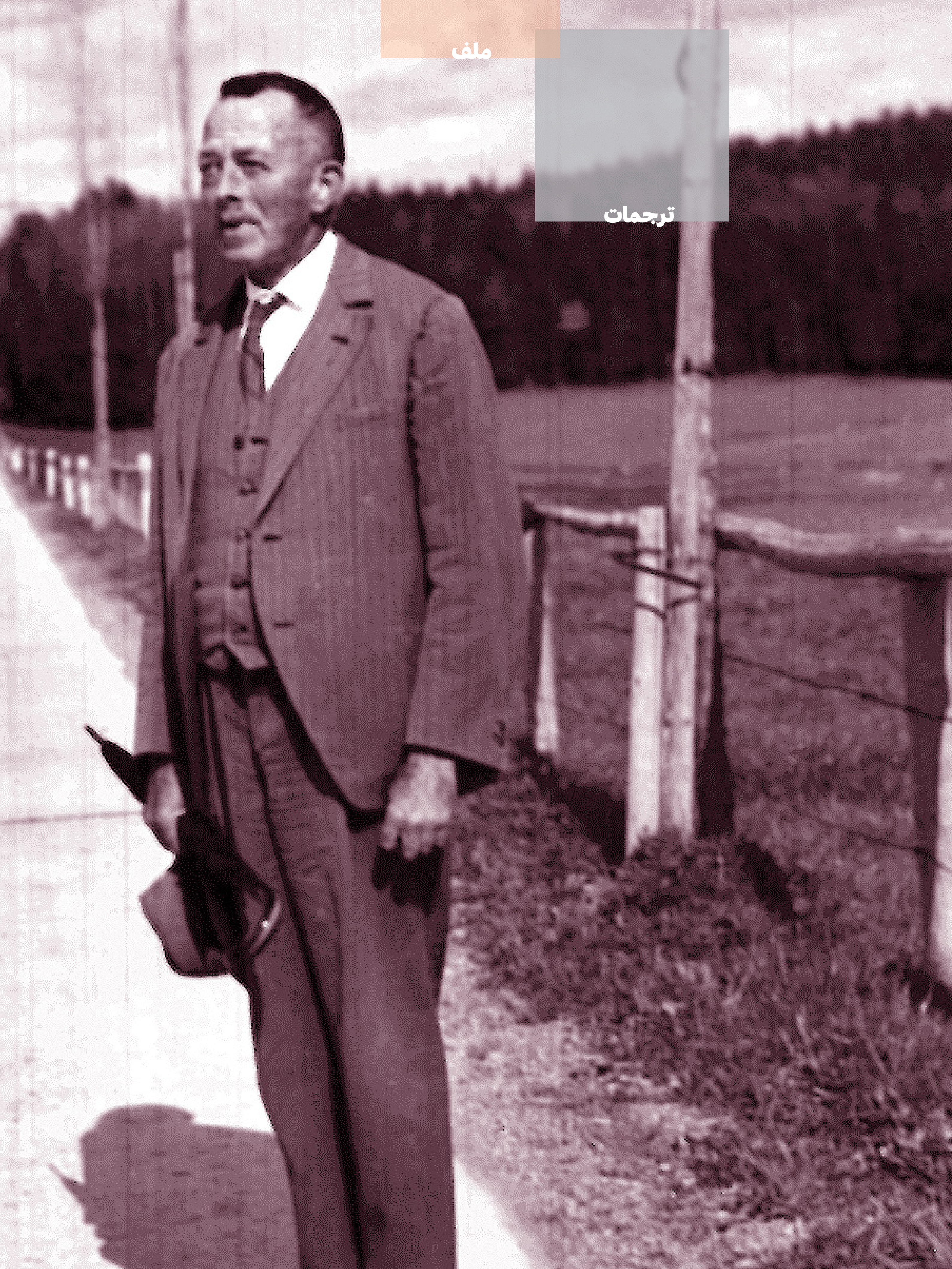
- إن مَسْك مذكّرات أو يوميّات يمكن أن يكون نافعاً، بدرجة كبيرة، لمَن يكتب، سواء لتقوية ذاكرته، أو لتسجيل مقاطع مهمّة من يومه، أو -ببساطة- لمساعدته على الاستراحة والاسترخاء عند نهاية يوم طويل.إنها ليست، بالتأكيد، مزايا هيّنة، غير أن التجربة كشفت لي أن للمذكّرات الحميمية -بصفتها أداةً علاجيّةً- حدوداً، والخطر يكمن، بخاصّة، في التكرار الذي يكون حاضراً في غالب الأحيان (اجترار، تكرار وإعادة من غير تدبُّر..) في حين يمكن للذي يكتب أن ينجو من التفتّت والتشتّت بفضل الوحدة المستعادة على الورقة البيضاء، مع إمكان فرض مباعدة مع الصراعات.أفضّل استعمال المذكّرات الحميميّة كتمرين للكتابة..

يشهد الشعر عودة متجدّدة غير منتظرة. هل بإمكانه، أيضاً، أن يُعيننا على حياة أفضل؟

- تحدّث أرسطو، في شعريّته، عن التطهُّر بوصفه عاملاً مهمّاً في شفاء الانفعالات.إن العلاج عن طريق الشعر بمثِّل قِدَم وعتاقة الأغاني الأولى حول النار، للشعوب البدائيّة.الغناء / الأغنية / الشعر..هو ما «يشفي» القلب والروح. حينما نكتب، بكلّ عفويّة، ونحن نعلم أننا قارئنا الوحيد، وأنه لا الكميّة ولا الجودة تهمّ، يحصل أن تجري تعابير وكلمات غامضة مُعتمة في الكلام، مثلما عبّر عن ذلك جيّداً «ريموند غينو-Raymond Queneau»: «الشاعر لا يعلم، دائماً، ما يقول». ونحن نضيف: «يمكنه أن يفهم ما قال في زمن ثانٍ»، مثلما حدث مع «مالارميه - -Mallarmé»، الذي كتب، يوماً، عبارةً وجدها غريبة: «قبل الأخيرة ماتت»، ليكتشف، بعد حين، أن هذه العبارة تشير وتُلمِّح إلى شقيقة صغرى له توفّيت.يستخدم الشعر آليّات شبيهة بآليّات الأحلام : تكثيف، تداخُل، تحوُّل..؛ وهو -بذلك- يُخرج آثار الذاكرة في شكل صور. إنها تلك الموادّ القريبة من الحلم التي يمكنها، فيما بعد، أن تنشئ مادّة عمل فنّيّ.

■ **حوار فلافيا مزلان سالفي.** □ **ترجمة: محسن العوني**

المصدر:
مجلّة «علم النفس» الفرنسيّة. العدد (H66)، نوفمبر - ديسمبر (2021).


ملف
ترجمات

روبير فالزير

مختارات من كتاب «مقالات فريتز كوشير»

يُعَدّ كتاب «مقالات فريتز كوشير - Fritz Kochers Aufsätze»، أوّل كتاب لروبير فالزير، صدر سنة (1904) عن دار النشر «Die Insel». حينها، لم يكن يبلغ من العمر سوى ستٍّ وعشرين سنة. لم توافق دار النشر نفسها، من قبل، على نشر كتاب يحتوي على مجموعة من قصائده. كما أن هذا الكتاب، في فكرته الأولى، لم يكن يحتوي إلّا على عشرين مقالة، لم تصنع السماكة المطلوبة للكتاب، فأضاف ثلاثة نصوص أخرى: الناسخ، والرسّام، والغابة، تحت العنوان العامّ «Fritz Kocher's Aufsätre - مقالات فريتز كوشير»، وقد تطلّب ذلك، قبل كلّ شيء، دعماً وتعاوناً من طرف أخيه الأكبر، كارل، الرسّام والمصمّم الفنّي، ومصمِّم الديكور المسرحي، الذي كان يتمتّع، بالفعل، بشهرة كبيرة في برلين، وقد منحه أحد عشر رسماً، ونموذج الغلاف، وقدَّم ضماناً للناشر.

«مقالات فريتز كوشير»، كتاب يتكوَّن من نصوص نثرية قصيرة، نصوص متفاوتة الطول يقترحها المؤلِّف، في لعبة من المرايا، على أنه عمل لمراهق توفّي قبل الأوان، وأن فالزير نفسه، كما يشرح في تقديم غامض، قد كَرَّس نفسه لنشر هذه المقالات؛ من أجل تخليد ذكراه، وإرضاء رغبات أمّ الصبيّ الحزينة. إن وضع هذه المسافة الأوَّليّة أمر نادر كإجراء في أعمال فالزير. ولكن، كما في بقيّة كتبه، يتصرَّف الضمير المتكلّم كخالق لتصوُّراته، على الرغم من أنه، في هذه الحالة، من خلال استحضار شخص وسيط، يحاول تمويه صوت المؤلّف. نجد، سلفاً، في التوطئة، مؤشِّرات فالزيريّة، على نحو خاصّ (مثل شخصيَّته الأسلوبية) التي تلخِّص، تماماً، طريقته في تصوُّر الكتابة، من خلال تعريف نصوص الكتاب على أنها «طفوليّة، وناضجة أيضاً». سوف تحلّ المفارقات المعجمية والمفاهيمية، من هذا النوع، محلّ أعمال روبير فالزير بأكملها، وتجعل أدبه نوعاً من التنقيب بين الأضداد والتناقضات والطفرات في المعنى، ومعنى الأشياء والمفاهيم، وسفراً مستمرّاً من الواقعي إلى اللاواقعي؛ لذلك تَمّ عرض العمل على أنه مجموعة من الملاحظات أو من الواجبات الكتابية المدرسية، البريئة في ظاهرها، والتي تغطّي عدداً لا يحصى من الموضوعات (الإنسان، والطبيعة، والتهذيب، والمدرسة، والعمل، والوطن...) من منظور التلميذ؛ ما يلغي أيّ تلميح لحيلة أو تحوير أو بساطة زائفة، ستشكِّل سمة مميِّزة لهذا العمل. بشكل خاصّ، كان فالزير، في كتبه، يُخضع كتاباتِه لنوع من الصدفة أو التجوّل من فكرة إلى أخرى، دون مغزى ظاهر، وكان يترك نفسه ينقاد، كما لو أن الأفكار تنبثق مع القوّة نفسها التي سوف تتلاشى بها، تدريجيّاً. في وقت لاحق، حتى الانتقال من فكرة إلى نقيضها، لم يكن يجعل ما يحكيه سوى نادرة، هي، في العمق، تُخفي بين السطور دلالات وإيحاءات معقَّدة للغاية.

■ تقديم وترجمة: عثمان بن شقرون

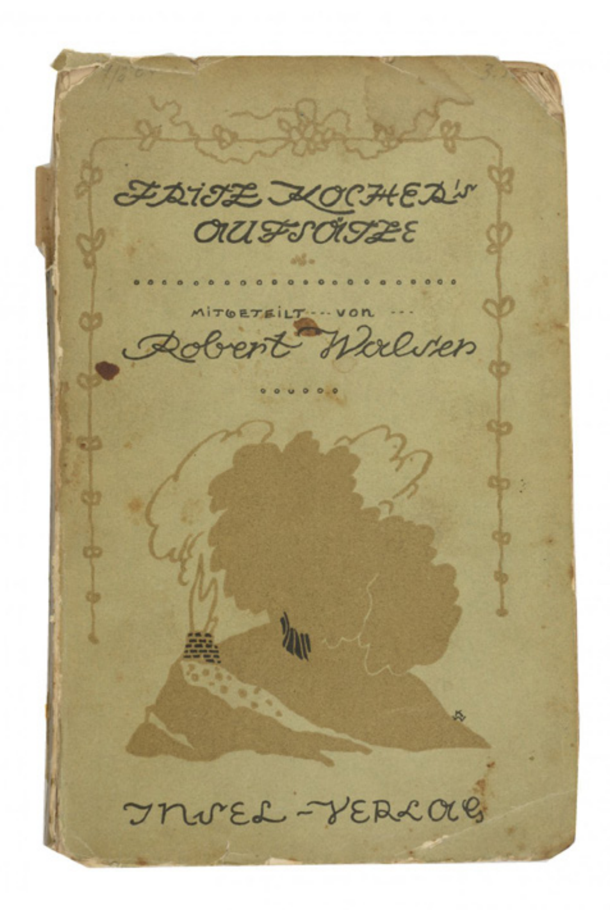
روبير فالزير

الكيان الضائع في ضخامة الحياة!

إذا كانت كتابات روبير فالزير تتوافق مع عصره المضطرب المتغيِّر، بحثاً عن أشكال جديدة، وتمرُّداً على الأدب الصارم في الشكل والقواعد، فإنه -مع ذلك- يظلّ على هامش كلّ الحركات التنظيرية في هذه المواجهة مع نفسه، يصوِّر التناقضات نفسها، والتطلُّعات نفسها، والحاجة إلى التجديد نفسها التي تسكن هذا المجتمع الذي يرفضه، لكنه يفعل ذلك خارج الإطار، غير مشارك.. لقد وجد روبير فالزير طريقه إلى حداثة مستقلّة، وبطريقته في فعل الأشياء التي كان يعرضها في كتاباته، باستمرار، وبلا حدود.

وإذا كانت قراءة أعمال روبير فالزير الأدبية تشكِّل أحد أشكال السعادة، فإن ترجمة نصوصه تُعَدّ سعادة مضاعفة، على الرغم ممّا ينطوي عليه الاقتراب من رجل (كان يقول: «لا أحد لديه الحقّ في التصرُّف معي كما لو كان يعرفني»)، من مجازفة؛ مجازفة الولوج إلى عوالم مغلقة وغير مألوفة، صاحبها يتقن ارتداء الأقنعة، ويجيد لعبة الخفاء والتجلّي. لكن، أليس من الضروري أن يُقابل كلّ فضول في البحث والاستقصاء، عن أديب بات أكثر راهنيّةً وعلى قيد الحياة أكثر من أيِّ وقت مضى، بضرورة المجازفة بشكل شجاع، خصوصاً عند التعامل مع نصوص ظاهرها بسيط وساذج، وباطنها عميق؟؟ وعلى هذا الأساس، صار لزاماً على كلّ مسافر في نصوص روبير فالزير أن يمتلك حدّاً أدنى من المؤشِّرات المتعلِّقة بمؤلِّفها وزمانه، فنصوصه التي تعتبر تأسيسية في الأدب الأوروبي الحديث، لا تقرأ بمعزل عن ظروف حياة كاتبها غير العادية، وظروف عصره المليئة بالأحداث الكونية الكبرى، والفوّارة بالتحوُّلات العميقة على شتّى المستويات. ولعل الإحاطة بتلك المؤشِّرات تنبع من الرغبة في تحقيق قراءة واعية، وتتوخّى إنجاز ترجمة تحدث الأثر الجمالي نفسه للعمل الأصلي، تقريباً.

وُلِد صاحب «مقالات فريتز كوشير» أوتو روبير فالزير، الكاتب السويسري الناطق بالألمانية في «بييل» السويسرية، في 15 أبريل (1878)، وكان هو الطفل السابع من بين ثمانية أشقّاء، في عائلة من الطبقة المتوسِّطة. كان والده أدولف فالزير يعمل في تجليد الكتب، ويدير متجراً للأدوات المكتبية. كما كانت والدته إليزابيث مارتي، تشتغل إلى جانب زوجها، إلى أن بدأت الشركة العائلية في التراجع، ثم الإفلاس لتعيش تدهوراً اجتماعياً، كان سبباً في تفاقم المرض النفسي، والعقلي للأمّ التي توفيِّت سنة (1894)؛ هذا الموت المبكِّر ترك في نفسية روبير فالزير ندوباً، لم تلتئم أبداً. غادر فالزير المدرسة مجبراً، في سنّ الرابعة عشرة، رغم تفوُّقه، لأن والده لم يستطع تحمُّل تكاليفها. حينها، سيرتمي في مباشرة كلّ أنواع الأعمال الوضيعة. من بين إخوته وأخواته السبعة، سيحافظ روبير فالزير، دائماً، على علاقات جيِّدة مع شقيقه كارل (1943-1877)، الرسّام ومصمِّم السينوغرافيا الشهير، ومع شقيقته ليزا (1944-1875)، التي كانت تعمل مُدرِّسة، والتي، ستعتني بوالدتها وبإخوتها بعد المرض، وستعتني به أيضاً، وهي التي ستقوده، لاحقاً، إلى المشفى حينما ستتأزَّم حالته النفسية. في سنة (1895)، بعد فترة التدريب في أحد البنوك، سيغادر فالزير إلى



بارل، حيث عمل لبضعة أشهر في إحدى الشركات. في الوقت الذي كان يتلقى فيه دروساً مسرحية بشكل سرِّي. وفي السنة نفسها، انتقل إلى شتوتغارت، حيث كان يعيش شقيقه كارل. هناك، عَمِل ناسخاً في قسم الدعاية والإعلان لإحدى الشركات. وفي سنة (1896)، وبعد عدّة محاولات فاشلة لتحقيق مسيرة مهنية في عالم المسرح، عاد فالزير، مشياً على الأقدام، إلى سويسرا، فيما يمكن اعتباره إحدى أهمّ رحلات حياته، سنجد أعظم انعكاس لها في كتاباته. مكث في زيوريخ يمارس الأعمال والوظائف الوضيعة نفسها، حتى عام (1905)، ليعود ثانيةً إلى برلين، ويخضع لدورة تكوينية من أجل أن يصبح خادماً. وفي خريف السنة نفسها، بدأ العمل على هذا النحو في قلعة «دامبراو- Dambrau»، في سيليزيا العليا.

لقد كرَّس فالزير، تقريباً، المرحلة التي عاشها في برلين، بالكامل، للكتابة. ولم يكتب وينشر، فقط، رواياته الثلاث العظيمة: «الإخوة تانير - Geschwister Tanner» - (1907)، والتي أكملها في أقلّ من ستة أسابيع؛ «المساعد - Der Gehülfe» - (1908)؛ و «معهد بنجامينتا، جاكوب فان غونتن» (1909). ولكن كانت هذه، أيضاً، هي السنوات التي تعاون فيها، بجدّ، مع الصحف، في العالم الألماني، والتي نشرت له نصوصاً قصيرة نالت تعاطف الجمهور العامّ، والمتخصِّصين، أيضاً. وقد تمَّت الإشادة بنصوصه من قِبَل كلٍّ من: راينر ماريا ريلكه، وماكس برود، وهيرمان هيس، وفرانز كافكا، الذي -بحسب ماكس برود- أحبّ قراءة نصوصه «بصوت عالٍ، بسرور وبهجة كبيرَيْن». وعلى الرغم من أهمِّيّة الروايات الثلاث، سيركّز فالزير، بشكل متزايد، على الأشكال القصيرة، سواء أكانت نثرية أم كانت شعرية أم كانت درامية. سيتمّ نشر نصوصه، من بين أمور أخرى، في مجلّات ألمانية، وسيتمّ، بعد ذلك، جمعها في بعض المجلَّدات، وقد نُشِرت خلال حياته...

إلى جانب عمله الأدبي، الذي جلب له بعض المال ليس، بما فيه الكفاية للعيش في صلب العالم الأدبي في ذلك الوقت (الذي لم يشعر فيه بأتمّ الراحة)، مارس، أيضاً، وظائف أخرى. وفي منتصف عام (1910)، ابتعد، بشكل كبير، عن المجتمع الأدبي في العاصمة الألمانية، فأصبح سكرتيراً ومساعداً لمضيفته في برلين، صاحبة العديد من المباني والمحلّات التجارية. وعندما توفِّيت، في سبتمبر (1912)، وجد فالزير نفسه، بين عشيّة وضحاها، دون ضمان ماليّ، وهي حقيقة أدَّت بناشريه إلى رفض الاستمرار في دعمه، وإلى مغادرته برلين، والعودة، بشكل نهائي، إلى سويسرا.

في عام (1913)، بعد تجربته في عاصمة الحداثة، عاد فالزير إلى سويسرا. استقرّ، في البداية، لبعض الوقت، مع أخته ليزا في بيلالي، وكانت تعمل مُدرِّسة للأطفال في إحدى المؤسَّسات. هناك، التقى بفريدا ميرميت - Frieda Mermet، القائمة بأعمال غسيل، وكَيّ الملابس في المؤسَّسة نفسها، والتي ستصبح صديقة مقرَّبة إليه جدّاً، وسيحافظ معها على مراسلات طويلة وغنيّة. بعدها، انتقل فالزير إلى مسقط رأسه بييل، ويمكن قراءة هذه العودة على أنها انسحاب طوعيّ من المجال العامّ، ومطلب ضروري، جدّاً، لشخص من طبيعة فالزير، وبحثٌ عن ملجأ سلميّ للمتواضعين وصغار المشاهير. استمرَّ فالزير في نشر قطع نثرية قصيرة، في مختلف الصحف والمجلّات، لكنه سيعيش سنوات من الخسارة الشخصية الكبيرة: في سنة (1914) توفِّي والده؛ وفي سنة (1916)، توفِّي شقيقه إرنست، وهو يعاني من (الفصام)؛ وفي سنة (1919)، انتحر أخوه هيرمان، أستاذ الجغرافيا البشرية بجامعة بِرن، وكان يعاني، أيضاً، من مشاكل نفسية؛ لذا كانت العودة إلى الوطن أقلّ راحة ممّا قد تبدو عليه. في سنة (1914)، بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، تمَّت تعبئته، لعدَّة أسابيع، لأداء الخدمة العسكرية، مرّة أخرى، في إيرلاخ، وسانت موريس.

أمّا على مستوى الكتابة، فقد تميَّزت فترة بييل بالعودة إلى الشكل القصير الذي كان ينشره في الصحف الألمانية، والسويسرية، بشكل رئيسي. ومن منشورات هذه السنوات، بالإضافة إلى المقالات المذكورة أعلاه، هناك، أيضاً، العديد من المجموعات القصصية القصيرة،

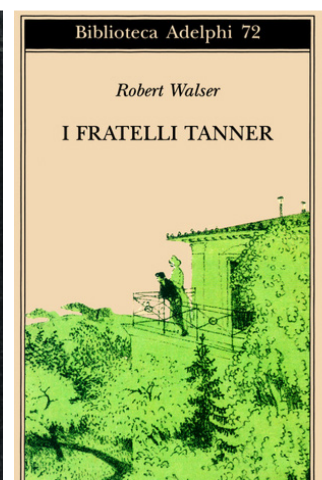
ونصّ «النزهة - Der Spaziergang» ـ (1917)، وهو النصّ الوحيد الطويل، نسبيّاً، في ذلك الوقت.

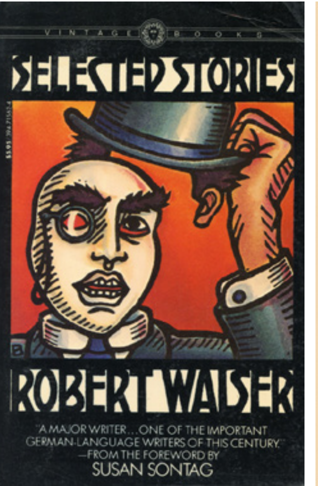
في يناير (1929)، بعد معاناته من الهَلْوسة الصوتية، والأرق، والعديد من نوبات القلق، وبناءً على اقتراح أخته ليزا، وافق فالزير على دخول مصحّة الأمراض النفسية، الكائنة بالقرب من برن. تَمَّ تشخيص حالته بأنه مصاب بالفصام، من أصل وراثي، على الرغم من أنه عزا ذلك، لاحقاً، في إحدى المقابلات التي أجراها مع كارل سيليج، إلى العمل فوق طاقته. في يونيو من السنة نفسها، تعافى فالزير، على ما كان يبدو، فاستأنف الكتابة، لكن عندما عرض عليه الأطبّاء خيار مغادرة المصحّة رفض. كانت لديه شكوك، ولم يشعر بالأمان، فبقي أربع سنوات أخرى في مصحة والداو، حيث لم يتوقَّف عن الكتابة. في يونيو (1933)، تمَّ نقل فالزير، ضدّاً عن إرادته، إلى مصحّة هيريسو في كانتون أبنزل. ومنذ ذلك الحين، تخلَّى عن كلّ نشاط أدبي، فلم يكتب سوى الرسائل، بشكل أساسي، إلى شقيقتَيْه: ليزا، فاني، وإلى صديقه الكاتب كارل سيليج. وكان يتصرَّف كمريض نموذجي، هادئ وحكيم يحبّ المشي. أجاب فالزير، عند سؤاله عن رفضه الكتابة: «إنه أمر سخيف وقاسٍ أن يُطلَب مني الكتابة في المصحّة. التربة الوحيدة التي يمكن للشاعر أن ينتج فيها هي أرض الحرِّيّة. طالما لم يتمّ الوفاء بهذه الفرضية، فأنا أرفض الكتابة، مرّةً أخرى. لا جدوى من أن يوضع، تحت تصرُّفي حجرة، وورقة، وقلم».

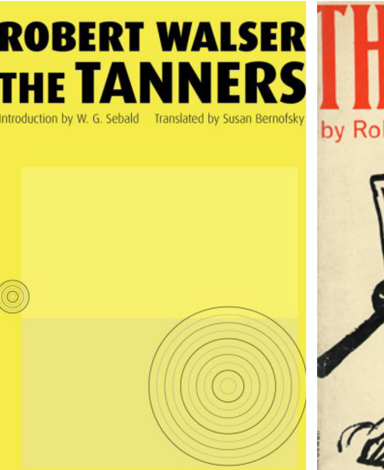
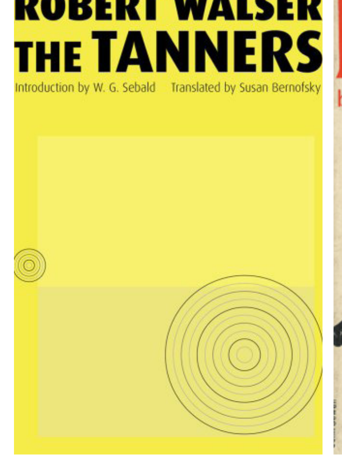
توفِّي فالزير بنوبة قلبية في يوم عيد الميلاد، سنة (1956)، بينما كان يسير في حقل ثلجي، في صورة، تذكِّر -بشكل شاعري ومثير للقلق- بوفاة أحد أبطاله في رواية « الإخوة تانير»، على الشكل الذي وصف فيه فالزير اللحظة التي وجد فيها سيمون تانير جثّة صديق أخته، الشاعر سيباستيان، ملقاةً في الثلج، حيث مات في أثناء نزهة طويلة عبر حقول الثلج. الأمر الذي اعتُبِر الأكثر غرابةً؛ أن يصف المرء وفاته، بالتفصيل، قبل خمسين عاماً من حدوثها!.

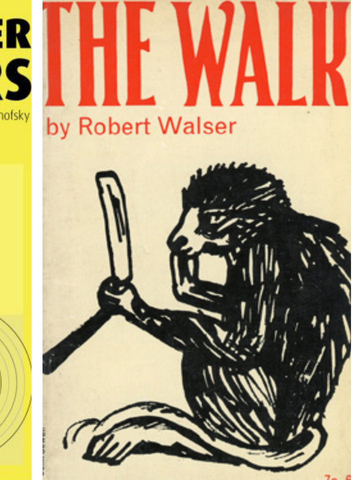
هكذا، عاش فالزير كأغلب شخصيات روايته ونصوصه، فقد قاد حياة غير مستقرّة، في ظروف غير مطمئنة، زاهداً في كلّ النجاحات. وهو الكاتب الذي لم يكن له إقامة ثابتة، ولم يكن قادراً على الاستقرار، أبداً، ولم يحقِّق أدنى حيازة مادِّيّة: لم يكن لديه منزل، ولا مسكن دائم، ولا قطعة أثاث واحدة، كما لم يكن لديه سوى القليل من الملابس، لكنها كانت أنيقة. لم يكن لديه كتب، وفي رأي أحد كتاب سيرته القلائل، لم يحتفظ حتى بتلك التي كتبها هو نفسه. كانت معظم الكتب التي يقرؤها مستعارة، تقريباً، حتى ورق الكتابة الذي كان يستخدمه، كان مستعملاً. لقد عاش كما كان يصف نفسه: «الكيان الضائع في ضخامة الحياة!».

■ **عثمان بن شقرون**





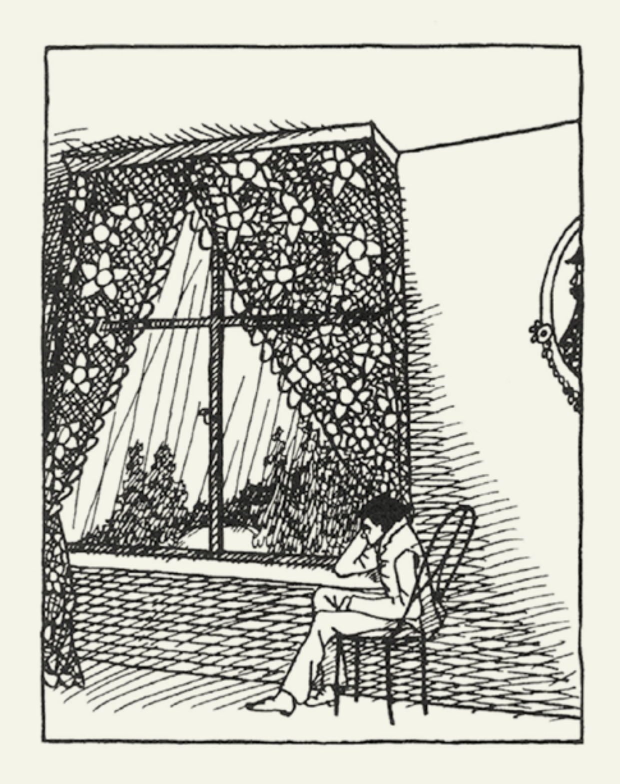






توطئة

الطفل الذي كتب هذه المقالات توفِّي بعد وقت قصير من مغادرته المدرسة. لقد واجهتُ بعض الصعوبات في إقناع أمِّه، وهي سيِّدة جليلة وعزيزة، بأن تعهدَ بها إليَّ من أجل نشرها. من المفهوم أنها كانت مرتبطة جدّاً بهذه الصفحات التي كان من المفروض أن تُبْقي، بداخلها، ذكرى ابنها (الحُلوةَ والمُرَّةَ) متيقظةً. أخيراً، لم تُسلِّمْها لي إلّا بعد أن طمأنتُها بأنّي كنتُ أرغبُ في نشرها كما كتبها «فريتز-Fritz»، دون أن أُجري عليها أيّة تغييرات.

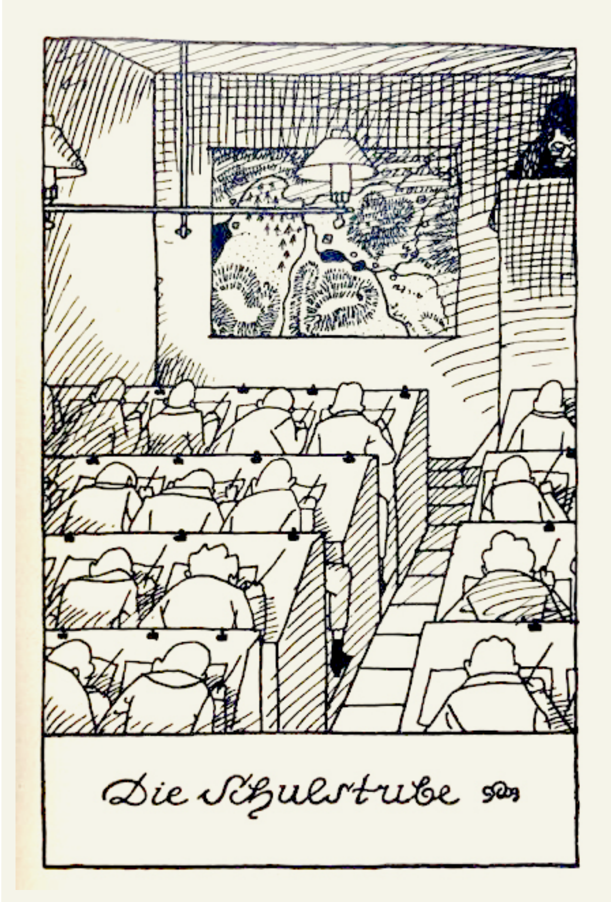


قد تبدو هذه المقالاتُ، للكثيرين، في مواضعَ كثيرةٍ، غيرَ صبيانيةٍ على الإطلاق، وقد تبدو، في مواضعَ عدّةٍ أخرى، صبيانيّةً أكثر من اللازم. لكني أتوسَّل إلى القارئ أن يأخذ بعين الاعتبار أن يدي لم تغيِّر أيَّ شيء. يمكن للطفل أن يتكلَّم بطريقة حكيمة جدّاً، وبلهاء جدّاً في الوقت نفسه، تقريباً؛ هكذا كان الحال في هذه المقالات. أخذتُ إذناً من والدة الطفل مع كلّ المجاملة والامتنان اللذين كنتُ قادراً عليهما. لقد باحت لي بالكثير من التفاصيل عن حياة ابنها، وهي تتطابق، بشكل رائع، مع السمات التي تظهر في تلك الواجبات المدرسية، والتي يمكن قراءتها هنا. لقد مات مبكِّراً هذا الضحوك المبتهج والرصين جدّاً. عيناه، اللتان أتخيَّلهما ضخمتَيْن ومشرقتَيْن، لم تريا شيئاً من العالم الشاسع الذي كان يتوق إلى اكتشافه. سيكون لهما، على الأقلّ، موهبة البقاء مفتوحتَيْن ملء الجفون، على عالمه الصغير الذي كان له وحده، وأنا على يقين من أن القارئ الذي سيقرأ هذه المقالات لن يخالفني الرأي. وداعاً، أيُّها الصبيُّ الصغير! وداعاً، أيُّها القارئ!.

الصداقة

يا لها من زهرة ثمينة، تلك التي تدعى الصداقة! بدونها، ما استطاع، حتى الرجل القويّ أن يحيا طويلاً. ينبغي على القلب أن يمتلك قلباً أليفاً يشبهه، مثل فرجة داخل غابة، حيث يمكن للمرء أن يستريح، ويستلقي، ويتحدَّث. لا يمكن للمرء أن يُجِلّ صديقَه بما يكفي، إذا كان صديقاً حقيقياً، ولا يمكنه أن يهرب منه في وقت مبكّر، بما فيه الكفاية، إذا كان صديقاً خدّاعاً. آه ! هناك أصدقاء زائفون لا يفكّرون إلّا في جَرح المشاعر، وإلحاق الأذى وممارسة التدمير. هناك أناس متلهّفون للتظاهر بكونهم أصدقاء لنا، فقط، ليتمكّنوا، بشكل أسهل وأعمق، من إذلالنا وإيذائنا. أنا، شخصيّاً، لا أعرف أصدقاء من هذا النوع، لكنني أعرفهم من خلال الكتب التي تقول الحقيقة بالتأكيد، لأنها مكتوبة بقلب وذكاء. لديَّ صديق، لا أريد أن أسمِّيَه. يكفي، فقط، أن أتأكَّد من أنه صديقي، صديقي تماماً. من أين لنا مثل تلك السعادة والسلام والمتعة؟ لا أرى أيّ بديل عن ذلك، ولو بديلاً واحداً، وبخاصّة الإحساس بالسلام. إن صديقي، في هذه اللحظة، يفكّر فيّ، بالتأكيد،

كما أفكِّر فيه، والأمر يتعلَّق بالذي أتحدَّث عنه. وأنا ألعب، أيضاً، في مقالته الدور الرئيسي، كما يمثّل هو، هنا، دور الطيِّب في مقالتي. يا له من تبادل بيننا! ويا له من تحالف واتِّفاق وتفاهم! هو تفاهم لا أفهمه، لكنني أتركه يسري، خاصّةً، بهدوء أكبر لأنه جيِّد ولطيف. بأيِّ شكل هو جيِّد ولطيف؟ قلمي غير متمرِّس كفايةً، لكتابة ذلك؛ هذا الأمر يتطلَّب كاتباً محترفاً، يعرف، بوجه مختلف، كيف يتولّى الأمر. هناك أنواع مختلفة من الصداقة مثلما توجد أنواع مختلفة من الخيانة. لا ينبغي أن نخلط بينهما. علينا أن نفكِّر. يريد البعض خداعنا من خلال التصرُّف (نفاقاً)، لكنهم غير قادرين على فعل ذلك، ويودّ البعض الآخر أن يظلّوا مخلصين لنا إلى الأبد، ولا يمكنهم إلّا أن يغدروا بنا في جزء ما، عن وعي منهم، وفي جزء آخر عن غير قصد. فيما لا يزال الآخرون ينكثون العهد ليظهروا لنا أنّنا كنا مخطئين في تصديقهم بكونهم أصدقاء لنا. أحبّ هؤلاء الأعداء. إنهم يعلِّموننا شيئاً ما، والشجن الوحيد الذي يتركونه وراءهم هو خيبة الأمل. شجن عظيم، هذا صحيح!. من ذا الذي لا يرغب في أن يكون له صديق، بإمكانه في الوقت نفسه أن يُحَبَّ وُيقدَّرَ؟ كلا الشعورين: الحبّ والتقدير، لا غنى عنهما في صداقة حقيقية. نحن، حينما نحبّ لعبة، لسنا بحاجة إلى تقديرها. حتى أن هناك أشياء يمكننا أن نحبّها ونحن نحتقرها. لكن الصديق لا يمكننا أن نحبّه ونبخس قدره في الوقت نفسه. هذا لا يجوز، على الأقلّ، بالنسبة إلى مشاعري. التقدير المتبادل هو التربة التي تحتاجها مثل هذه النبتة الرقيقة لتنمو. أُفَضِّل أن أكون مكروهاً على أن أكون مُحتقَراً. والأجدر ألّا تكون محبوباً بدلاً من أن تكون محبوباً كما أنت، إذا كان ينبغي، في الوقت نفسه، أن تكون مُحتقَراً. لا شيء يؤذي الروح النبيلة بقدر ما يؤذيها الازدراء. الروح النبيلة لا تصادق إلّا الأرواح النبيلة، والأصدقاء النبلاء يخبرونك بذلك، حينما لا يعود بإمكانهم تقديرك؛ لذلك إن الصداقة الحقيقية هي مدرسة جميلة وممتازة للشخصية. والعمل الذي ننجزه، من خلالها، هو متعة أكبر من عشر متع، أو حتى مئة من المتع الأخرى. أنا مدرك تمام الإدراك الحلاوةَ التي تنطوي عليها الصداقة النبيلة. هناك شيء آخر: إن الناس الذين يرغبون في أن يكونوا مثيرين للسخرية، لديهم صعوبة في تكوين الصداقات. إنهم غير جديرين بالثقة، وإذا كانوا من المستهزئين، فهم لا يستحقّون، أيضاً، أيّ شيء.



المدرسة

يقول الموضوع، كما هو مُبيّن على السبورة: «في فائدة وضرورة المدرسة». أودّ أن أبرهن على أن المدرسة مفيدة: إنها تحملني بين مخالبها الحديدية أو الخشبية (مقاعد المدرسة)، من ستّ إلى ثماني ساعات في اليوم، وتحافظ على عقلي من التدهور إلى الانحراف. ينبغي عليَّ أن أدرس. هذا ممتاز. إنها تُعِدُّنِي للحياة التي تنتظرني في المجتمع: هذا أفضل، كذلك. إنها موجودة، وأنا أحبّ الحقائق، وأحترمها. أحبّ الذهاب إلى المدرسة، وأحبّ مغادرتها. هذا أفضل أنواع التغيير الذي يمكن أن يطلبه أفَّاك عديم الفائدة. في المدرسة، تُقاس معارف كلّ شخص، حيث، لم يعد للاختلافات اعتبار. من حقّ أفقر طفل

أن يكون الأغنى بالمعرفة والمواهب. لا أحد، ولا حتى المعلّم، بإمكانه أن يمنعه من التميُّز. الجميع يكنّون له الاحترام، عندما يتألّق، والجميع يخجلون من أجله، عندما لا يعرف شيئاً. في رأيي، أجدها مؤسَّسة جميلة تشجِّع الطموح، وتسمح للجميع بالتنافس على من يستحقّ إعجاب رفاقه في الفصل. أنا طموح بشكل جامح. لا شيء يبهج روحي أكثر من الشعور الذي ينتابني، عندما أفاجئ معلِّمي بجواب ذكيّ. أعلم أنني واحد من أفضل التلاميذ، لكنني أرتجف، باستمرار، من فكرة أن شخصاً أذكى مني يمكنه أن يلحق بي أو يتجاوزني. هذه الفكرة تثيرني، وتُلهبني مثل الجحيم، وهذا هو الشيء الأكثر فائدةً في المدرسة: إنها تتعبك وتزعجك، وتجعلك تمضي قدماً، إنها تغذّي الخيال، إنها دهليز وغرفة انتظار الحياة، لو جاز التعبير. لا شيء ممّا هو موجود يعتبر عديم الفائدة. المدرسة هي الأقلّ من الباقي كلّه. فقط، الطلاب الكسالى، الذين غالباً ما يُعاقبون، قد تكون لديهم هذه الفكرة، نتيجة لذلك، في الحقيقة، حتى أنني مندهش من أن يُطلب منا الكتابةُ في هذه المسألة. لا يمكن لأطفال المدرسة التحدُّث، حقّاً، عن فائدة المدرسة والحاجة إليها، بينما هم أنفسهم ما زالوا عالقين فيها. ينبغي على كبار السنّ أن يكتبوا عن أشياء من هذا القبيل كالمعلِّم نفسه، على سبيل المثال، أو والدي الذي أعتقد أنه رجل حكيم. الزمن الحاضر الذي يحيط بك بأغانيه وكلّ ضجيجه يستعصي على التدوين، بشكل مُرْضٍ. يمكننا الثرثرة بكلّ أنواع الهراء، لكن السؤال الحقيقي ما إذا كان هذا الخليط الذي نكتبه (أسمح لنفسي بالأخلاق السيّئة لوصف عملي بهذه الطريقة) يعبِّر، ويعني شيئاً ما، وتلك مسألة أخرى. أحبّ المدرسة، وأحاول أن أحبّ، عن طيب خاطر، ما فُرض عليَّ، وتَمَّ إقناعي به من جميع الجهات، دون أن يُقال لي أكثر من كونه ضرورياً. المدرسة هي قلادة لا غنى عنها لتطويق عنق الشباب، وأعترف بأنها قطعة مجوهرات ثمينة، بالفعل. يا له من عبء، نضعه على عاتق الآباء والعمّال والمارّة والتجّار، إذا لم يكن علينا الذهاب إلى المدرسة! فيمَ سنقضي أوقاتنا؛ إن لم نقضها في إنجاز واجباتنا المدرسية؟ لعبة الحِيَل تنتهي بالإرهاق، للغاية، بعد كلّ شيء. من المستحيل الذهاب للتنزُّه دون اغتنام الفرصة للعب خدعة في مكان ما. نعم، المدرسة، حقّاً، مؤسَّسة جميلة. لا أشكو، بأيّ شكل من الأشكال، من ذهابي إلى المدرسة، بل -العكس من ذلك- أرحِّب به من صميم قلبي. يجب على كلّ تلميذ ذكيّ، ومحبّ للحقيقة أن يقول الشيء نفسه أو شيئاً مشابهاً. إن الرغبةَ في التحدُّثِ عن فائدةِ شيءٍ ضروريٍّ، أمرٌ لا لزومَ له لأن كلّ ما هو ضروريٌّ سيكون مفيداً، لا محالة.

التهذيب

لا شيء أشدَّ إزعاجاً من ألّا يكون أحدنا مهذَّباً مع الآخر. إن التهذيب متعة للناس ذوي التربية الحسنة، والنظر إلى أيّ مدى، وبأيّ طريقة أن شخصاً ما مهذبّاً يُطلعنا على شخصه مثلما من شأنه أن يفعل انعكاسُه في المرآة. كم سيكون الأمر فظيعاً، إذا كان بعض الناس يمرون أمام بعضهم الآخر دون أن يتبادلوا التّحايا فيما بينهم، أو إذا لم يكن المرء بحاجة إلى أن يخلع قبَّعته عند الدخول إلى المنزل، أو إذا كان مسموحاً أن يدير ظهره لوالديه ومُدَرِّسيه، عندما يتحدَّثون إليه!!. أعتقد أن ذلك أمر لا يطاق. بدون تأدُّب، لن يكون هناك مجتمعٌ، وبدون مجتمع لن تكون هناك حياة. بلا أدنى شكّ، لو كان هناك، فقط، مئتان أو ثلاثمئة شخص يعيشون منتشرين في بقاع الأرض، لكان التأدُّب زائداً عن الحاجة. لكننا نعيش متجاورين، عن كثب، لدرجة أننا لن نصمد، ليوم واحدٍ، بلا أشكال المجاملة واللطف. كم هي مسَلِّيةٌ تلك القواعد التي يجب على المرء أن يخضع لها، إذا كان يريد أن يكون رجلاً بين الرجال!. لا توجد وصفة واحدة ليس لها سحرها الخاصّ. في مملكة التهذيب، هناك وخز دائم، من خلال شبكة كاملة من الشرايين الدقيقة والطرقات والمسارات والمنعطفات. هناك، نُحاذي، أيضاً، الهاوية المرعبة، بل الأكثر رعباً من تلك التي في الجبال العالية. كم هو سهل الوقوع منها، بالنسبة إلى أولئك الذين هم غير حاذقين، أو متصلِّبين جدّاً؛ ومن ناحية أخرى، كم هو مريح أن يسعى المرء على هذه المسارات الضيِّقة، عندما يكون حريصاً أشدّ الحرص. دعنا نقل: إن الأمر

يتعلَّق حقّاً بأن تفتح عينَيْك وأذنَيْك وكلّ حواسك، وإلّا سيكون من المؤكَّد أنك ستسقط. أشعر بالتهذيب كشيء أَخَّاذ، تقريباً. يحدث لي في كثير من الأحيان أن أسير في الشارع صعوداً ونزولاً لغرض وحيد هو مقابلة شخص يعرفه والدايَّ حتى أتمكن من تحيته. هل لديَّ طريقة لطيفة لخلع قبَّعتي؟ في واقع الأمر، لا أدري، بكلّ بساطة! يكفي أن أشعر بالسرور عند التحيّة. والأمر الساحر، بشكل خاصّ، هو أن يُحَيِّيك، بلطفٍ، الأشخاص البالغون. كم هو رائع أن ترفع قبّعتك لسيِّدة، ثم ترى عينيها ترشقانِكَ بنظراتها الحنون! تتمتَّع السيِّدات بعيون طيبة، وإيماءاتُها تُعَدّ مكافأة رائعة للغاية، لمثل هذا الحدّ الأدنى من العمل الذي هو خلع القبَّعة. وفيما يتعلَّق بالأساتذة، ينبغي أن نحيِّيهم، بالفعل، من بعيد. ولكن من الصواب أن يردَّ الأساتذةُ، من جانبهم، السلامَ، أيضاً، عندما يتمّ تحيَّتهم. هم فقط، يقلِّلون من تقدير تلامذتهم لهم، حينما يتخيَّلون إظهار مزاياهم بالإعراب عنها، بالوقاحة. التهذيب لا يهتمّ بالفروق العمرية، بل هو -ببساطة- يكتفي بذاته. عندما لا يكون المرء مهذَّباً، يكون كذلك مع أيّ شخص. ومن يستمتع بكونه مهذَّباً يشعر بمتعة أكبر بكثير في أن يكون مهذَّباً مع الجميع. كلَّما كان المرء مهذَّباً كان كبيراً ومهمّاً، كما يزداد الإحسانُ في أخلاقه الحميدة. ينبغي على الكبار أن يبدؤوا بأن يكونوا صغاراً، ولكي يظهروا أنهم، الآن، كباراً، فلا شيء يناسبهم أفضل من اللطف والوداعة. من لديه قلب، فهو مهذَّب، فالقلب يخترع أرقى أشكال التهذيب؛ يظهر هذا، جليّاً، عندما لا يوجد عرش التهذيب في مكان آخر غير القلب. التهذيب يُكتسَبُ، لكنه صعب عندما لا يكون لدى المرء الموهبة المناسبة، أي عندما لا يرغب في ذلك من أعماق قلبه. لا أحد ملزَم بأن يكون مهذَّباً، ولكن هذا، بالضرورة، يُشكّل جزءاً من رفاهية الجميع بأن نكون طيبين لطفاء، دونما إكراه.

موضوعٌ حُرٌّ

هذه المرّة، قال الأستاذ: «يمكنكم أن تكتبوا ما يخطر على بالكم». بصراحة، لا شيء يخطر على بالي. لا أحبّ هذا النوع من الحرِّيّة. أُفضِّلُ أن أكون مقيَّداً بموضوع مفروض. أنا كسول للغاية، إلى حدٍّ لا يمكنني فيه اختلاق أيّ شيء. تُرى، ماذا يمكن أن يكون الموضوع؟ أنا، أيضاً، أحِبُّ أن أكتب عن كلّ شيء. ما يهمّني ليس البحث عن موضوع خاصّ، بل العثور على ما يلزم من الكلمات الصحيحة والجميلة. من خلال فكرة واحدة، يمكنني أن أبدع عشْرَ فِكَرٍ أو حتى مئة، لكن الفكرة الأولى لم تتبادر إلى ذهني. ما الذي أعرفه؟ أكتب لأنني أحبّ ذلك، لملء السطور بأحرف صغيرة مكتوبة بدقّة. لا يهمّني «الموضوع» بتاتاً. آه. آه..لديَّ موضوع: سأحاول رسم صورة لفصلنا الدراسي. هذا لم يسبق له أن أُنجِز من قبلُ أبداً. التقدير «ممتاز»، لا يمكن أن يفلت مني. عندما أرفع رأسي، وألقي بنظرة على رؤوس هؤلاء التلاميذ، لا أستطيع أن أمنع نفسي من الضحك. إن الأمر غامض جدّاً، ومدهش جدّاً، وغريب جدّاً. إنه مثل طنين حكاية خرافية جميلة. إن فكرة كون كلّ هذه الرؤوس مليئة بأفكار تشتغل وتثب وتتدافع هي، بالفعل، فكرة غامضة للغاية. ربَّما، لهذا السبب -بالتحديد- وقت كتابة الإنشاء هو الأجمل والأكثر جاذبيّةً. لا يوجد، في أيّ وقت آخر، هذا الهدوء، وهذا الانتباه، وهذا العمل الصموت من أجل الذات. يبدو الأمر كما لو أننا نسمع الفكرة تهمس بهدوء، وتُبذل قصارى الجهود بهدوء، مثل الفئران البيضاء الصغيرة، وهي تقضي حوائجها. من حين إلى آخر، تطير ذبابة بعيداً، ثم تعود لترتاح على أحد الرؤوس لتعتني بشعرة من الشعرات، بهدوء. هناك خلف مكتبه يجلس الأستاذ مثل ناسك في كهفه. السبّورة مثل بحيرة سوداء يتعذَّر سبر أغوارها. والأخاديد التي تُرى فوقها هي الرغوة البيضاء التي تحدثها الأمواج. الناسك منغمس في تأمُّلاته انغماساً كلِّيّاً. لا يؤثِّر فيه كلّ ما يحدث في العالم الشاسع، أي في الفصل الدراسي. من حين إلى آخر، يحكّ رأسه بتلذُّذ. أعرف طبيعة المتعة التي نشعر بها عند حَكِّ الرأس؛ هذا يحفِّز الفكر بلا حدود، وإن كان ليس جميلاً، بشكل خاصّ، أن نراه، ولكن، مع الأسف، ليس كلّ شيء يمكن أن يكون جميلاً للرؤية. الأستاذ رجل صغير وضعيف البنية. لقد سمعت أن الرجال من هذا النوع هم الأكثر ذكاءً، والأوسع معرفة. هذا ممكن جدّاً.

فيما يتعلَّق بالأستاذ، أعتقد اعتقاداً راسخاً أنه ذكيّ بلا حدود، ولا أريد أن أتحمَّل عبء معارفه. إذا كان ما كتبتُه، للتوّ، غير مناسب، فيرجى أن نقولَ إن هذا جزء من وصف فصلنا الدراسي، بالتمام. الأستاذ سريع الانفعال، وغالباً ما يتنحّى جانباً عندما يستنفذُ التلاميذُ طاقتَه حتى النهاية؛ بسبب عدم كفاءته. إنه مخطئ. لماذا الانزعاج من شيء تافه مثل كسل أحد التلاميذ؟ لكن من السهل عليَّ أن أتكلَّم، و إذا كان من المفروض أن أكون في مكانه، فقد أتصرَّف بشكل أكثر تَهَوُّراً. ينبغي على المرء أن تكون لديه مواهب خاصّة ليكون مُدَرِّساً في مدرسة. أن يظلَّ المرء، دائماً، محترماً مع الأوغاد مثلنا، فهذا يتطلَّب قدراً كبيراً من ضبط النفس. على الإجمال، أستاذنا يعرف كيف يسيطر على نفسه. لديه طريقة جيِّدة وذكيّة لقول شيء لا يمكن تقديره بشكلٍ كافٍ. إنه يرتدي، دائماً، ملابس أنيقة للغاية، وصحيح أننا كثيراً ما نضحك من وراء ظهره، فهناك دائماً شيء مثير للضحك حول الظهر. لا شيء يمكن القيام به حيال ذلك. يرتدي حذاءً عالياً، كما لو كان عائداً من معركة أوسترليتز. هذا الحذاء الفخم، الذي لا ينقصه سوى المهاميز، يمنحنا الكثير من أجل التفكير. الحذاء يكاد يكون أكبر من الرجل. عندما يغضب، يدوس به الأرض، على الفور. لستُ سعيداً، بشكل خاصّ، بصورتي هذه التي رسمتها لفصلنا الدراسي.

المهنة

لكي يكون المرء قادراً على أن يحيا حياة شريفة في هذا العالم، يجب عليه أن يملك مهنة؛ فلا يمكننا الاكتفاء بالعمل هكذا، يوماً بيوم. يجب أن يكون للعمل طابع محدَّد، وهدف لا بدَّ أن يبلغه، ولتلبية هذه الشروط، نختار مهنة ما. يحدث ذلك في اللحظة التي نترك فيها المدرسة، وهو حدث يجعلك شخصاً بالغاً؛ بمعنى أنه أمامك، الآن، مدرسة أخرى: الحياة. يقال إن الحياة مُدرِّسٌ صارم، وينبغي أن يكون هذا صحيحاً لأن هذا هو الرأي العامّ. يجب أن نكون قادرين على اختيار المهنة التي تثير رغبتنا، وعندما لا يُسمح لنا بذلك، يكون قد اُقْتُرِف في حقّنا ظلم. أرغب في كلّ أنواع المهن، وهذا يجعل الاختيار صعباً. أعتقد أنه سيكون من الأفضل أن أزاول مهنة من المهن، ربَّما هي أوَّل مهنة أصادفها.. سأجرّبها، وإذا أزعجتني فسأتركها. لأنه كيف لك أن تعرف شكلٍ المهنة من الداخل؟ يبدو لي أنه عليك تجربتها، أوَّلاً. من غير الممكن أن تطلب من عقول عديمة الخبرة مثل عقولنا أن تصدر أحكاماً دون أن تضع نفسها موضع السخرية تماماً. الأمر متروك، حصراً، لوالدينا وذوقهم في أن يختاروا لنا مهنة؛ لأنهم الذين يعرفون أفضل ما نجيده. إذا أردنا شيئاً أفضل ممّا خطَّطوا له طوال حياتنا، فسيكون هناك، دائماً، وقت لاحق، لتغيير الاتِّجاه. لكن دون النزول إلى رتبة سائس الخيول. لا، هناك حالات نادرة جدّاً يمكن القول فيها إننا تعرَّضنا للظلم. أمنيتي أن أكون قبطان سفينة، لكنني أتساءل عمّا إذا كان والداي سيوافقان على هذه الأمنية. إنهما يحبّانني كثيراً، وسيقلقان عليّ إذا علما أنني سأتعرَّض لعواصف المحيط. الأفضل، في نهاية المطاف، هو



الإبحار دون قول أيّ شيء، كأن يحدث مثل هذا: في إحدى الليالي، وعبر النافذة، وبالنزول على الحبل، ثم.. وداعاً. بالطبع، لا ! ليس لديَّ قلب قادر على خداع والديَّ. ومن يدري إن كان لديَّ، حقّاً، ما يلزم من الزاد لأكون قبطان سفينة، أو صانع أقفال أو نجار أو خرّاط.. هي مهن مستبعدة، بالنسبة إلى شخص يكتب مقالات مثل مقالاتي، فهذا النوع من المهن غير مناسب له. ستكون مهنة مُجَلِّد الكُتُب أمراً لطيفاً، لكنّ والديَّ لن يرغبا في الموافقة عليها لأنهما يعتقدان -وأنا أعلم ذلك- أنني أستحقّ أفضل من ذلك، بشرط ألّا يرغماني على متابعة الدراسة. قد تتحوَّل الأمور إلى الأسوأ. أفتقد الرغبة في أن أكون طبيباً، وأفتقد موهبة أن أكون قِسّاً، أو رجل قانون؛ لأني لا أحبّ الجلوس. أمّا بالنسبة إلى المدرِّس، فالموت أفضل من الفشل. أساتذتنا، على أيّ حال، كلَّهم، بقدر ما يمتلكون، ليسوا سعداء، يكفي أن تنظر إليهم. حارس للغابة؟ أودّ ذلك. كنت سأبني لي منزلاً صغيراً مكسوّاً باللبلاب على حافّة الغابة، وأقضي اليوم في التجوُّل داخل الغابة حتى حلول الليل. ربَّما، مع مرور الوقت، سينتهي بي الأمر إلى الملل، وسأشتاق إلى رؤية المدن الكبيرة الأنيقة. باعتباري كاتباً، أودّ أن أعيش في باريس، وأكون موسيقيّاً في برلين، وتاجراً في كلّ مكان. فليشرعوا بوضعي في مكتب، وسنرى ما سيحصل بعد ذلك. أودّ، فقط، أن أقول شيئاً آخر: أن أكون فنّاناً في السيرك؛ هذا من شأنه أن يسعدني. بهلوان مشهور، وعلى الظهر ألعاب نارية، والنجوم فوق رأسي، والهاوية إلى جانبي، وهذا الحبل الرقيق الجميل أمامي للسير عليه... مهرِّج؟ نعم. أشعر أن لديَّ موهبة للفكاهة، لكن هذا سوف يسبِّب ألماً لوالديَّ، إن عرفا بوجودي على خشبة المسرح بأنف كبير مطليّ باللون الأحمر، ووجنتَيْن ملطَّختَيْن بالدقيق، أطفو في ثوب مثير للسخرية. ماذا، إذاً؟ هل أظلّ أئنّ في المنزل؟ هذا لن يحدث أبداً. شيء واحد مؤكَّد: أنا لست خائفاً من المهن؛ هناك الكثير منها.

بدلاً من المقالة

رسالة من أخي الذي كتب إليَّ: أخي العزيز! استلمت رسالتك، وقرأتها باندهاش. كنت على وشك أن أقول، بكلّ إعجاب، إني قرأتها للمرّة الثانية. لديك أسلوب مُدَوٍّ. إنك تكتب مثل أستاذَيْن مجتمعَيْن، حتى أن كاتباً محترفاً لن يعبِّر عن نفسه بشكل أفضل منك. كيف تفعل ذلك؟ أحببت، بشكل خاصّ، الفقرة المتعلِّقة بالفنّ. نعم، يا أخي! الفنّ شيء عظيم وجميل، لكنه صعب إلى حَدّ بعيد. لو كان ذلك كافياً بالأفكار التي انتهينا إليها، لتمَّ التغلُّب على الأمر، دون صعوبة تُذكَر، لكن هناك حسن التصرُّف. إنها المهنة التي تعترض سبيلك، عندما تنتقل من الفكرة إلى الإنجاز. لقد تنهَّدت، بسببها، تنهُّد شخص متزمِّت في قدّاس. أخي، يجب أن أخبرك أنني أكتب القصائد منذ بعض الوقت. أظلّ، في المساء، وقتاً طويلاً تحت المصباح، جالساً على مكتبي، وأحاول أن أمنح مشاعري تعبيراً لائقاً ومبهراً. إنه أمر، من الصعوبة بمكان، و مع ذلك هناك آخرون، يسير الأمر، بالنسبة إليهم، من تلقاء نفسه، ويحقِّقون أشياء مذهلة. أفكِّر في واحد منهم، هو الذي أصبح، للتوّ، شهيراً. إنه ليس أكبر مني، وقد نجح، بالفعل، في إصدار ديوان من القصائد. أنا لست غيوراً، ولكن من الصعب أن أرى إلى أيّ مدى أنا متخلِّف، بالفعل، عن كلّ تطلعاتي. إذا لم تبتسم لي ربّة الفنّ، قريباً، فسوف أترك كلّ شيء، وأصبح مرتزقاً. تبدو دراسة الفلسفة سخيفة بالنسبة إليّ، وأنا لم أُخلَق لأجل مهنة. في أيّ بلد أجنبي، سوف يكسبني شنّ الحرب أمجاداً أكثر ممّا كنت سأجنيها هنا، حتى لو اعتدت، في نهاية المطاف، على مهنة؛ لذلك سأعيش حياة المغامرين المتوحشة مثل الآخرين الكثر الذين أدركوا أن وطنهم ضيِّق للغاية. أعترف لك بأنني قلق قليلاً لكوني استودعتك كلّ هذا، ربَّما كان من الأذكى ألّا أقول أيّ شيء عن ذلك، لكن لي كامل الثقة في قوَّتك، وتَكتُّمِك. أعلم أن والديَّ لن يسمعا شيئاً من عندك.

أخي العزيز جدّاً، كيف حالك؟ قبل أن أرحل إلى منفىً ما، أريد أن نقضي ليلة رائعة معاً. ربَّما سأكون محظوظاً بقصائدي، ولن أحتاج إلى الرحيل بعد الآن. تكتب لي أنك تشعر بالملل. لا يزال الوقت مبكِّراً،

أيّها الرجل العجوز! أعتقد أن خفّة دمك هي التي تتحدَّث هناك، وكذا رغبتك في التعبير عن نفسك، بشكل جميل. ما أردت أن أخبرك به، مجدَّداً، هو أني أحببتك دائماً، وما زلت أحبّك. أنت رجل ظريف، وبالإمكان التحدُّث معك. سيصير لك شأن عظيم في الحياة، وإلا فأنا شخص أبله. نعم، الفنّ يؤلمني قليلاً. وسيكون من المؤسف أن أراني مجبراً على السأم منه تماماً. لكن، إمّا أن أفعل شيئاً ممتازاً، أو لا أفعل شيئاً، على الإطلاق. لا شيء أكثر إثارةً للشفقة من ذهنية الهواة. ألا زلت مداوماً على جولات المشي التي كنّا نقوم بها معاً في الصيف الماضي؟ إن المرء يستفيد كثيراً من جولات المشي هذه. تَحَلَّ بالصبر، في المدرسة. يمكنك أن تكون أذكى من أستاذك، مرَّتين، فلا يزال من الجيِّد أن تصمد هناك.

سلاماً، يا فتى، سلاماً، يا ولد. على أيِّ حال، سنتحدَّث قريباً، تحت النجوم، عن قضايا هذا العالم، والتي يمكن أن تكون جميلة جدّاً وقبيحة جدّاً. هذه هي أجنحة النسر التي ينبغي أن تكون لدينا. لكن، مهلاً، وسلاماً!.

أستخدم هذه الرسالة التي وصلتني من أخي على شكل مقال، لأنه ليس لديَّ، اليوم، أيّة أفكار. أتوسَّل إلى الأستاذ، بقدر ما يمكن للمرء أن يطلب منه هذه الخدمة كرجل شريف، ألّا يفشي سرّاً، بل -على العكس من ذلك- أن يلتزم الصمت. إضافةً إلى ذلك، لقد حقَّقت قصائد أخي العزيز النجاح منذ زمن طويل، أمّا هو فقد حقَّق المجد.

الإنشاء

ينبغي أن يُكتَب الإنشاء بعناية، ووضوح دائماً. وحده، كاتب الإنشاء السيِّئ ينسى أن يبذل الجهد نفسه من أجل الوضوح في الكتابة، كما هو الحال في الأفكار. يجب، في البداية، أن تفكِّر قبل أن تكتب. إن الشروع في كتابة جملة بفكرة غير مكتملة، هو إهمال لا يمكن أن يُغتفَر. مع ذلك، يعتقد التلميذ الكسلان أن الكلمات ستنبثق من كلمات أخرى، إلّا أن هذا ليس سوى فكرة عقيمة وخطيرة. إنك تتعب من المشي على طريق ريفي بشكل أسرع، ممّا لو كان لديك هدف في الاعتبار، سلفاً. من الخطأ إهمال النقاط والفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، وهو خطأ له عواقب أخرى: عدم انتظام الأسلوب. الأسلوب هو إحساس بالنظام؛ أي ستكون مثل شخص لديه فكر غير واضح، وفوضوي، وقبيح المظهر، يكتب بأسلوب بتلك الصفات. من الأسلوب يمكنك معرفة الرجل، كما يقول مثل قديم ومبتذل، ولكن لا يقلّ صواباً عن ذلك. عندما تكتب مقالاً، لا يمكن لمرفقَيْك التحليق، بقوّة، ذهاباً وإياباً. هذا يزعج الكاتب الجالس بجوارك، الذي لا يكون محصَّناً ضدّ الاضطرابات، لأنه يفكِّر ويكتب، أيضاً. أن تكتب يعني أن تبذل جهداً هادئاً. إن الشخص الذي لا يستطيع المكوث جالساً، لكنه يعتقد أنه ملزم بالتحدُّث بصوت عالٍ، والقيام بالأهمّ. عندما يتعيَّن عليه العمل، لن يتمكَّن، أبداً، من الكتابة بشكل حيوي وجميل. عندما تكون الورقة نظيفة وسلسة، نكتب بشكل أجمل بكثير، و-بالطبع- أسهل بكثير، وبطريقة أكثر حساسيّةً وإمتاعاً؛ لذلك ينبغي أن نتأكَّد من أن ثمّة ورقة حقيقية للكتابة في متناول اليد. لماذا يوجد الكثير من المتاجر التي تبيع ورق الكتابة؟ ثراء الأفكار، عند الكتابة، هو شيء جيِّد، لكن يجب على المرء أن يتجنَّب الرغبة في حشو عمله بالكثير من الأفكار. يجب أن يكون الإنشاء ممتعاً للقراءة وللاستخدام، مثله مثل أيّ عمل آخر. الكثير من الأفكار والآراء تؤدِّي إلى تفجير الإطار البسيط؛ أي الشكل الذي، بداخله، يسعى كلّ إنشاء أن يلبسه. وماذا يصير الإنشاء بعد ذلك، إذاً؟ انهيار أرضي، وانهيار جليدي، ونيران مستعرة، وأشياء قد تكون مؤثِّرة للغاية، لكنها محزنة، للغاية، أيضاً، عند رؤيتها. أمّا بالنسبة إلى الشخص الذي ليس لديّه أيّة أفكار، على الإطلاق، فلست بحاجة إلى وضع ما كتبته، للتوّ، تحت أنفه، فهذا يساهم في إثقال كاهل تركيباته. على أيِّ حال، يمكن للإنشاء أن يتحلّى بالروح، ولكن، فقط، كمحسِّنات رصينة. يحتاج أيّ شخص مضحك، بطبيعته، إلى أن يكون حذراً، بشكل خاصّ. النكات التي تبدو رائعة، عندما تخرج من

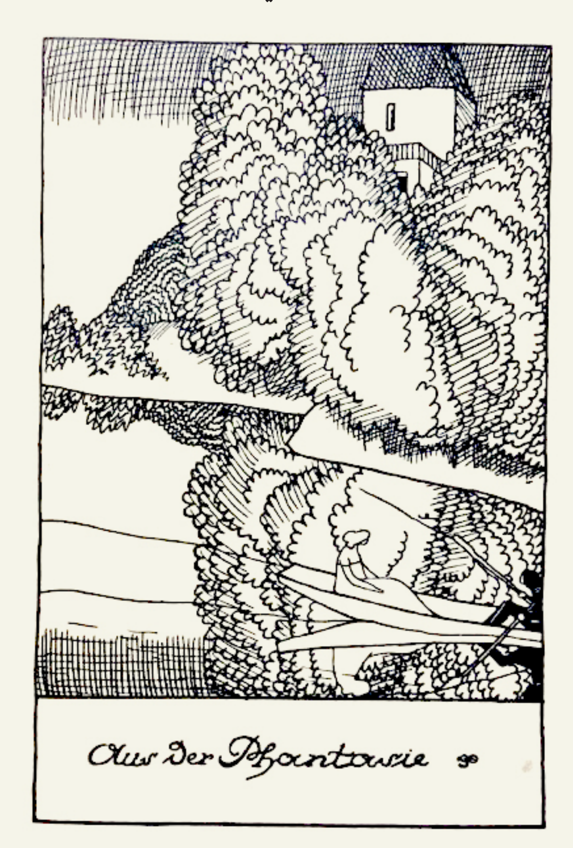
فمك، نادراً ما تبدو جيِّدة جدّاً على الورق. بالإضافة إلى أن الافتقار إلى الأناقة هو أن ينعم المرء بهبة غنيّة جدّاً، ولا يكون مقتصداً في استخدامها. شَطْبُ الكلمات يبدو أمراً مشوّشاً. ينبغي عليك أن تحاول تجنُّب هذه العادة. أنا نفسي، كثيراً ما أحتاج إلى أن أُذَكِّرَ نفسي بهذا. يا عزيزي، أنا أعدك أن أضع ذلك في الحسبان. النظر إلى دفتر التلميذ الذي بجوارك، لسرقة الآراء أو الأفكار التي لا يمكنك التفكير فيها بنفسك، هو أمر فاسد، إن قمت به. لا ينبغي أن يكون، لدى أيّ تلميذ، القليل من احترام الذات، إلى درجة أنه يفضِّل سرقة غبية على الاعتراف النبيل بأن معرفته قد وصلت إلى حدودها القصوى. من الأفضل عدم إزعاج المعلّم بالأسئلة والتنهُّدات. التصرُّف بهذه الطريقة ينمّ عن ضعف، ويُظهِر، فقط، مدى تضايقك من المعرفة التي من المفترض أن تحصل عليها. لا تفعل ذلك. فالمعلِّمون يحتقرون ذلك.

الفصل الدراسي

فصلنا الدراسي مثله كمثل العالَم، في الضيق والصغر. بثلاثين شخصاً، يمكن للمرء أن يُجَمِّع كلّ المشاعر والعواطف الممكنة، كما يمكنه أن يفعل ذلك، أيضاً، بثلاثين ألفاً. عندنا، على أيّ حال، يلعب كلٌّ من الحبّ والكراهية والطموح والانتقام والنبل والدناءة، دوراً مهمّاً. لدينا الفقر والغنى، والمعرفة والبلاهة، والنجاح والفشل على جميع المستويات، وبجميع الفروق الدقيقة. غالباً ما تتاح لنا الفرصة في الفصل للعب دور البطل والخائن والضحيّة والشهيد. إذا كان بإمكان كاتب ما أن يلقي، فقط، نظرة على مسالك التعامل بيننا، فسيجد هناك كلّ ما يلزم لتأليف كتب مثيرة. نحن مزاجيون وعاطفيون، منصاعون وسريعو الانفعال، صبورون ووقحون، ساخرون ويقظون، مولعون وواهون، غير مبالين، ومتحمِّسون. لدينا كلّ أنواع الفضائل والرذائل الممكنة، وكلّ أشكال الخبث واللطف. يجب أن يُؤخذ هذا في الحسبان، سواء أردنا ذلك أم لم نرِدْ. في كثير من الأحيان، يذهب الأستاذ إلى حَدّ كراهية واحد منّا، أو أكثر، بشكل رهيب. ربَّما، لا ينبغي عليه فعل ذلك! قد لا نستحقّ مثل هذه المشاعر الحادّة للغاية؛ لهذا هو في وضع أعلى منّا كثيراً، وأكثر من اللازم قليلاً. بالنسبة إليَّ، على أيّ حال، يبدو لي أنه كان حَرِيّاً عليه أن يسخر منا لا أن يكرهنا. لدينا، في الفصل، وغد شهير، يضحكنا في ربع ساعة أكثر ممّا يفعله عشرة آخرون في السنة الدراسية، بأكملها. يمكنه أن يجسّد كلّ أنواع التكشيرات بسرعة لا تصدَّق، ويمكنه التلوُّن بكلّ المظاهر، ومظهر الخروف البليد هو ملاذه الأخير. هذا هو ما يفعله عندما يتلقّى عقوبة ما. كلُّنا نحبّه، وحتى أكثر الخائفين بيننا لن تكون لديهم، أبداً، فكرة الوشاية به لدى الأستاذ. في جميع نزهاتنا ورحلاتنا وألعابنا، يكون هو بطلنا الخرافي. مقالبه التي لا تنضب، تطلق العنان لضحكات تجعل الهواء يرتجف. نستمرّ في دفعه للقيام بتسديداته، والتي ينفِّذها بأقصى قدر من رباطة الجأش، حتى تلك التي تبدو لنا أكثر وقاحةً وجنوناً. حتى الأستاذ نفسه، في غالب الأحيان، لا يستطيع منع نفسه عن الضحك، مثله كمثل أيٍّ كان، لأنه -بلا شكّ- يتأثر بالكثير من ابتكاراته. وبصرف النظر عن كلّ ما سبق، أيضاً، هو صبيّ جميل، جيِّد في الجمباز، وذكيّ، لكنه متهاون بشكل لا يصدَّق. لا يمرّ يوم دون أن يتعرَّض فيه للعقاب. في المرّة التي سيتمّ ضبطه، وهو يرتكب إحدى حماقاته، سينتهي به الأمر إلى حدث سيِّئ، وينبغي أن يحدث ذلك. هذا لن يضرّ والديه كثيراً؛ لأنهما شخصان تافهان لايهتمّان كثيراً بابنهما. بشكل من الأشكال، هذا الصبّي، لديه جدارة ما، مثل كلّ الذين يفعلون أيّ شيء دون طرح أسئلة عمّا يفعلون. لُعبتهم هي القيام بأشياء غبية، فهذا شغفهم، وأن يستحوذ عليك الشغف، بالكامل، يتعارض، تماماً، مع الحكمة، بلا شكّ، لكن اللعبة جميلة. إنه بيننا مثل ملك، ونحن جميعاً على أتمّ الاستعداد لطاعته، لأن كلّاً منّا يشعر، سرّاً، بالتعاطف الوجدّاني مع وقاحته... هذا هو عالمنا الصغير. أمّا الأستاذ -بالنسبة إلينا- فليس سوى شخص من بين أشخاص عظماء آخرين. والحقّ يقال: إنه صغير جدّاً كي يبدو لنا كبيراً، حقّاً!.

رسالة، بأفضل طريقة ممكنة

أمّي العزيزة! إنك تسألينني: كيف تسير الأمور في عملي الجديد؟ آه، ليست سيِّئة في الوقت الراهن. العمل سهل، والناس مهذَّبون، والرئيس صارم، لكنه ليس ظالماً. ماذا يمكننا أن نتمنّى أكثر من ذلك؟ لقد تأقلمتُ بسرعة مع عملي؛ أخبرني المحاسب بذلك، منذ وقت ليس ببعيد، وهذا الأمر أضحكني. كما أن هناك، أيضاً، بعض الساعات الصعبة غير المضحكة، لكننا لسنا بحاجة إلى أخذ ذلك بشكل مأساوي للغاية. خلاف ذلك، ما الفائدة من أن يكون المرء نَسِيًّا؟ أُفَضِّل أن أتذكَّر الساعات الطيِّبة والجميلة، والوجوه اللطيفة والخيِّرة؛ لذلك أمنح لنفسي المتعة المزدوجة، دائماً، مرَّتَيْن أو عشر مرّات. يبدو لي أن الفرح هو أهمّ وأثمن ما يوجد، وهو الأكثر جدّارةً بالتخزين في الذاكرة. ما الذي يمكن أن يمنعني من نسيان الأشياء الحزينة في أسرع وقت ممكن؟ أحبّ أن أكون منهمكاً قليلاً في العمل. ما إن أُرغَم على فعل (لا شيء)، حتى يأخذ مزاجي بالانعطاف نحو الأسوأ، وأشعر بالحزن، ثم أنهمك في التفكير، والتفكير الذي ليس له معنى أو هدف يزجّ بالمرء في غياهب الحزن. من المؤسف أنه ليس لديَّ المزيد ممّا أفعله، أودّ، إلى حَدّ كبير، أن أنشغل كثيراً بعملي. بشكل عامّ، أنا بحاجة إلى أن يتمّ الاستحواذ عليَّ، باستمرار، من قِبَل شيء ما، وبدون ذلك، يشرع التمرُّد في التحرُّك بداخلي. إنك تفهمينني، أليس كذلك؟ بالأمس، ارتديت بذلتي السوداء الجديدة، لأوَّل مرّة. إنها تناسبني بشكل رائع، وفق ما أبداه لي الجميع. ولم يعد لديَّ، بالفعل، أيّ شيء، تقريباً، من أخلاق الناسخ، لكن ذلك لا يغيِّر شيئاً في الأمر. أنا مستخدم ناسخ في الوقت الراهن، وسأبقى كذلك، بلا شكّ، لفترة طويلة. ماذا تراني أحكي هنا؟ هل أريد أن أكون شيئاً آخر؟ أنا لا أزعم بأنني سأرتقي في هذا العالم؛ ليس لديَّ ما يلزم من سبل للارتقاء. أمّي العزيزة، أنا خجول جدّاً، وأفقد معنوياتي بسرعة. وحده، العمل بإمكانه أن يجعلني أنسى كلّ شيء. أشعر، أحياناً، بفراغ مهول في قلبي. كيف أقول لك ذلك؟ لكن، يا أمّي العزيزة، هذا يحدث، فقط، عندما أكون عاطلاً. لا يُشغلونني إلّا قليلاً. آه، كم أشعر، بعمق، بمطاردة الآثام في صلب العطالة! هل أنت في صحّة جيِّدة، يا أمّي العزيزة؟ نعم. ينبغي أن تكوني في صحّة جيِّدة، وينبغي أن تظلّي في صحّة جيِّدة.



سوف ترَيْن كلّ البهجة التي سأمنحك إيّاها. إذا ما استطعتُ، فقط، أن أحصل على الفرصة مرّةً، بل ألف مرّة، لأفعل ذلك من أجلك. مع ذلك، أرى كيف أن الله قد خلق العالم بشكل جيِّد! حينما أُهرِّبُ إلى نفسي فرحاً، أمنحه لك في الوقت نفسه. العمل هو فرحي الحقيقي الوحيد، وبفضل العمل أحرز تقدُّماً، وتقدُّمي يسبِّب لك الفرح، بدوره. اعتني بنفسك. لو كنتُ أعرف أيّ كلمات أخرى غير هذه، تقنعك بأنني أبذل قصارى جهدي، بكلّ شرف، فلن أتأخَّر في استعمالها، لكني أعلم جيّداً أنك تنظرين إليَّ بعين الرضى.

أمّي الطيِّبة التي هي أنت، وداعاً.. وداعاً.

ابنك المطيع





مُنى السَّعودي

أُمومـة المرْمَـر

في سنّ العشرين، كان وَعْي الفنَّانة الأردنية منى السعودي في أقصى صحوته كي تختار، بإصرار الواثِقَة، احتراف النحت الذي طالما ارتبط إنجازه بالعضلات الرجولية المفتولة القادرة على شق الصَّخْر وتَفْتيته، على طول التاريخ البشري. مِنذئذ، صَمَّمَت على عَجْن الرهان بمعدن إزميلها الذي اختارت، من خلاله، طريقة مُفارِقة في الحياة، إذ وثَّقت صداقتها المُستدامَة مع الحَجر؛ «حين اخترت أن أكون نحّاتة، اخترت طريقة في الحياة، ولكي تكون نحّاتاً ينبغي أن تكون عاشقاً للأرض وما عليها، وأن تلمس نبضها الحيّ»، النبض الذي ظلَّ يغذّي رؤيتها للجوهر الجمالي المنبعث من مطرقة الروح، على امتداد خمسة عقود ونصف عقد، إلى أن وافتها المنيّة يوم (16) فبراير/ شباط (2022)، عن عمر يناهز (77) عاماً.

حجَر الديار، وأفق الخبرة

وجدت الفنَّانة الراحلة منى السعودي نفسها في مسكن يقع في منطقة أثريّة في عَمّان، حيث وُلدت عام (1945)، وفتحت عينَيْها على التماثيل الموزَّعة في ساحة المدرج الروماني، فلم تمتلك إلّا أن تضحي مسكونة بجاذبية التماثيل وهي طفلة ومراهقة، الجاذبية الناتجة عن تلاعبات الأضواء والظلال، في تداعياتها الموصولة بأجسام التماثيل خلال مختلف أزمنة النهار الفاعلة في تَبَدُّلات المُضيء والمُعتم، البارز والغائر، التَّحْديب والتَّجْويف؛ ما شَدَّها إلى مراودة التأمُّل الدقيق والمتأنّي: القامات الهائلة،و الوجوه، والأيادي، والأرجل وسواها، علماً أن جماليّة النحت الصرحي تكمن في ذلك التناغم الذي يحدثه النور عبر تكامل الظهور والتخفّي، الثنائية القائمة على الانسيابية التي تلبس التكوين، وتكشف نسق الأحجام ومعالمها. هكذا، ظلّت مفتونة بهذه الكائنات الثابتة والهائلة؛ «كنت أترك أصدقائي الصغار لألعب مع التماثيل، أتحاور معها، أتأمّل ثناياها، وصناعتها»؛ من ثمّة، شرعتْ -بطواعية- في تقليد التماثيل وصنع نماذج فنّيّة بدافع فطري وحُبور طفولي، قبل أن تصقل موهبتها بالتجربة المعرفة، لتصير، إلى جانب اللبنانية سلوى روضة شقير (1916 - 1917)، من أبرز النحّاتات العربيّات (على قلّة عددهنّ)، وتقدّم أعمالها في أشهر صالات العرض؛ العربية، والعالمية.

لم تجد هذه الرغبة المُمْتِعَة سُبلها المرضية حينها، إذ سرعان ما أُجهضت في وسط عائلتها. أمام هذا الوضع، لم تجد الفنَّانة أمامها إلّا ركوب التحدّي بحثاً عن أفق أرحب في أثناء دراستها الثانوية، فسافرت إلى بيروت، وتعرّفت، هناك، بالنحّات «ميشيل بصبوص»، وأقامت أوَّل معرض لرسومها، سنة (1963)، في مقهى الصحافة في مبنى صحيفة «النهار» اللبنانية، ثم اشترت تذكرة الباخرة بعائدات المبيعات، لتشدّ الرحال إلى فرنسا، من أجل دراسة الفنون، فانضمَّت إلى قسم النحت في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس (1964 - 1968). وعن هذه الحِقبة الحاسمة، تقول: «منذ ذلك الزمن، انتزعت حرِّيَّتي الكاملة في الحياة، واعتمدت على نفسي، فالحرّيّة تُنتزَع، ولا تُعطى»، بحيث مَلكت قرار البحث والفعل، ومنحت لنفسها وضع التحليق في مدينة الفنون، لتزور المسارح وقاعات العرض والمتاحف، وتتأمَّل، عن قرب، أعمال «رودان» و«بيكاسو»، و«كالدر»، و«جياكوميتي»، و«برانكوزي» الذي ظلّ مثار استلهام لديها. وبعد أن عاشت (أحداث ماي 1968)، (الطلّابية والعمّالية) التي عَمَّت التراب الفرنسي، عادت إلى عَمّان بوعي مجتمعي لامسته عن كثب، فشرعت في تأطير أطفال مخيَّم البقعة، وعملت على تطوير المشروع في هيئة كتاب حول «رسوم أطفال الفلسطينيِّين» (بيروت، 1970)، بينما قرّرت العيش في بيروت، عائدة إليها عام (1969)، باعتبارها الحاضرة التي شكّلت تقاطع التيّارات وملتقى الثقافات العربية، والثقافات العالمية، وقتئذ.

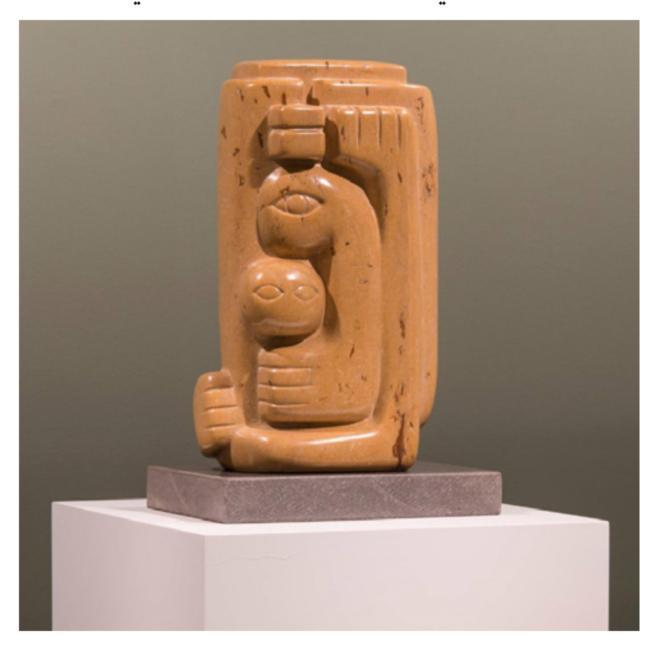
الدائرة أصل التكوين

على مدار مُنْجَزِها الذي يُقَدَّر بمئات القطع النحتية، ظلَّت منى السعودي تعلن ميلها العضوي القائم على هندسة المُنْحَنى والدائرة. في منحوتاتها («امرأة» - «حالة النموّ» - «امرأة وطفلة» - «أمومة الأرض») التي تُعَدّ من أشهر

أعمالها، وغيرها أيضاً، تُـزْهِر المنحنيات والتَّمَوُّجـات والدَّوائر لتستقي حيويَّتها من الجسمانية الأنثوية، بناءً على المعالجات التجريديـة، حيـث تتماسـك الكتـل العضويـة، وتنسـجم عبـر التكوينـات المكثَّفـة والمُؤسْـلَبَة، ومـن ثمّـة يتحـوَّل الجسـمانيّ والإنسـانيّ، عنـد المَثّالـة، مـن مظهـره الطبيعـي إلـى جوهـره الرمـزيّ، ذلـك أن الانطلاق مـن الجسـمانيّ ليـس إلّا تركيـزاً على الروحـيّ بحكـم النحـت الممثّـل للروحيّ الغارق في الجسـماني، كأن الفنّانـة -وهـي تسـعى إلـى الحفـر فـي الـروح- إنمـا تسـتعيد تاريخـاً، تلتبـس فيـه العظمـة بالصَّفْـو، والقـوّة بالنعومـة.

هـل نحـن بصـدد الحديـث عن نحت مِثالي؟ طبعـاً، لا. لكن، يمكـن القـول إن مصـدر منحوتـات منـى السـعودي يكمـن فـي الدائـرة نفسـها التـي يقتبـس منهـا النحـت المثالـي مضمونـه، غيـر أن الدائـرة، عندهـا، وهـي تنحـت نموّهـا، وسـمّوها نحـو الأعلـى، إنمـا تقـوم بمحـو المرئـيّ الجاهـز لتبحـث عـن شـكلها الخـاصّ، وتقـوم بنـزع الأجـزاء التي تحجـب صورتها الجوهرية، وتمـارس تجريـداً ذاتيّـاً موزونـاً، فمن داخـل الأنسـجة المحكومة بسـلطة الدائـرة/ الكـرة، ومن داخـل بنية الانحنـاءات التي تبعث علـى اللّيـن والحنـان والعشـق، تتكثّـف التمفصلات لتؤكّد رسـم التخطيـط فـي الفضـاء؛ مـا يشـدِّد وقـع الجمـود والصمـت، ويشـدِّد لغـة الصخـر وصلابتـه، فيتـمّ جـلاء المعادلـة التـي توفّـق بيـن الليونـة والصلابـة، وبيـن الأنوثـة والذكـورة، فتمسـي القطعـة الحجريـة، عنـد السـعودي، مترجمـة لذلـك المدثّـر باللغـز والرمـز، لغـز المزاوجـة بيـن النواقـص، بيـن المفارقـات الإنسـانية التـي تسـتدعي الوحـدة على شـاكلة الاسـتدارة، حيث الدائـرة أصـل الـكلّ، رمز الكـون والأرض، رمز الخصوبـة والولادة والمـوت...

والوحـدة، فـي أعمـال هـذه التجربـة، تجسـيد لوحـدة المفهـوم، أيضـاً، حيـث الأبعـاد الرمزيـة والجمالية تُعتَبَـر إجابة لنمـط التعبيـر الحَجْمي الخاضع للتشـكيل الفضائي المقيم بين العقلانـيّ والحسِّـيّ، بيـن الفكـريّ والذاتـيّ؛ ومـن ثمّـة يسـتجيب الإحسـاس بالكتلـة للفاعـل المنبثـق مـن التوليفـات الفضائيـة، والتمفصـلات الإيقاعيـة للإحاطات والمسـتويات. فعبـر كلّ هذه التوافقـات التـي تنتـج الحـركات العضويـة، تتولّـد العلاقـات البصريـة بيـن واجهـات القطعـة الواحـدة، أي النسـق أو النظـام الـذي يخلـق ترابـط الواجهـة بالخلفيـة (المُقابـل الخلفـي)، وكـذا علاقـة الجانِبَيْـن بكلتَيْهما. إنـه النظـام الـذي يجعـل قِطَـع السـعودي النحتيـة فـي حالـة دوران؛ لذلـك تحتفـظ بديمومـة وَجاهَتِهـا أينمـا اختـار الرائـي زاويـة نظـره.





تعتبـر منـى السـعودي نفسـها «كلاسـيكية»؛ قياسـاً لمـا يسـمّى، اليـوم، «نحتـاً»، لكنهـا تمكّنـت مـن تأسـيس فرادتهـا داخـل خارطـة النحـت العربـي الحديـث، محافظـة علـى أسـلوب مُبْهِـج ومُذْهِـل. فإلـى حـدود مطلـع الثمانينيـات، دأبـت علـى صنـع القطـع الصغيـرة، والمتوسّـطة ذات المقاسـات الصالونية والمتحفيـة، تتَّجـه فيهـا الحركـة نحـو بـؤرة مركزيـة ممهـورة بالنعومـة والحُنُـوّ، حيـث يتَّخذ التَّمَحْـوُر صـورة أشـكال كرويـة ودائريـة تحتضـن دلالات التّلاحـم الحالِـم، ضمـن تشـكيل اللقـاء والمغـزى الإنسـاني كامتـداد لأسـطورة الخصب التـي تحيل على اسـتيطان البعـد التاريخـي العميـق فـي أعمالهـا، التـي طالمـا كشـفت، مـن خـلال ذلـك، عن انعـكاس الحساسـيات المعاصرة المنبثقـة مـن التجربـة الذاتيـة. تَلَـتْ هـذه الرؤيـة الانفتـاح البَيِّن علـى الفضـاء الخارجـي والسـاحات العمومية المَدينِيَّة، لمضاعفة مبـدأ الخصوبـة، والمزيـد مـن تكريـس علاقتهـا بـالأرض، فـي إطـار إنجـاز أعمـال صرحيـة هائلـة، أبرزهـا المنحوتـة الرخاميـة «هندسـة الـروح» (1987)، بارتفـاع ثلاثـة أمتـار، المُنْتَصِبـة فـي سـاحة معهـد العالـم العربـي فـي باريـس، وقبلهـا منحوتـة «النهـر» (1983) في عَمّان، التـي أنجزتها بالغرانيت الأزرق ضمن دائـرة، قطْرهـا متـر ونصـف، ومنحوتـة «دائـرة الأيّـام السـبعة» (1986) المعروضـة فـي جامعـة العلـوم والتكنولوجيـا، بشـمال الأردن، وغيرهـا فـي عمّـان التـي عـادت إليهـا فـي عـام (1982)، بعـد اجتيـاح بيـروت، لتنهـض صروحهـا، مـن جديـد، قريبـاً مـن البتـراء وجـرش والمواقـع الأثريـة التـي طبعـت صباهـا. لكـنّ، علاقـة المدينـة بمُنجـز منـى السـعودي لـم تقتصـر علـى



صعيد الفضاء والتعمير، فحسب، بل تجاوزتها إلى الطبيعة المعمارية العربية الزاخرة بالتقويس والتقبيب، وبالمَنائر والمسلّات، ذلك أن «أمام منحوتة منى السعودي، يشرق الوجه المكاني العربي بمستويَيْه؛ المشهدي، والعلائقي: على مستوى الإحساس بالشكل والمكان، يحضر طيف المدينة العربية في تحوّلاتها المتوالية: العمارة النبطية بحجارتها الدَّهْرية المستطيلة، والعمارة المسيحية، ثم العمارة الإسلامية ترسمها الأقواس وانحناءات القباب، وشموخ الأبراج، وانخطاف المآذن وارثة المسَلّات» كما ترى خالدة سعيد، لتخلص إلى أن «منحوتة منى السعودي، في بعد من أبعادها، تجريد للطيف المعماري الذي ترسمه المدينة على خطّ الأفق، وعلى مستوى الحركة والعلاقة بين الكتل والخطوط». وتضيف خالدة سعيد: «كما تحضر هندسة البيت العربي، كما قامت نماذجه، وكما لا تزال قائمة في أنقاض الأندلس، وفي المغرب وسوريا وفلسطين وتونس وعدد من المدن العربية الأخرى، البيت العربي الذي يحتضن في وسطه الحديقة الداخلية، وفي مركزها، تماماً، تندفع نافورة المياه»[1]. من ثمّة، كسبت قطعها قِيَماً تشكيلية دالّة وفريدة جالت العالم، فيما تُعْرَض أعمالها في كبرى المتاحف ومؤسَّسات الفنّ، من قبيل المتحف الوطني للفنون الجميلة في الأردن، والمتحف البريطاني، ومعهد الفنّ في شيكاغو، ومعهد الفنّ في ديترويت، ومعهد العالم العربي في باريس.

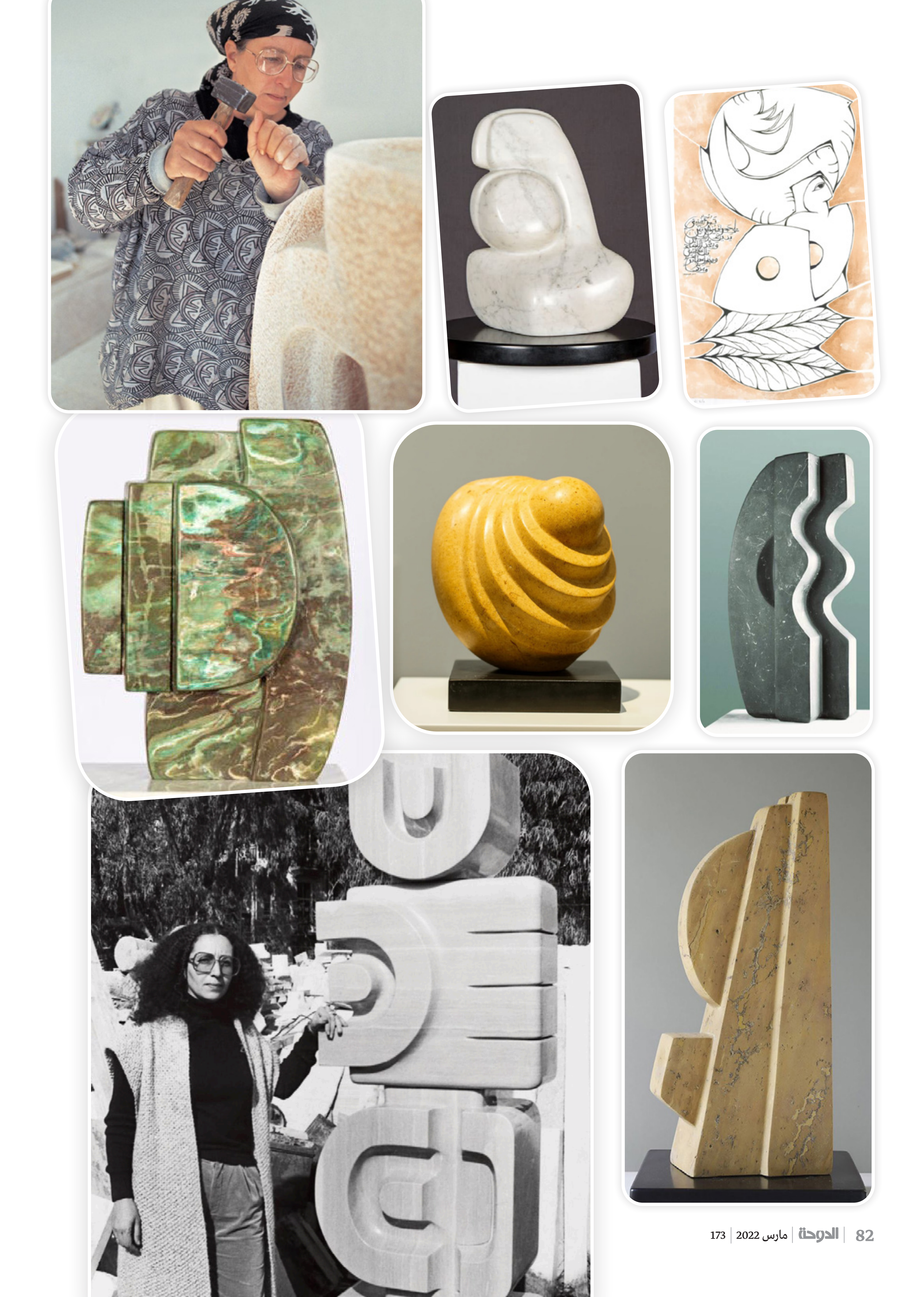
عن القريحة الأدبية

مثلما خبرت إيقاعات دقّ الإزميل، على مختلف السطوح الصلدة (الحجر المحلّي - حجر كرارا - حجر الكِلْس - الرخام - المرمر -الغرانيت، وغيره)، أصدرت منى السعودي ديوانَيْن شِعريَّيْن: «رؤيا أولى» (1972)، و«محيط الحلم» (1992)، إضافة إلى كتابها البحثي «أربعون عاماً من النحت» (2007)، الذي تروي فيه مسيرة ارتباطها الوثيق بالنحت والحجر الذي غرفت منه كما الغَيْم، ضمن توليف صور النموّ والخصب والتكوين. كما تفاعلت مع فنَّانين كما هو الشأن مع معرضها الفردي «تكريماً لأحمد الشرقاوي» في الرباط (1999)[2]، فقد خبرت الحياة الثقافية العربية، عبر توطيد علاقات مع أعلام الأدب والفنّ، وأقامت حوارات، برسومها، مع أسماء أدبية لامعة مثل امرئ القيس، وغسان كنفاني، ومحمود درويش الذي تحبّ علاقته بالأرض، وأمومة الأرض، وتصفها بكونها «أمومة فلسطين والأرض، بشكلٍ عامّ»، كما أنجزت تجربة مشتركة مع الشاعرَيْن الفرنسيَّيْن: «سان جون بيرس»، و«ميشيل بوتور» ضمن مزاوجة بين منحوتاتها وقصائد «بوتور»... وهكذا، تنوّعت تدخُّلاتها الإبدعية، التي تقول بصددها: «لا أصنِّف نفسي نحاتة أو رسّامة أو خطّاطة، بل أرى نفسي فيها كلّها. أعمالي هي أنا، تحمل بصمتي وأفكاري. منذ كنت صغيرة، أرسم، وألون، وأشكِّل، وأنحت، وقد سبرتُ، خلال نصف قرن من احتراف الفنّ، أغواره، وطرقه المختلفة». ■ **بنيونس عميروش**

الهوامش:

(1) خالدة سعيد، المرأة التحرّر الإبداع، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي، جامعة الأمم المتَّحدة (1991)، نشر الفنك، الدار البيضاء، (1991)، ص: 145 - 146.

(2) يتعلَّق الأمر بعرض مجموعة لوحات في رواق الوداية، ضمن فاعليّات مهرجان الرباط الدولي، يونيو (1999)، وشكَّلَ الحدث فرصة لقائي بها، وتعارُفنا.



«هيتشكوك والرقابة»

المقصّ ينقذ الفنّ أحياناً!

عشرات الكتب والدراسات الأكاديمية استهدفت مسيرة المُخرج البريطاني «ألفريد هيتشكوك»، أو «سيِّد التشويق» كما يلقِّبه النقَّاد. وبرغم مرور عقود على اعتزاله ثم وفاته، ظلّت هالة السحر والمكانة الأسطورية تحوم حول تفاصيل أعماله السينمائية، وتجعلها مغرية للدراسة: الخلفية الفكرية، والكواليس، والرؤية، والتأويل، والصنعة.

«هيتشكوك والرقابة»، كتاب موجَّه للقارئ العادي والقارئ المتخصّص، كتاب اتَّخذ من الفكرة الرقابية مدخلاً للكشف عمّا يدور في رأس المبدع. هو مرجع سينمائي تأريخي مهمّ، لا لسينما «هيتشكوك» فحسب، بل لعصر بأكمله، أيضاً.

زاوية أخرى مهمّة، لأعمال سيِّد التشويق، يقدّمها الكاتب والروائي «جون بيلهايمر» في كتاب جديد بعنوان «هيتشكوك والرقابة»، الصادر من قسم الصحافة بجامعة كنتاكي الأميركية، عام (2019)، والفائز بجائزة «إدجار ألان بو» لعام (2021)، في فئة الكتب النقدية والسيرة الذاتية. (لم يترجم الكتاب إلى اللّغة العربية بعد).

يذكّرنا هذا الكتاب بأن «هيتشكوك» لم يكن أحد أغزر مخرجي السينما صناعةً للتحف، فحسب، بل إنه صنعها تحت سطوة نظام رقابي شديد القسوة، وفي عصر لم تكن فيه هوليوود تتمتّع بالحرّيّة نفسها التي بدأت مع نهاية عقد الستينيات، واستمرَّت إلى يومنا هذا.

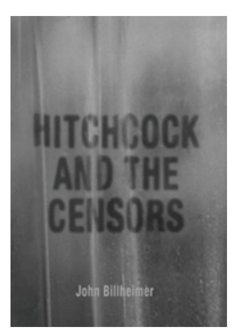
إذاً، كيف كانت العلاقة بين «هيتشكوك» ومكتب «جوزيف برين» المنوط به تطبيق الكود الإنتاجي على الأفلام؟ كيف نجحت أعمال «هيتشكوك» في أن تثير الدهشة، بل الصدمة، في ظلّ منظومة سينمائية محافظة؟ ما حجم الخسائر التي طالت بعض الأفلام؟ ما أولويّات «هيتشكوك» الفنّية عند التفاوض مع هؤلاء الرقباء؟ ومن زاوية غير متوقَّعة، إلى أيّ مدى كانت الرقابة مفيدة للسينما، عموماً، ولسينما «هيتشكوك»، خصوصاً؟

تلك الأسئلة، يحاول «بيلهايمر» الإجابة عنها في كتاب شائق وموسوعي، إذ عثر، بالصدفة، على محاضر تاريخية، وأوراق نادرة في مكتبة «مارجاريت هيريك» التابعة لأكاديمية علوم وفنون السينما في مدينة لوس أنجلوس، واستخدم هذه المحاضر التي رصدت محطّات كلّ فيلم، من نصّ أصلي إلى سلسلة تعديلات، بأوامر مكتب «جوزيف برين».

ويتكوّن الكتاب من ثمانية أجزاء، واثنين وأربعين فصلاً، من ضمنها فصل مخصّص لكلّ فيلم من أفلام «هيتشكوك» التي صنعها في الولايات المتَّحدة، بترتيب زمني تصاعدي، دون إغفال لمراحل عمله في بريطانيا. يتوقَّف كلّ فصل عند عناصر أساسية في إطار مترابط: مصدر إلهام «هيتشكوك» للقصّة وكواليس إنتاج الفيلم؛ فنّياً ولوجيستياً، والحالة السياسية والثقافية وقتها، والعنصر الأهمّ هو حالة الشدّ والجذب مع الرقابة.

الرقابة، في نظر بعض الفنَّانين، هي الشرّ المطلق، وفي نظر آخرين هي شرّ لابدَّ منه، لكنها، بالنسبة إلى منتجي هوليوود، وأصحاب الستوديوهات الكبرى في مطلع القرن العشرين، كانت طوق نجاة، ووسيلة لحصد مزيد من الدولارات. لكن، أيّة رقابة؟ هذا ما يناقشه «بيلهايمر» في الفصلَين، الأوَّل والثاني من الكتاب، فيكشف من أين بدأت فكرة الرقابة على الأفلام في الولايات المتَّحدة، وكيف تطوَّرت، والسبب الذي جعل هوليوود نفسها تبارك وجود مثل هكذا مؤسَّسات، بل تسعى من أجلها، أيضاً.

عام (1915)، قرَّرت المحكمة العليا أن المادّة





الأولى من الدستور الأميركي، الخاصّة بحرّيّة التعبير، لا تنطبق على أفلام السينما، حيث تُصنَّف الأخيرة بوصفها سلعاً تجارية بحتة، ولا تدخل ضمن تعريف «الخطاب» المحمي بالدستور. وعلى أثر هذا الحكم، تشكَّلت لجان رقابية حكومية على الأفلام، في خمس ولايات أميركية: بنسلفانيا، ونيويورك، وأهايو، وماريلاند، وكانساس. تلك اللجان، كان لها الأحقّيّة بمنع الأفلام التي لا تطابق معاييرها، فتزايدت مخاوف الاستوديوهات من انتشار تلك اللجان في ولايات أخرى، خاصّةً مع تصاعد مشاعر القلق الشعبي ضدّ هوليوود الناشئة، إذ كان يُنظر إلى الأفلام كسلاح خطير يمكن أن يهدِّد المجتمع. وتنامي هذا الشعور عند العوامّ والمحافظين عن هوليوود، مع تأكّد الصورة الذهنيّة بأن تلك الصناعة تسيطر عليها الأقلّيّة اليهودية، والليبراليين، والتّجار الذين لا يعطون بالاً للقيم المسيحية.

لذا، قرَّرت هوليوود أن تراقب نفسها بنفسها لتقطع الطريق على جهات أخرى فعل ذلك، وكي لا تخسر ولايات أخرى من الولايات الأميركية التي كانت تخطّط لتدشين لجان رقابية فيدرالية. اجتمع المنتجون لتأسيس كيان الـ«MPPDA» أو «رابطة منتجي وموزعي الصور المتحرِّكة»، وينتمي معظمهم لاستوديوهات هوليوود الكبرى، ثم استعانوا بـ«ويل هايز»، وهو سياسي حسن السمعة، ويملك مواصفات مقنعة لهذه المهمّة، فهو ابن ولاية إنديانا المحافظة، ومؤيِّد للحزب الجمهوري، ومسيحي من طائفة البروتستانت.

صنع «هايز» ما يُعرَف بالكود الإنتاجي (production code)، وهي مجموعة محاذير ووصايا، على صنّاع الأفلام اتباعها، قام الكود على مبدأ أساسي: «يجب على الأفلام ألّا تهبط بالمستوى الأخلاقي للمتفرِّج»، وانسحب هذا الشعار على الوصايا والمحاذير، فيُمنع تمجيد الشرّ، أو الاستهزاء بالقيم الدينية، أو تقديم العلاقات خارج منظومة الزواج، أو تقديم المجرمين بدون عقاب... وغير ذلك.

كان الغرض أن يستخدم «هايز» نفوذه وشعبيَّته في إخماد محاولات الرقابة على هوليوود، من خارج هوليوود. وتمَّ إقرار هذا الكود الإنتاجي في سنوات العشرينيات ومطلع الثلاثينيات، لكن دون التزام حقيقي به من طرف الاستوديوهات، لأنه مجرَّد تعهُّدات، ولا يملك قوّة القانون. ومع زيادة الضغوطات من المجتمع، والمؤسَّسات، والكنيسة، وجماعة العفّة ذات النفوذ الكبير داخل الطائفة الكاثوليكية، خاف المنتجون من مقاطعات منظَّمة، من قِبَل تلك التيّارات، لأفلامهم؛ ما أدّى بالتبعيّة لتفعيل الكود الإنتاجي بشكل ملزم وصارم في سنة (1934)، وأشرف على تنفيذه «جوزيف برين»، المساعد الأوَّل لـ«ويل هايز»، والقائم الفعلي بالأعمال.

«برين»، الذي سيظهر اسمه في معظم معارك «هيتشكوك» الرقابية، بين فصول الكتاب، لم يكن فيلم ليعرض في السينمات دون موافقته، وبالرغم من ذلك كان يرفض، دائماً، توصيف وظيفته بالرقابة، فقد كان يعتبر نفسه مجرَّد شخص يساعد الأفلام لتكون أفضل، والواقع أن فترة نشاطه تصنف عند المؤرِّخين بالعصر الذهبي لهوليوود، حيث ازدهرت الصناعة، فنّياً وتجارياً، من منتصف الثلاثينيات. لكن «بيلهايمر» يجادل في هذا الأمر، فقد تكون الاستوديوهات أساءت تفسير هذه الانتعاشة الاقتصادية حين نسبت الفضل لوجود الرقابة، وقد يكون السبب الفعلي، ببساطة، هو انحسار موجة الكساد الكبير التي ضربت الاقتصاد الأميركي في عام (1929).

في الفترة نفسها، كان «هيتشكوك» لا يزال في وطنه الأمّ، بريطانيا، يعيش في لندن، ويصنع أفلاما إنجليزية تحت سطوة نظام رقابي آخر هو المجلس البريطاني للرقابة على الأفلام (BBFC)؛ ذلك الجهاز كان أكثر حذراً في أمور السياسة، بعكس الرقابة الأميركية المهتمّة أكثر بأمور الجنس والعنف. وكان فيلم «المدرّعة بوتيمكن»، للمُخرج السوفياتي «سيرجي ايزنشتين»، من أشهر ضحايا الرقابة البريطانية، حيث مُنع من العرض لعقود طويلة؛ لا بسبب مشاهد العنف والدموية، بل لتحريضه على التمرّد ضدّ السلطات.

ورغم اختلاف البوصلة بين الرقابتَيْن: الأميركية، والبريطانية، تعلَّم المنتجون، في البلدين، مراعاة النظام الرقابي للآخر؛ لسبب تجاري، فبريطانيا تُعَدّ سوقاً مهمّة للفيلم الأميركي، كما تُعَدّ أميركا سوقاً مهماً للفيلم البريطاني.

في لندن، كانت أفلام «هيتشكوك» الأولى تُنتقَد بسبب هروبها من الواقع والمشاكل الحياة اليومية للإنجليز، حاول «هيتشكوك» كسر هذا الانطباع في فيلم «The Man Who Knew Too Much»، عام (1934)، بأن قرّر التعرّض لحادثة حصار شارع سيدني، الحادثة التاريخية التي اتَّحدت فيها الشرطة مع الجيش الإنجليزي لوأد تمرُّد مسلَّح في شوارع لندن، لكن الرقابة اعترضت على عدد من المشاهد، لسبب سياسي. ويجادل «بيلهايمر» بأن تقويض هذه المحاولة من الرقابة البريطانية، كان نقطة إيجابية في مسيرة «هيتشكوك»، بأن جعله يتجاهل الواقعية بأفلامه، ويصبّ تركيزه في سينما الإثارة، ليمنحنا هديّة «سيِّد التشويق».

عام (1939)، انتقل «هيتشكوك» من لندن إلى هوليوود، كي يصنع فيلمه الأميركي الأول «Rebecca» مع المنتج «ديفد سلزنيك»، المبنيّ على الرواية الشهيرة للكاتبة «دافني دو موراي»، والتي تدور أحداثها حول رجل يقتل زوجته. واصطدم «هيتشكوك»، لأوَّل مرّة، بمكتب «برين»، الذي رفض عدّة أمور في القصّة، أبرزها أن القاتل ينجو بفعلته في النهاية. لم يكن المُخرج الوافد حديثاً إلى هوليوود، يملك النفوذ الكافي للربح بالمفاوضة، فاستجاب لطلبات الرقابة، وجعل مصرع الزوجة يتمّ بحادثة بدلاً من القتل. التغيير نال من منطقية الأحداث، لكن الفيلم حقّق نجاحاً ضخماً، وفاز بجائزة« أوسكار» أفضل فيلم.



في مقدِّمة الكتاب، يجادل «بيلهايمر» أن «هيتشكوك» لم يضع المنطق ضمن أولويّاته، وكان دائم الاستعداد للتضحية به من أجل أمر، يراه الأهمّ، وهو الحالة المرئيّة للفيلم. تقول «بولين كايل»: «حبكات هيتشكوك مليئة بالثقوب، لكنه يجعلك تقضي معه وقتاً ممتعاً أكثر مما هو مؤرِّق». وفي رأي «بيلهايمر»، كان هناك هرم أولويّات عند «هيتشكوك»، من المهمّ إلى الأكثر أهمّية: الحوار، المنطق، الحبكة، الشخصية، الألوان، الصور.

مع الوقت، تعلَّم «هيتشكوك» كيف يناور موظّفي مكتب «برين»، والاستراتيجية كانت ذكيّة وبسيطة. يقحم «هيتشكوك» بعض النقاط الجدلية في أعماله، وهو يعلم، مسبقاً، بأنها ستلقى اعتراضاً، لكي يضحِّي بها، ويكسب نقاطاً أخرى، يراها الأهمّ، وبذلك ينتصر على الرقباء، ويقنعهم بأنهم مَن انتصروا عليه.

تلك الاستراتيجية كانت فعّالة في فيلم «Rear Window» عام (1954). حول رجل قعيد يجلس في شرفة منزله، برفقة منظار مكبِّر، ليراقب جيرانه، ويكتشف جريمة قتل في البناية المقابلة له. في أثناء تنفيذ الفيلم، قام «هيتشكوك» بتصوير البطل وهو ينظر إلى جارته، بطرق مختلفة، وعرض على الرقابة أجرأ لقطة منهم، وحين اعترضوا عليها، وعدهم «هيتشكوك» بأنه سيعيد تصوير اللقطة، من جديد، بطريقة مقبولة، ولكن بشرط أن يتسامحوا معه في لقطات تجمع «جيمي ستيوارت» و«جريس كيلي».

أمّا أوضح استفادة فنّية، لـ«هيتشكوك»، من الرقابة، فكانت في الفيلمَيْن: «Notorious» عام (1946) (من بطولة «كاري جرانت» و«إنجرسد بيرجمان»)، و«Psycho» عام (1960) (من بطولة «جانيت لي» و«أنطوني بيركنز»)؛ ففي فيلم «Notorious»، تركَّزت اعتراضات «برين» على شخصية البطلة، إذ رفض أن تكون بائعة هوى، فحسب، بالمعنى التقليدي، واقترح أن تكون فتاة انتهازية، لا تشعر بتعاطف مع الرجال؛ بسبب صدمتها في أبيها المحكوم عليه بتهمة التجسُّس ضدّ وطنه. «هيتشكوك» ومساعدوه، شعروا -بصدق- أن اقتراحات «برين» ستعطي للشخصية أبعاداً إنسانية، وستساهم في تعاطف الجمهور معها بالشكل المطلوب، وقد كان.

ومن أجل تخطّي ضوابط الكود الإنتاجي، في فيلم «Psycho»، قام «هيتشكوك» بتصوير مشهد جريمة القتل الشهيرة، بطريقة بصرية فريدة من نوعها، والمفترض أنه مشهد عن سفّاح مضطرب عقليّاً يقتحم دورة مياه البطلة في أثناء الاستحمام، ليصرعها بطعنات سكّينه. كلّ تفاصيل المشهد كانت توحي بالرفض، لكن الطريقة التي صُوّرت بها الجريمة، دون أن يظهر شخص يطعن شخصاً عارياً بسكّين، جعلته يمرّ رقابيّاً، مع ملحوظات طفيفة. استخدم «هيتشكوك» المونتاج لتصميم ذلك المشهد، بتوليف (78) قطعة مختلفة من شريط السينما، كانت سبباً رئيسيّاً في اعتباره أحد أقوى المشاهد في تاريخ هذا الفنّ. الرقابة، هنا، ساهمت، دون قصد، في تحسين الوسائل التعبيرية للمبدعين، بتجنيبهم الفجاجة والمباشرة. ■ **أمجد جمال**

انقلاب السِّحْر على الساحر

تواريخ صورة العربي في الخطاب الغربي

ينبغي أن نضع، نصب أعيننا، لحظة تحوُّل فارقة عندما نتحدّث عن دور السرد في تكريس آليّات الهيمنة الغربية على الآخر المغاير، وخاصّة العربي المسلم، في الغرب الأوروبي، والأميركي من ورائه، وهي اللحظة التي تشكّل الظهار الأساسي، أو العمود الفقري الذي تستمدّ منه الإسلاموفوبيا الراهنة مخزونها النفسي العميق؛ هذه اللحظة الفارقة هي عام (1492)، عام خروج آخر عربي من الأندلس...

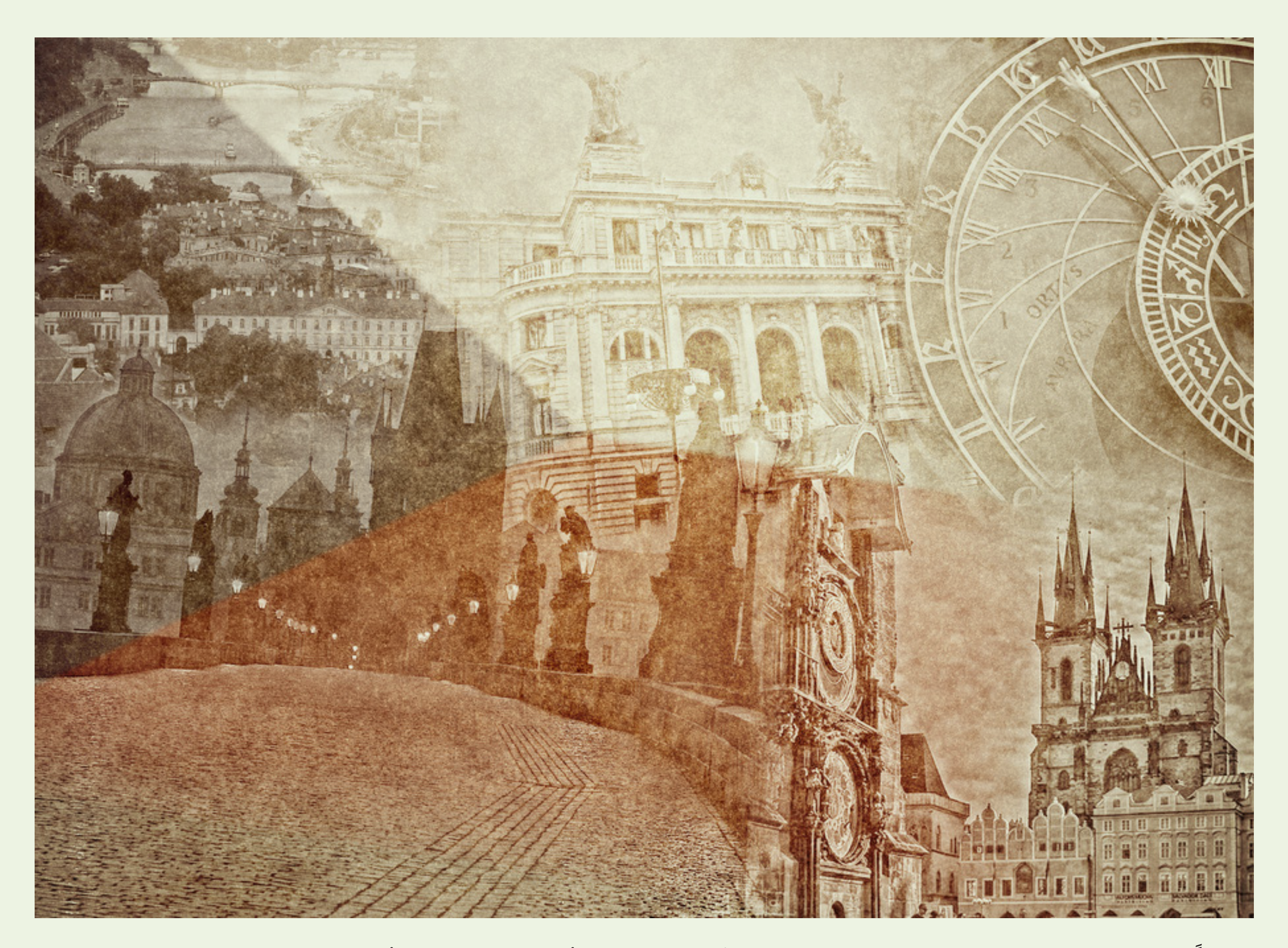


صبري حافظ

منذ «هيرودوت» (43 - 484 ق.م)[1]، ومصر، ومِنْ ورائها الشرق العربي كلّه، فيما بعد، هدف أساسي من أهداف الرحلة الغربية. بل إن كثيراً من الرحّالة الذين قدموا من الغرب إلى المنطقة، وحتى القرن الثامن عشر، رأوها -إلى حَدّ ما- بعيون «هيرودوت» ومَنْ تَبِعَه من الرحّالة، لأن ترسُّبات خطاب الرحلة «إلى الشرق» ظلَّت تتراكم في الخطاب الغربي، حتى تكونت لها ثوابتها، وأجروميَّتها الخاصّة. ومع ثوابت أيّ خطاب، تتكوَّن، أيضاً، استثناءاته، والتنويعات المغايرة، وأحياناً المناقضة له؛ ذلك لأن الغرب، ومنذ وعيه خصوصيَّته، في بواكير نهضته الحديثة التي قامت على الاستفادة من منجزات الحضارة العربية السابقة عليه، ونكرانها معاً، حاول أن يؤسّس خطاباً له جذور عميقة في الغرب نفسه، فعاد إلى حضارة الإغريق القديمة، وأحالها إلى منطلقه الحضاري القديم الذي يؤكِّد، عبره، عراقته، وقطيعته مع غيرها من الثقافات معاً[2]، قافزاً على الفجوة الزمنية الضخمة بين انهيار الحضارتَيْن: الإغريقية، والرومانية، وبدايات النهضة الأوروبية بعد إخفاق الحروب الصليبية. وهي القرون العديدة التي ازدهرت فيها الحضارة العربية، التي يعرف المتخصّصون جميعاً أن الغرب بنى على أساسها نهضته، واستوعب كلّ منجزاتها الفكرية، والعلمية، والفلسفية معاً، لكنهم يحرصون، في الوقت نفسه، على عدم إشاعة هذه المعرفة بين الجمهور الغربي العريض.

مقدّمات منهجية تمهيدية

فالغرب، وهو المصطلح الذي ينطلق من الغرب الأوروبي، ويستوعب من ورائه الغرب الأميركي، منذ بداية نهضته، والتي يؤرِّخ الكثيرون بدايتها الحقيقية بعد نهاية الحروب الصليبية، يعي (يمكن القول: قد رسّخ في لاوعيه)، العداء المضمر للعرب والإسلام. كان هذا العداء معلناً في بداية الأمر، وظلَّ سافراً فجّاً طوال قرنَي الحروب الصليبية، ثم خفتت حدّته قليلاً، وغاص أعمق في اللاوعي، لعدّة قرون. ومع تغيّر أجرومية الخطاب الغربي على مرّ الزمن، وخضوعه لضرورات التبدُّل في المفاهيم والقيم، كي يصبح أكثر فاعليّةً، ويخفي تحيُّزاته العنصرية أو يموّه عليها، أصبح من الضروري إضماره، بل إنكاره، أحياناً، دون أن يعني الإنكار اجتثاثه من اللاوعي أو الإجهاز،



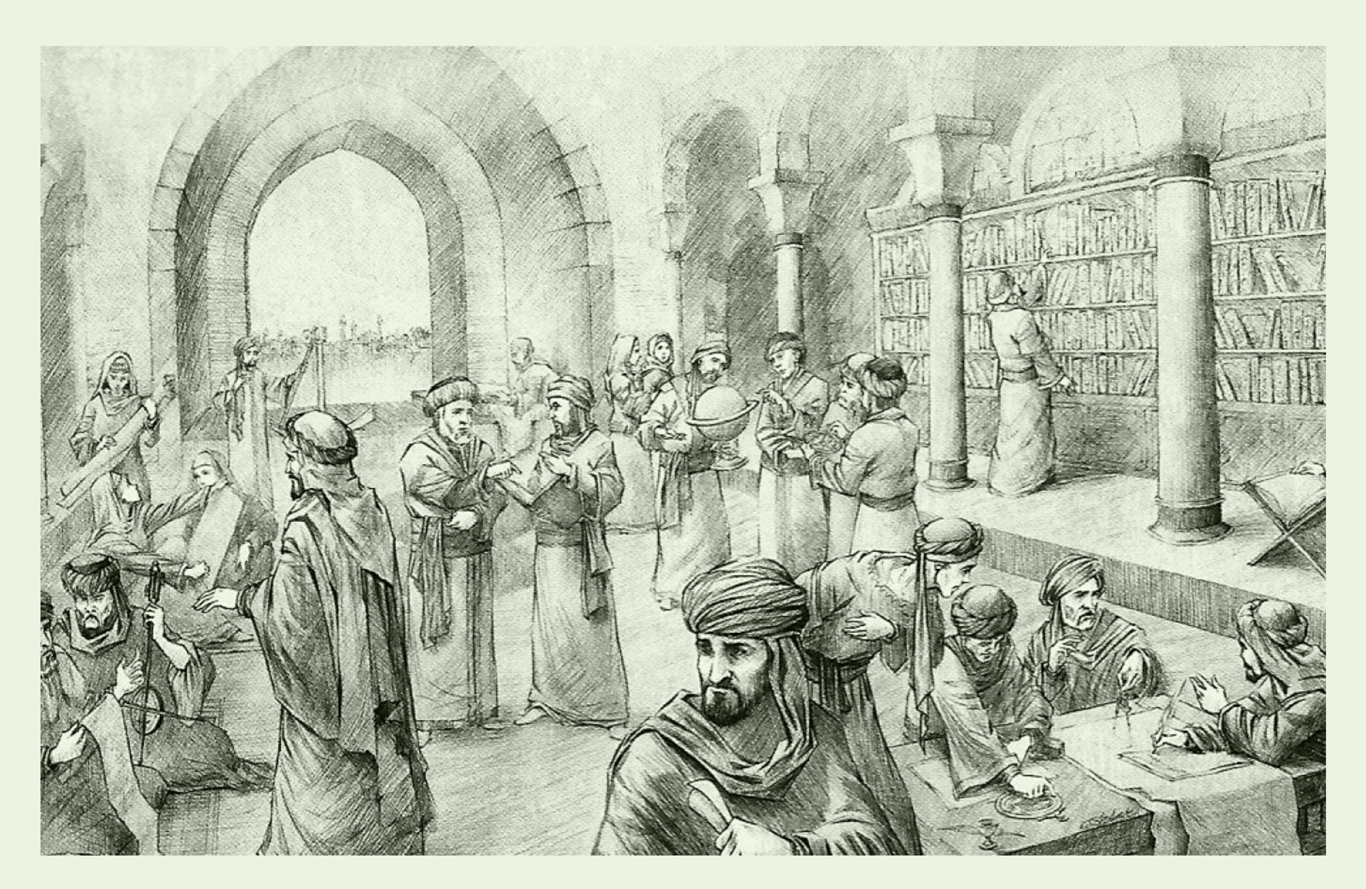
تماماً، على فاعليَّته؛ لأن دراسات «ميشيل فوكو» أثبتت لنا أن تلك الترسّبات القديمة للخطاب، مهما عفا عليها الزمن، تظلّ هناك، وتلعب أدواراً مراوغة، قد لا تلاحظها العين، ويستنكرها الوعي، لكنه لا يستطيع اجتثاثها، تماماً. وكلّما ارتبطت تلك الترسُّبات بمراحل التكوين، أو بمراحل الصعود الحضاري، خاصّة، صعب استئصالها، والتخلُّص منها، وهذا هو الحال في حالتنا الراهنة.

كما ينبغي أن نضع نصب أعيننا نقطة تحوُّل فارقة، عندما نتحدّث عن دور السرد في تكريس آليّات الهيمنة الغربية على الآخر المغاير، وخاصّةً العربي المسلم، في الغرب الأوروبي، والأميركي من ورائه، وهي التي تشكّل الظهار الأساسي، أو العمود الفقري الذي تستمدّ منه الإسلاموفوبيا الراهنة مخزونها النفسي العميق؛ هذه اللحظة الفارقة هي عام (1492)، عام خروج آخر عربي من الأندلس. خاصّة إذا ما تعلَّق الأمر بالثقافة الغربية المقصودة هنا، والتي تحظى بالتفوُّق والمركزية منذ صعود الغرب في تلك الدورة الحضارية التي بدأت في ذلك التاريخ الدامي والدالّ: (1492)؛ تاريخ سقوط غرناطة، وطرد العرب من الأندلس (أو -بالأحرى- الثقافة العربية والإسلامية كلّها) من الوجدان الغربي، باعتبارها منهج حياة، يعتمد على التسامح والتعايش بين الرؤى والثقافات.

إذ يجب ألّا ننسى، وقد تبدّلت التواريخ وتغيَّرت التحالفات، أن اليهود قد طُردوا، أيضاً، من إسبانيا كلّها، وأن بدايات التعصُّب الديني والتعصُّب العرقي، ومحاكم التفتيش سيِّئة الصيت قد بدأت، هي الأخرى، في هذا التاريخ، وما تبع ذلك من كشوف جغرافية وصراعات دموية مرعبة بين القوى الأوروبية الصاعدة ذاتها، وعصور استعمارية بغيضة تنهض على نهب الآخر وتدمير ثقافته، وفرض ثقافة الأنا الأوروبية الصاعدة، وأنماطها بدلاً منها، لم تتوقَّف حتى اليوم، وإن اختلفت تجلّياتها ومراحلها، وأصبحت تستخدم، الآن، القوى الناعمة أكثر من استخدامها للقوّة العدوانية الخشنة في بداية الأمر، ولمدّة قرون.

(1492)، والتحوُّل الحضاري

وحينما أتحدّث عن دورة حضارية، مهما أرقنا من الشكّ على طبيعة حضارتها، التي لازلنا نعاني من ويلاتها حتى الآن، فإنني أودّ التأكيد على أهمّيّة هذا التاريخ الدالّ والدامي: عام (1492)، بصفته علامة فارقة في مسيرة البشرية. قبل هذا التاريخ، ساد نوع من التبادل الثقافي السلمي المفتوح في العالم، لا في الأندلس وحدها، والتي كانت خاضعة للرؤية العربية الإسلامية الحضارية للعالم، بما في ذلك احتضانها للديانات السماوية السابقة عليها، والاعتراف بها وبمعتنقيها، وإفساح المجال لهم لممارسة عقائدهم وشعائرهم؛ وإنما في جلّ أوروبا التي كانت قد شرعت، قبل أكثر من قرنَيْن من هذا التاريخ، في بناء نهضتها العلمية، والثقافية على أساس من استيعاب



منجـزات الحضـارة العربيـة السـابقة عليهـا، والبنـاء فـوق منجزاتهـا، وتطويرهـا.

بينمـا سـاد نوع مغاير آخر من التبـادل أو -بالأحرى- القهر الثقافي بعده، لـم يكـن أقـلّ أسبابه أن الحضارة المسيحية التـي انتصـرت علـى العـرب فـي الأندلـس، لا تعتـرف بدينهـم، ناهيـك عـن ثقافتهـم برغـم اسـتيعابها للكثيـر مـن منجزاتهـا. فحتـى هـذا التاريـخ لـم تكـن أوروبـا، بـكلّ لغاتهـا الحيّـة، قـد عرفـت كلمـة الإسـلام، ناهيـك عـن الاعتـراف بـه بوصفـه ديانـة سـماوية. فلـم تدخـل كلمـة «إسـلام» اللّغـة الإنجليزيـة، مثـلاً، إلّا مع الشـاعر الرومانسـي الإنجليزي الشـهير «شـيلي» (1792 - 1822) فـي مطلـع القـرن التاسـع عشـر، وكان المسـلمون يُشـار إليهـم، في اللّغات الأوروبية، إما باسـم المحمَّديّين، أو المغاربـة (Moors) الذيـن غـزوا أوروبـا، ورَدَّتهـم على أعقابهـم إلـى مغاربهـم. ومـا إن انتصـرت المسـيحية عليهـم، فـي أكثـر تجلّياتهـا أصوليّـةً، علـى يـديّ «فرديناند» و«إيزابيـلا»، وكهنـة محاكـم التفتيـش، حتـى بـدأ عصـر جديـد مـن ضيـق الأفـق والقهـر الفكـري، والقهـر الحضـاري.

فليـس مـن قبيـل الصدفـة أن يبـدأ أحـد أكبـر المفكّريـن/ المؤرِّخيـن المعاصريـن «إيمانيـول والرسـتين - Immanuel Wallerstein» سِـفْره الكبيـر (نظـام العالـم الحديـث - The Modern World System) المكـوَّن مـن أربعـة أجـزاء ضخمـة، والـذي طـوَّر فيـه نظريَّتـه حـول آليّـات نظـام الهيمنـة الـذي يتحكّـم فـي العالـم، فـي القـرن السـادس عشـر؛ لأنـه يدعـو هـذا القـرن بالقـرن الطويـل الـذي تبلوَرَ فيـه نظـام العالـم الحديـث بصفتـه نظامـاً رأسـماليّاً عالميّـاً، بعـد أن أدَّى تراكـم رأس المـال بشـكل مطَّـرد، فـي بريطانيـا وهولنـدا وفرنسـا، إلـى عمليـة مـن التوسُّـع التدريجـي فـي العالـم. ثـم أعقبتـه الثـورة الفرنسـية، عـام (1789)، كحـدث عالمـيّ سـاهم فـي صياغـة الهيمنة الجيوثقافية لهذا النظام العالمي، وسـيادته، لقرنَيْن تاليَيْـن، علـى أنمـوذج الليبراليـة المركزيـة، ثـم جـاءت ثـورات (1968) فـي العالـم، فآذنـت بمغيـب تلـك الهيمنـة التـي دامـت لقرنَيْـن، وضعضعـت الليبراليـة المركزيـة التـي كانـت توحِّـد هـذا النظـام جيوثقافيّـاً، وينبنـي عليهـا تماسـكه، فعمـدت حداثـة أيديولوجيَّتهـا الليبراليـة إلـى الفصـل بيـن السـوق، والدولـة، والمجتمـع المدنـي.

لكـن متغيّرات هذا النظام وآليّاته الداخلية اسـتوعبت تلك الاختلافـات، بعـد تسـليعها لـكلّ شـيء، بصـورة تكـوَّنَ معهـا مركـز (core) (الولايـات المتَّحـدة، وأوروبـا) يتحكَّـم فـي بنيـة النظـام، وفـي تسـعير مـوارده، فـي الوقـت نفسـه، وهامـش (periphery) ينضـوي تحتـه معظـم بلـدان العالـم، التـي نكتشـف، مـع نظريَّتـه، أن معـدّلات نـزح ثرواتهـا وإفقارهـا، فـي ظـلّ العولمـة الراهنـة، فـاق مسـتويات اسـتغلالها، ونزحهـا، إبّـان أبشـع فتـرات الاسـتعمار الأوروبـي المباشـر. لأن التبـادل بيـن المركـز والهوامـش يحـدث وفـق علاقـات قـوى غيـر متوازنـة، تبخـس قيمـة منتجـات الهامـش مـن مـواد خـام وغيرهـا، وتغالـي فـي قيمـة منتجـات المركـز، وبينهمـا مـا يدعـوه بأشـباه الهوامـش (semi-periphery) أي المناطـق أو الـدول التـي تُعَـدّ نوعـاً مـن المركـز بالنسـبة إلـى بعـض الهوامـش، لكنهـا تظلّ هوامـش بالنسـبة إلى المركـز الرئيسـي؛ لأن فـي النظـام درجـة كبيـرة مـن المرونـة والسـيولة، تتيـح الحركـة فـي داخلـه، دون أن تزعـزع بنيتـه، فقـد ضمـت أشـباه الهوامـش، فـي نهايـة القـرن الماضـي، بعـض بلـدان أوروبـا الشـرقية والمكسـيك والبرازيـل والصيـن، ثـم أصبحـت تتكـوَّن، الآن، ممّـا يسـمّى دول البريكـس (BRICS)، وهـي كلمـة مـن

الحروف الأولى للبرازيل وروسيا والهند والصين وجنوب أفريقيا.

ومع تقديري الكبير لنظرية «إيمانويل والرستين»، وللجهد الكبير الذي بذله مع فريق من الباحثين متعدّد الاختصاصات والثقافات في بَلْوَرتها، ومن بينهم الراحل المصري الكبير سمير أمين، لأنها كشفت عن البنية التحتية الجائرة التي ينهض عليها النظام الواحد غير المتكافئ، وعن حقيقة ما يدور في عالمنا الراهن، فإن ما يهمّني منها، هنا، هو الجانب المعرفي فيها. فقد كشف، لنا بما لا يدع مجالاً للشكّ، أن هذا النظام العالمي يتحكَّم في الخطاب السائد، وفي بنية المعرفة نفسها، بتكريس المعارف التي تدعم هيمنته، وتهميش تلك التي قد تساهم في زعزعتها. فالهيمنة الثقافية -بحسب تعريف «جرامشي»- لها دور أساسي في آليّات تحكُّم المركز في الهوامش، وتكريس قبولها بالوضع غير المتكافئ أو الظالم في علاقات التبادل التي تتحكَّم في النظام، ولأن تنظير «والرستين» لهذا النظام الجديد يمتدّ من بدايات القرن السادس عشر حتى الآن، تمَّت صياغة جلّ الخطاب الذي تبلورت عبره صورة العربي في سرد الرحلة الغربي، في سياق هذا النظام، وفي ظلّ علاقات قواه غير المتكافئة.



صحيح أنه كانت هناك رحلات غربية للشرق قبل تلك اللحظة التاريخية الفارقة التي ذكرتها، والتي أحدثت قطيعتها المعرفية والمنطلقية، لحظة (1492)؛ لأن العلاقات الطيّبة التي أسَّسها هارون الرشيد (766 - 809هـ) مع «شارلمان - Charlemagne» شجَّعت، منذ القرن التاسع، الرحّالة الأوروبيين على زيارة الأراضي المسيحية المقدَّسة، فتدفَّق سيل من الحجّاج في القرنَيْن الميلاديَّيْن التاليَيْن، خاصّة بعدما ضمن لهم الخليفة الأمان ورعاية الأماكن المسيحية المقدَّسة. وكان الخطاب الذي بلورته رحلات هؤلاء الحجّاج المبكّرين عن العرب، على قلَّته، مغايراً في منطلقاته وافتراضاته لما عرفناه بعده. لكن الرحلة إلى الأراضي المقدَّسة سرعان ما تعرَّضت للمشاكل، بعد استيلاء السلاجقة الأتراك على فلسطين مع بدايات القرن الحادي عشر، ووضع الكثير من العراقيل أمام الحجّاج المسيحيِّين إلى الأراضي المقدَّسة؛ الأمر الذي أدَّى إلى قرنَيْن من الحروب الصليبية.

تبقى، بعد هذه المقدِّمات المنهجية التمهيدية عن تاريخ قديم طويل، يبدأ من علاقات الرشيد الطيّبة مع «شارلمان»، ويصل إلى الحروب الصليبية، واللحظة الفارقة لطرد العرب من الأندلس، وتبلور النظام الجديد الذي صاغ «والرستين» ملامحه، ملاحظةٌ أخيرةٌ حول ما يتلقّاه هذا النظام الجديد من ضربات معرفية مزعزعة تثير الأسئلة حول مشروعيَّته، وتكشف عمّا به من عوار. وأركِّز، هنا، فقط، على كلمة الزعزعة، فهي ليست أكثر من ذلك حتى الآن، لأن لهذا النظام الحديث قدراته المدهشة على استيعابها، والالتفاف حولها.

بدأت، كما ذكر «والرستين»، مع مظاهرات ستينيات القرن الماضي في فرنسا، والمظاهرات المعادية لحرب فيتنام في أميركا. وفي ظنّي أن باستطاعتنا أن نضيف، إلى تلك الضربات المزعزعة، النقلة المنهجية التي أحدثها إدوار سعيد في الدراسات الفكرية، منذ كتابه العلامة «الاستشراق». وما تبعه من دراسات كشفت عن خلل الخطاب السائد، وأسفرت عن منهجية دراسات مابعد الاستعمار، ودراسات كلّ الفئات المهمَّشة، وكذلك المناطق التي تعرَّضت لسوء التمثيل، من دراسات التابع، وغيرها. وفي المجال؛ موضوع هذه الدراسة، هناك الآن ما يكفي من الدراسات التي تكشف لنا العلاقة الوثيقة بين سرد الرحلة الغربي المشروع الاستعماري الغربي في القرنَيْن: الثامن، والتاسع عشر، واستمراريَّته المراوغة، حتى الآن، في استراتيجيات العولمة الجديدة والنظام العالمي الحديث[3].

هوامش:

1 - لم يكن «هيرودوت»، فيما قبل الميلاد، إلّا البداية، فقد اقتفى خطاه الكثيرون من الإغريق، ثم الرومان من بعدهم مثل:
Demetrius of Phaleron (c. 350-280 BCE), Posidonius (c. 135-51 BCE), Artemidorus (fl. 100 BCE), Diodorus Siculus (fl. first century BCE), and Strabo (c. 64 BCE-23 CE)—Strabo (c. 64 BCE-23 CE)...وغيرهم.

2 - هناك كتاب ضخم من ثلاثة أجزاء لـ«مارتن برنال» يناقش هذه القضية، ويتتبَّع جذور الحضارة الغربية نفسها، ويعيدها إلى حضارات الشرق القديمة، هو:
Martin Bernal, Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (1987).

3 - هناك، في هذا المجال، أكثر من كتاب، قبل كتاب إدوار سعيد المؤثّر، وبعده. أكتفي، هنا، ببعض الأمثلة:
M. R. Rushdy, English Travellers in Egypt during the Reign of Mohamed Ali (1805 - 1847), (Unpublished PhD thesis, University of Leeds, 1950), W. C. Brown, "The Popularity of English Travel Books about the Near East", Philological Quarterly, 15, 1936, Fatima Musa Mahmud, The Oriental Tale in the Nineteenth Century (Doctoral Thesis dissertation, University of London, 1957), Ranna Kabbani, Imperial Fiction: Europe Myth of the Orient (London, Pandora, 1994), Muhammad Al-Taha, "The Orient and Three Victorian Travellers: Kinglake, Burton and Palgrave (unpublished doctoral thesis, Leicester University, 1989), Shafik Syrin Hout, "Viewing Europe from the Outside: Cultural Encounters and European Cultural Critique in the Eighteenth Century Pseudo Oriental Travelogue and Nineteenth Century 'Voyge en Orien" (Doctoral Dissertation, Colombia University, 1994).

وهناك مراجع أكثر، يمكن مراجعتها في كتاب هلال الحجري، وهوامشه الغزيرة.

القراءة كفواصل لسفرٍ طويل

حينما يُعادي الفيلسوف مكتبته!

المكتبة ليست مجموعة رفوف وأكوام من الكتب، وإنما الوجه الآخر من سيكولوجيا صاحب المكتبة، وتعبير واضح عن مواقفه الخرقاء أو المُعتدلة بشأن كُتَّاب بعينهم، وبيان رسمي عن مدى جحود أو مدى اهتماماته بمذاهب معيَّنة، يجمع فيها مُقتنياته التي ظَفر بها من مناطق عدّة متخيلاً إياها؛ غنائمَ وسبايا لغزواته ورحلاته، يُراكم في كل زاوية منها أسراره التي لطالما تستّر عنها أو تبرأ منها. لا يتوقف تكوين أي فيلسوف ولا إكمال مشروعه الفكري بأكمله على المكتبة، فهذا «هيجل» وهو في بيرن السّويسرية، في ردوده على رسائل صَديقَيْه: «شيلنج» و«شيللر» يعترف أنه غير قادر على الكتابة، لأنه بعيد عن مكتبته، ومع ذلك ظَلّ «شيلنج» يصفه بالثّورة الفلسفية التي قد تَهُبُّ في أي لحظة، وهذا ما حدث حينما عاد إلى مكتبته، في حين نجد فيلسوفًا آخر هو «نيتشه» بقدر ما يحب الكتب بقدر ما يكره أن تُقرأ في المكتبة، وإنما يجب أن تكون رفيقة سفرنا وساعات تجوالنا، فأول سؤال يُطرح على كتاب: هل كُتب في مكتبة؟ وثاني سؤال: هل يستطيع أن يكون رفيقًا في السّفر؟

يُسمّي «نيتشه» القرن التّاسع عشر قرنَ الكُتب، حيث أن تَلَقّي المعرفة، لا يكون عن أساتذة أو في مدرسة، وإنما من الكتب مباشرة، فـ«الأصدقاء المُولَعون بالمعرفة، والذين يريدون جميعًا تمثل معرفة ما، يجدون في هذا القرن الذي هو قرن الكتب طريقًا أقصر وأشد طبيعية من «المدرسة» و«الأستاذ»»[1]. و«نيتشه» هو ابنٌ، لا يطاوله الشّك، لهذا القرن، وهو بهذا ابن الكتب وفلذة كبدها، غير أنه سيثور في وجه الكتب والمكتبة، ويتنصل من فضلهما، ويحاول أن يُصدِّر لقُرّائه فكرة أنه ليس بذاك القارئ الكبير، فيقول: «قاعة المُطالعة تصيبني بالسّقم، كما أن غريزتي تدفعني للارتياب في الكتب الجديدة، بل لمعاداتها، أكثر مما تدفعني لـ«التّسامح» معها، أو لـ«التّساهل» معها، أو ما سوى ذلك من ضروب الرّأفة»[2]، غير أن البحث في أرشيف مكتبته بيّن أن الرّجل كان يعتمد بشكلٍ دائم على جذاذات يلملمها من مقروءاته المُختلفة، ويعتمدها فيما يكتب، حتى إن مَنْ جمعوا كتابه «إرادة القوة» اختلط عليهم الأمر بين شذراته وبين ما كان يظفر به من كتب مكتبته من استشهادات يخطها بيده.

بين كُره المكتبة وحُب الكتب

رغم ضعف بصره فقد كان «نيتشه» يحاول الاستمرار في القراءة إلى أوقات متأخرة وطويلة، والويل والشّنار للكتاب الذي يضعه بين يديه طويلًا، ليرجع طاويًا دون شيء، فقد كان عدوًّا لدودًا لكلّ المُؤلّفين الذين يرخون العنان للكتابة دون أن يدركوا ذلك الغيظ الدّفين الذي يصيب القارئ حينما يتنبّه «إلى أن المُؤلِّف قد احتاج خمسين صفحة ليمنحه خمس أفكار، إنه غيظ مَنْ جازف بما تبقّى له من النّظر دون الحصول على تَعويض تقريبًا»[3]. لم يكن ضعف بصر «نيتشه» الحاد ليكُفّه عن مراودة الكتب والمكتبات، كما لم يمنع «أرسطو» ضعيف بصره من أن يكون من القُرَّاء الكبار لما يأتيه من الكتب من البلاد التي يفتحها تلميذه «ألكسندر». ليداوم «نيتشه» على المُطالعة، بل وحتى على نقل فقرات طويلة لما يُطالعه، حيث نجده يقرأ ويسجل مقاطع مختلفة القدّ منها، من كتابات «فيكتور هيهن»، ومن أعمال «تولستوي»، ومقاطع مهمّة من «فاوست»، ومقاطع أخرى من أعمال «دويستويفسكي» و«باسكال» وآخرين.

إذا كانت كُتب «نيتشه» التي ألّفها تتحدّث عن انتصاراته[4]، وتضم بكل مباهاة هويته فقط[5]، فإن مكتبته ضمّت جوقة أعدائه البغيضين الذين لطالما أعلن عن عدائه لهم كالبقرة الحلوب «جورج صاند»، والعجوز الألماني «كانط»، والصّديق العدو «أفلاطون» والأخباري الرّهيب «هوميروس». ومنسوب الصدق في كتب كل هؤلاء هو ما يجعل القارئ صادقًا، عند اجتذاب كراهيته ونفوره[6]. بل قد تتضخم قوة الكتاب لتسجّل انتصارًا آخر على الكاتب نفسه، بحيث قد «يفاجأ الكاتب مفاجأة لا تنتهي حين يرى كتابه الذي انفصل عنه يحيا حياته الخالصة، ليتشكل لديه الانطباع الذي قد يتشكّل لدى حشرة انفصل عنها جزءٌ منها وصار يحيا مستقلًا. قد ينساه تمامًا، قد يسمو فوق الأفكار التي ضمنها إياه، قد

لن يفهمه بعد، وقد يكون فقد تلك الأجنحة التي كان يحلق بها حين كان يتأمل الكتاب: وها هو ذا الكتاب يبحث عن قرّائه، يبعث الحياة، يلهم الفرح، يلهم الرّعب، تتولد عنه أعمال أخرى، يصير روح بعض التّصميمات وبعض الأعمال - باختصار، يحيا ككائن له روح وعقل، ولكنه مع ذلك ليس إنسانًا. لعلّ الكاتب قد جلب أسعد الحظوظ لأواخر أيامه يكون كل ما كان لديه من أفكار وأحاسيس حاملة للحياة، من قوى، من سمو، من إشعاع، ما زالت تحيا في كتاباته، إنه لم يعد يمثل سوى الرّماد بينما ناره قد توزّعت في كل الآفاق ولم تنطفئ»[7].

في أسفاره الكثيرة كان «نيتشه» يختار رفاقه من الكتب بشكلٍ جيّد، ليحمي نفسه من وحدته التي اختارها، وليذود عن طمأنينته في وجه المناظر الكئيبة التي قد تصادفه، وكل ذلك بعيدًا عن فكرة أن يقرأها داخل مكتبته، فكان يتجشم عناء حمل الحقائب الكبيرة من مدينة لأخرى، ومن سفر إلى آخر، فالكتب كانت تمنحه القوة ليستمر في العيش، وليتشبّث بالحياة، وهو العليل دومًا، فـ«كلُّ الأشياء الجميلة تحثّ بقوة على الحياة، وكذلك يفعل كتاب جيّد»[8]، حتى لو كان كتابًا «كُتب ضدّ الحياة»[9]، فالكتب، مهما كان الحال، تُسدي لنا خدمات جليلة بأن تُخرج إلى النّور أمراض قلوبنا التي كانت خفية[10] أو ربما تداويها وتبرئها من البُغض والمقت.

كان «نيتشه» يُثابر ليحصل على أجود الكتب؛ إذ الحصول على كتاب جيّد أمر لا يستحق الفرح العادي، وإنما الاحتفال، فـ«حيثما وجدت مزية الاقتضاب في الأسلوب ومزية الهدوء والنّضج لدى مؤلِّف ما، توقف وأقم عيدًا وسط البيداء، فإن هذا الحبور لن يعود إليك إلاّ بعد أمد طويل»[11]، خاصّة و«نيتشه» كان دائم التّشكي من وجود وسط جمهوريات متطاحنة من الكُتَّاب الرّديئين، واللّاذعين والمُتشدقين، فكان يمجّد كل كاتب يستحق أن يُقرأ له، وكان يطلب من قُرائه، على قلّتهم، في زمنه، أن يقرأوا لهذا الكاتب بالضّبط، ويحذّروا البقية، ولا يتورع في أن ينصح بكُتب تصلح لأن تكون رفيقة السّفر، لأنها تُضفي على وحدة المُسافر أُنسةً وأُلفةً، ويخوّف من كتب أخرى لأنها قد تكون سببًا في موت صاحبها رغم نواياها الطّيبة.

ويبالغ «نيتشه» في ضرورة اختيار ما نحصل عليه من كتب إلى أن يصل بنصائحه بألّا نقرأ أبدًا أي كتاب تم تعميده بالمداد[12]، وإنما الإقبال فقط على الكتب التي تم تعميدها بالدّم والآهات والمُعاناة، ما دامت الحقائق لا تُكتب على أجسادنا بطعنات السّكين، وإنما يمكن نقلها على صفحات الكتب، ومن هنا يستحب ألّا نقرأ أبدًا لمُؤلِّف يظهر أنه أراد تأليف كتاب، ولكن فقط للمُؤلِّفين الذين تصير أفكارهم كُتبًا فجأة دونما نية في تأليفها[13] لدواعٍ أكاديمية.

وبما أن الكُتب تظل في الأخير سجلات انتصارات ما، فلا يمكن أن يحصل الإنسان على شيء أفضل وأحسن، بحسب ما يؤكّد «نيتشه»، من أن يكون قريبًا من أحد هؤلاء الكُتَّاب المُنتصرين الذين تغزو أكتافهم وصدورهم النّياشين، لا صحبة الكُتَّاب الذين لا يفلحون إلّا في نشر الكآبة والعجز ووصف القهر الذي ابتز حياتهم. وتبقى لكتب هؤلاء المُنتصرين قُدسيتها، وهيبتها التي لا يمكن لمَنْ هبّ ودبّ تجاوزها، تفرض احترامها على الشّاب الغرّ وعلى الشّيخ الهرم الذي أدّبته الحياة والكتب، إذ يجب دومًا وضع مسافة من الرّهبة والتّوقير بين القارئ والمقروء، لذا يصف «نيتشه» بالتّطفل دخول المرء، وهو ما يزال شابًّا، في علاقة حميمة مع أشهر الأعمال الأدبية على الإطلاق ليقلدها مع رفع الكلفة، إذ يُعَدُّ هذا دليلًا على غياب تام للحياء[14].

«إليّ أيتها الكتب المُمتعة، يا كتب الفكر والعلم!»[15]، هكذا كان «نيتشه» يخاطب ساكنةَ رفوف مكتبته المُوقرين. مكتبة «نيتشه» أو بالأحرى حديقته الخلفية التي كانت تكشف عن روحه السّنجابية التي لا تكف عن القفز من غصنٍ معرفي إلى آخر؛ بشغبٍ وشَغف، ليختار استشهاداته التي كان يصفها بالأحجار الكريمة التي ينبغي الحذر في التّعامل معها[16]. إلى جانب أن الكتب حلٌّ لكثير من مشاكلك، فهي بحسب «نيتشه» تعفيك من ملاقاة أصحابها، وحتى من وجودهم في بيتك بما قد يكلّفك شَغل مساحة أكبر بكثير من مساحة كتبهم، وقد يثقل كاهلك بواجبات إكرامهم، فتصير المكتبة قاعة ضيافة أكثر اقتصادًا.

ويمكنك أن تتخذ من أي كتاب شيخًا تتعلَّم على يديه، لذا فحينما عثر «نيتشه» على شيخه المربي: «شُوبنهَاور»، إنما عثر عليه وهو في صيغة كتاب، ليُحسّ أن هذا الكتاب ينوب عن الجلوس في حضرة المربي والشّيخ «شُوبنهَاور» الذي رأى «نيتشه» أن ما أكسبه فلسفته إنما هو الحياة والكتب. لذا كان يبذل جُهدًا مضاعفًا ليستحضر روح «شُوبنهَاور» الحية، ويجالس شخصه المُتحرِّك. ليربط علاقة خاصّة بأهم كتبه: العالم إرادة وتمثلًا.

المكتبات والهواء الطّلق

في رحلاته إلى نيس كما إلى جنوة أو سيلس ماريا أو تورينو أو سورينتو، سنجد «نيتشه» مضطرًّا لأن يضع كتبه في صناديق ثقيلة، ليسهل عليه التّجوال بها بين المدن المطلة على المُتوسط، رغم أنها تجاوزت في لحظات معيَّنة المئة كليوغرام كما هي حالته في إحدى زياراته إلى روما، حيث نَسي أمتعته في المحطة، وقد كانت أغلبها كتبًا ومخطوطات تزن في مجموعها مئة وأربعة كيلوغرامات من الورق. فنشاط القراءة يتخذ صيغته الصحية عند السّفر، عند أخذ مسافة من المكتبة. سفر يسمح له باقتناص واقتناء كتب جديدة، كما هو من أجل تأليف كُتب جديدة أيضًا، فيما يسميه «نيتشه» بهجرة الذّكاء، حيث يَعبُر النّاس الحدود، إما ليقرأوا كتبًا جيّدة أو ليؤلّفوها[17].

يُطَالب «نيتشه» قُرّاءه، غير ما مرّة، بقراءة كتبه لا على أرائك مكتباتنا الوثيرة، وإنما كفواصل لسفر طويل، فيقول: «لم أكتب هذا الكتاب لتتم قراءته من البداية إلى النّهاية مباشرة، ولا ليقرأ بصوتٍ مسموع، بل ليتصفحه القارئ خاصّة أثناء مَشيه أو سفره. يجب أن يتمكن باستمرار من الغوص فيه وإخراج رأسه منه، ثمّ ينظر حوله فلا يرى شيئًا مألوفًا»[18]، فالأسئلة الأولى المُتعلّقة بقيمة كتاب، هي: «هل يستطيع أن يمشي؟ وفضلًا عن ذلك، هل يستطيع أن يرقص؟»[19]، ولهذا كنّا نجده مرّة يحمل نسخة من كتاب «فاوست»، وهو يتجوّل في جبال الآلب الإيطالية كما تذكُر أخته ورفيقته في الرّحلة «إلصابيت»، ومرة أخرى نجده يأخذ في رحلة تَسلُّقية لجبل «Pilatus» مقالًا لـ«فاغنر»، فالكتب وجب أن تُقرأ حيث كُتبت



أول مرّة كما في حالة «فاوست» التي رسم «غوته» خطّته وهو في إيطاليا.

رغم أنه يظهر أو يحاول أن يظهر في صورة الذي لا يدخل مكتبته إلّا لمامًا، أو بأن يسوّق نفسه بأنه لا يُطالع بالمرّة، لا ليوم أو يومين، بل لسنوات، كما يقول عن نفسه: «لقد تمّ «إنقاذي» من الكتب، إذ كنت أقضي سنوات عديدة دون أن أقرأ شيئًا: وذلك أكبر معروف أُسدي إليّ»، غير أن «نيتشه» كان منغمسًا في مكتبته، وبقاؤه بين كتبه كان فترة حضانته اليومية لما سيكتبه عشيةً، بعد جولة في طرقات قرية «إيز - Èze» الفرنسية أو عند سواحل بحيرة «سيلس ماريا - Sils-Maria» السّويسرية، وإن أراد أن ينعزل بنفسه عن العالم، فإنه سيفك عزلته أمام أول كتاب يفتحه، لذا يتساءل ويجيب في نفس الوقت: «هل سأطيق أن تتخطى أفكار أجنبية السّور الواقي وتقتحم عليّ بيتي؟ هذا ما سيحدث لو شرعت في القراءة»[20].

لقد كان «نيتشه» يقدِّم الدّلائل على أن القراءة والمكتبة إنما تنتزعانه من نفسه، وبقدر ما تجوبان به أرجاء علوم جديدة، ونفوس أخرى، فإنهما تُوثِقانه وتُفسدان عليه صفاء أفكاره. فـ«حين أكون منهمكًا في العمل لا تُلازمني الكتب: إنني أحترس من ترك شخص آخر يتكلّم، أو حتى يفكّر، بالقرب مني... وعلى مثل هذا يكون الأمر حين أقرأ»[21]. لهذا كان يُفضل أن يأخذ قلمًا ومذكرة صغيرة ويخرج إلى الغابة، بعيدًا عن مكتبته، وإلّا فإن جمهور القُرَّاء سيكونون سريعين في حزر الطّريقة التي انتهى بها كاتب «ما إلى أفكاره، جالسًا، أمام الدّواة، البطن معصور، الرّأس مكبة على الورق(...) يشعر المُؤلِّف ببقية ألم من أمعاء الكاتب المُنضغطة، من الهواء المُنغلق، من سقف الغرفة ومن ضيقها، لا مجال للشك في ذلك»[22]. والرّكون إلى المكتبة من أجل الكتابة كان وحده سببًا كافيًا من «نيتشه» للهجوم على أدباء كبار كـ«فلوبير».

رغم أنه كان له في منزله مكتبة، وأينما ذهب كان هناك مكتب وكرسي، فإنه حاول جاهدًا أن يقيم الحُجّة بأن جو المكتبة جو غير إنساني بالمرّة، وغير جدير بالكتابة الجَيّدة والتّفكير العقلاني، وإنما الأمر يستلزم الابتعاد عنها وأخذ مسافة آمنة عن الكتب والمكتبة والمكتب، التي قد تكون عاملًا مساهمًا في إفساد المزاج والطّوية، لهذا يصير المشي عنده شيئًا مُلازمًا للعملية الإبداعية، وأحد ضروراتها. لذا حينما سُئِلت أخته عن مكان عمله؛ حيث كَتب كلّ ما كتب، ستُومئ إلى الغابات المُمتدة، وإلى قمم الجبال، حيث الفجاج والمُنعرجات التي كان يَذْرَعُها جيئةً وإيابًا. فمن بين جميع الأماكن على الأرض، كان يشعر بأن أصلحها للتأمل ولإتمام كُتبه ومنجزاته الفلسفية، إنما هي جبال «Engandine» السّويسرية، وقرية «Sils-Maria وSils-Baselgia»، أو «Segl in Romansh»، وأغلبها أمكنة تَنُوء عن السّهول المُنبسطة بمئات الأمتار على شريط رفيع من الأرض يفصل بين بحيرة «Sils» وبحيرة «Silvaplana» وقمم الجبال الشّامخة التي تلهمه أفكاره وشذراته القصيرة القامة والبالغة التأثير.

لأنه دائم الادعاء بأنّ مؤلّفاته لم تُكتب في مكتبةٍ ما، فقد

كان يَعِدُ قارئه بأنه سيكتشف لوحده مكان كتابةِ نصوصه، فمَنْ يستنشق نسائم كتاباته، يدرك أن هواءها هواءُ الأعالي والقمم، لا هواء قبو مكتبة أو في عِليّة بيت. مُنبّهًا قرّاءه في ذات الآن إلى أن الرّكون إلى المكتبات والجلوس لساعات أمام الكتب لا ينتج لنا إلّا مفكّرين ثُقلاء على القلب والرّوح، يصيرون هم أنفسهم ضحية للجلوس الطّويل لأداء شعائر القراءة والكتابة التي تفترضها أجواء المكتبة، والتي كاد يذهب هو ضحيتها «نيتشه» نفسه، لولا أن تداركه لطف المشي والتّجوال، يقول: «أدركت بأن الأوان قد حان لأعود إلى نفسي(...) أمضيت عشر سنوات توقفت فيها تغذية عقلي تمامًا، ولم أتعلَّم فيها أي شيء مفيد، وانكببت فيها على التّبحُّر في دراسة الكتب القديمة المُغبرة فنسيت كل شيء. تحوَّلت إلى ما يشبه بزّاقة (limace) حسيرة النّظر أزحف وسط علم عروض القدماء. بدأ الهزال يصيبني بشكلٍ مريع، أصبحت عبارة عن عظام يكسوها جلد»[23]. فقد رأى «نيتشه» كيف أن نوابغ ولدوا ليكونوا أحرارًا غير أنه تمَّ تدميرهم بسبب المكتبات وطول القراءة وهم في الثّلاثين من عمرهم، وتحوّلوا إلى مجرّد أعواد ثقاب[24]، فكان يجب التّحرُّر من سطوة المكتبة والابتعاد عن الجلوس الطّويل أمام رفوفها، وإلّا ستصير أقدام الباحث صلصالية، دون أن نترك الفرصة للعقل لأن يستأثر بنفسه، ويحتك لوحده بمشاكله، ويحاور خوالجه وينصت لهسهستها، فهذه هي الطّريقة المُثلى لأن يصير الرّجل فيلسوفًا عميقًا وناضجًا، فـ«أنّى للمرء أن يصير مفكِّرًا إذا لم يكن يقضي على الأقل ثلث اليوم بعيدًا عن الأهواء والنّاس والكتب؟»[25]. فأن تستفيق صباحًا، والعقل في أوْج انتعاشه، وتدخل مكتبتك وتأخذ كتابًا لتقرأه هو ما يصير لدى «نيتشه» رذيلة غير محتملة، وذلك عوض أخذ طريق طويل وقطعه مشيًا.

لم يكن «نيتشه» بحاجة إلى مكتبٍ وسط مكتبة، يجلس خلفه، أو أريكة يتكئ عليها، ويسند إليها مَرفقيه، ليكتب عليها بشكلٍ مُترف جدًّا. لقد كان يعتقد أنه كما من حقه أن يعرض جلده وملابسه لأشعة الشّمس، فمن حق أفكاره أن ترى نور الشّمس، وإلّا ستبقى عرضة للرطوبة والعفونة التي تعاني منها جل المكتبات، فضلًا على كونه في الأصل مُنتم لمنطقة الشّمال، وبالتّالي معاناته المُستمرة من فقر الدّم[26]، مما يفرض حاجته الدائمة إلى شمس الجنوب الجمُوحة، لا إلى ظُلمة المكتبات الرّطبة جدًّا التي تنتج لنا مفكّرين على شاكلة الأبقار الحلوبة أو الدّواب السّمينة المصابة بأنواع الرّوماتيزم الذي يقود عادةً إلى خدر في الجسد وشلل في الأفكار، يقول: «لسنا من أولئك الذين لا يتوصلون إلى تكوين أفكار إلّا وسط الكتب، إلّا عند اطلاعهم على الكتب، عادتنا نحن هي أن نفكّر في الهواء الطّلق، ونحن ماشون، ونحن نقفز، نتسلق، نرقص، بالأحرى بين الجبال المُنفردة أو القريبة جدًّا من البحر، هناك حيث الطّرق ذاتها مفكرة»[27]. لذا يمكن العمل بالمكتبات فيما يمكن أن يكون أداته هو الخشب فـإذا بدأت الغابات بالاختفاء، سيحين الوقت لاستخدام «المكتبات كخشب وقش وبلاط، طالما أن أغلب الكتب ولدت من أبخرة ودخان الرّؤوس، فيمكنها أن تتحوَّل مرّة أخرى إلى أبخرة ودخان. وإذا لم تشتعل فيها بعض النّيران، فينبغي معاقبتها بالنّار»[28]، ولهذا كانت كثرة الأسفار والرّحلات التي خاضها «شُوبنهَاور» رفقة والده، بعيدًا عن المكتبات، هي من قادته إلى «أن يتعلَّم لا أن يحترم الكتب، بل البشر»[29].

مهما قال عن المكتبة ومهما وصف جوّها، فهو كفقيه لُغة متميز وغريب الأطوار أكيد سيُعز مكتبته بشكلٍ غريب الأطوار، إن باحثًا مثله لا يمكن أن يرى نفسه دون جماعته التي أَلِفها، وهي جماعة المُؤلِّفين من كل الأزمنة ممَّن يؤثثون مكتبته، خاصة وقد كانت له قدرة خاصة على بعثهم وتكليمهم ومحاورتهم كما يدعي، إلى جانب أن الرّجل لم يستطع أن يتنازل عن أي من كُتب مكتبته، إذ حينما أخذ في بيع ممتلكاته وأثاث بيته في بازل، لينتقل إلى مسكن بسيط في ضواحي المدينة، بالقرب من حديقة الحيوانات، تحسّبًا لاستقالته من الجامعة، وتحسّبًا لضيقه المادي الموعود بسبب تقاعده، فإننا نجده لا يستطيع أن يتخلّى عن مكتبته، فالعالِم يبيع ثيابه، ولا يبيع كتابه. ليحتفظ بها جميعها، تاركًا كثيرًا منها بيد أخته «إليزابيث» وليحتفظ له بصندوقين من الكتب التي سترافقه في أسفاره وجولاته. ■ **محمّد صلاح بوشتلّة**

الهوامش:

1 - ف. نيتشه، المسافر وظله، ضمن إنسان مُفرطٌ في إنسانيته، الشّذرة: 180، «الأساتذة في قرن الكتب»، ترجمة: محمد النّاجي، ج. 2، ص. 172.

2 - ف. نيتشه، هَذا الإنسَان، ترجمة: محمد النّاجي، الدّار البيضاء: إفريقيا الشّرق، 2013، ص. 36.

3 - ف. نيتشه، إنسان مُفرطٌ في إنسانيته، الشّذرة: 143، الأعمش، ج. 2، ص. 161.

4 - يطيب لنيتشه استعمال هذه الكلمات من القاموس العسكري لوصف كتبه، فيصف مثلًا إهداء فاغنر له أحد كتبه، في مقابل تلقي نيتشه في نفس اللّحظة لكتابه المطبوع للتو بأنهما قعقعة سيفين التقيا. (انظر ف. نيتشه، هذَا الإنسَان، ص. 80).

5 - ف. نيتشه، إنسان مُفرطٌ في إنسانيته، مقدِّمة، ج. 2، ص. 9.

6 - المصدر نفسه، الشّذرة: 145. «قيمة الكتب الصّادقة»، ج. 2، ص. 49.

7 - المصدر نفسه، الشّذرة: 208، «الكتاب الذي كاد يصير إنسانًا»، ج. 2، ص. 115.

8 - المصدر نفسه، الشّذرة: 16، «كل جيد يمنح الرّغبة في الحياة»، ج. 2، ص. 14.

9 - المصدر نفسه، الشّذرة: 16، «كل جيد يمنح الرّغبة في الحياة»، ج. 2، ص. 14.

10 - المصدر نفسه، الشّذرة: 58، «كتب خطيرة»، ج. 2، ص. 26.

11 - المصدر نفسه، الشّذرة: 108، «أعياد نادرة»، ج. 2، ص. 153.

12 - المصدر نفسه، الشّذرة: 130. «اقتراح حازم»، ج. 2، ص. 159.

13 - المصدر نفسه، الشّذرة: 121، «قسم»، ج. 2، ص. 156.

14 - المصدر نفسه، الشّذرة: 69، «تطفّل»، ج. 2، ص. 28.

15 - ف. نيتشه، هذَا الإنسَان، ص. 36.

16 - المصدر نفسه، الشّذرة: 111، «حذر في الاستشهادات؟»، ج. 2، ص. 154.

17 - ف. نيتشه، إنسان مُفرطٌ في إنسانيته، الشّذرة: 231، «أخطر الهجرات»، ج. 2، ص. 190.

18 - ف. نيتشه، الفجر، ترجمة: محمد النّاجي، الدّار البيضاء: إفريقيا الشّرق، 2013، الشّذرة: 454، «استطراد»، ص. 235.

19 - ف. نيتشه، العِلْمُ المَرِح، الشّذرة: 366، «إزاء كتاب علمي»، ص. 233.

20 - ف. نيتشه، هذَا الإنسَان، ص. 35.

21 - المصدر نفسه، ص. 35.

22 - ف. نيتشه، العِلْمُ المَرِح، الشّذرة: 366، إزاء كتاب علمي، ص. 233.

23 - ف. نيتشه، هذَا الإنسَان، ص. 78.

24 - المصدر نفسه، ص. 78.

25 - ف. نيتشه، المُسافِر وظلُّه، ضمن إنسان مُفرطٌ في إنسانيته، الشّذرة: 324. «أن تصير مفكِّرًا»، ج. 2، ص. 214.

26 - ف. نيتشه، ما ورَاء الخَير والشّر، الشّذرة: 254، ص. 236.

27 - ف. نيتشه، العِلْمُ المَرِح، الشّذرة: 366، «إزاء كتاب علمي»، ص. 233.

28 - ف. نيتشه، شُوبنهَاور مُربّيًا، ص. 50.

29 - المصدر نفسه، ص. 104.

«في الشعر الجاهلي»

هل انتحل طه حسين فكرة الكتاب؟

أثار كتاب طه حسين: «في الشعر الجاهلي» ردود فعلٍ شديدة لدى كثير من العلماء والأدباء آنذاك، فبادروا إلى نقده ونقض ما جاء فيه. على أنّ ردود الفعل هذه، جاءت متباينة، فتجاوز بعضها حدود الموضوع إلى المؤلِّف نفسه، واتهامه في عقيدته، واتّسم بعضها الآخر بالاعتدال في الحكم، والتزام الأسلوب الهادئ في قرع الحُجة بالحُجة...

لا شكّ أنّ قضية انتحال الشعر ووضعه ليست وليدة اليوم، وليست وقفاً على أشعار شعراء العرب في الجاهلية، وإنما هي ظاهرة معروفة في الآداب العالمية قديمها وحديثها: فعند الإغريق القدامى -على سبيل المثال- أثيرت قضية من أعسر القضايا النقدية حول الشاعر الإغريقي «هوميروس»، صاحب الإلياذة والأوديسا، والأكثر تأثيراً في الشعر والشعراء، إذ ظلّ منهل كل مَنْ جاء بعده، من كبار النُّقَّاد والأدباء في الأدب الإغريقي والروماني، ثمَّ الأدب الأوروبي والعالمي. فملاحم «هوميروس»، هي أقدم ما انتقل إلينا، عن طريق الرواية المسموعة، مثلها كمثل الشعر القديم لدى سائر الشعوب والأمم، ومن ثمَّ، بدأت بذور الشك تتسرَّب إلى هذه الأشعار، فكتب العلّامة الألماني «ف. أ. فولف - F.A. Wolf» كتاباً سمّاه: «مدخل إلى هوميروس»، نُشِرَ سنة 1795م.

ومؤدَّى ما ذهب إليه، في هذا الكتاب، أنّ ملاحم «هوميروس» لم تدوَّن في عصر نشأتها، لأنّ فنّ تدوين الأدب وغيره، لم يكن معروفاً آنذاك، فضلاً عن أنّ طول النفس الشعري في ملحمتي «هوميروس» فوق طاقة الذاكرة البشرية، فيستحيل حفظ هذه الأشعار، ونقلها عبر العصور المُتعاقِبة من جيلٍ إلى آخر.

ومن ثمَّ، خلص إلى القول بأنه ربما كان هناك شاعران بهذا الاسم: أحدهما نَظَمَ الإلياذة، والآخر هو مؤلِّف الأوديسا.

«مرجليوث» والشعر الجاهلي

على الرغم من أنّ قضية الانتحال والتزيد في الأشعار لم تكن غائبة عن الأقدمين، الذين عرضوا للشعر فنقدوه نقداً دقيقاً، يقوم على التمحيص والتثبُّت، سواء من جهة الشكل وصياغة الألفاظ، أو من جهة الرواية، فإنّ بعض المُستشرقين أبوا إلّا أن يثيروا ضجةً صاخبة حول هذه القضية، التي لم يأتوا فيها بجديدٍ يذكر، اللّهمّ إلّا الإفراط والمُبالغة في زرع بذور الشك في صحة الشعر الجاهلي، والخلوص إلى إنكاره إنكاراً مطلقاً، بحُجج هي أقرب إلى الهوى والمُكابرة، منها إلى البحث العلمي النزيه، والبرهان العقلي، مما جعل الأخذ عن المُستشرقين مقروناً، عند الباحثين العرب، بالشكِّ والريبة في مدى صحة ما يذهبون إليه في مجال الأدب، وفي غيره من حقول المعرفة.

يقول مصطفى صادق الرافعي: «وما كان لنا أن نأخذ عن القوم -يعني المُستشرقين- في الأدب العربي إلّا بتمريض واحتراس». (تحت راية القرآن (المعركة بين القديم والجديد)، ص 177). وهذا اتجاه في البحث محمود، لأنه يتخذ الحيطة والاحتراس من أقوال المُستشرقين مبدأً لتحري الحق، والوصول إلى النتائج المطلوبة.

ووددت لو أنّ الأديبَ الفاضل لم يقصر هذا المبدأ على المُستشرقين، بل جعله مبدأً عاماً يصدق على المُستشرقين، وعلى غيرهم من الباحثين العرب، الذين حذوا حذو المُستشرقين شبراً بشبر، وبالغوا في إعظامهم وإكبارهم، وعدم سوء الظنّ بهم، واعتراهم النقص والضعف وعدم الثقة بالنفس أمام الباحثين الغربيين.

على أنّه من الإنصاف القول إنّ هناك فئة من المُستشرقين المُنصفين الذين تحلّوا بالإنصاف والإخلاص للحق والبُعد عن العصبية والهوى، فكان لهم فضلٌ لا ينكر على الأدب العربي إذ أقبلوا على التراث العربي ينفضون عنه الغبار، وينشرون كنوزه الدفينة.

وسوف لن أخوض في الحديث عن جميع المُستشرقين



طه حسين ▲

لكثرة الباحثين الذين خاضوا في الحديث عنهم سلباً أو إيجاباً، وإنما أقصر حديثي هنا، على مستشرق واحد أثارت آراؤه في الشعر الجاهلي ضجةً صاخبة في أوساط المُهتمين بالدراسات الأدبية، سواء عرباً كانوا أم عجماً، ألا وهو المُستشرق،الإنجليزي «صمويل مرجليوث»، الذي كتب مقالة مستوفاة للحديث عن وضع الشعر الجاهلي والتشكيك فيه، نشرها في مجلة «الجمعية الملكية الآسيوية» سنة 1925م، ثمَّ طُبعت في كتاب يحمل العنوان الأصلي للمقالة، وهو: أصول الشعر العربي، ترجمه وعلّق عليه د. إبراهيم عوض، ونشرته دار النفائس سنة 2006م.

أما «مرجليوث»، فقد أعرب في مقالته هذه، عن شكّه في وجود أيّ شعر أو شعراء جاهليين، بدعوى أنّ ما يُسمَّى بالشعر الجاهلي لا يمثل من قريب أو بعيد، الحياة الجاهلية، إنْ لم نقل إنّه يغلب عليه طابع الروح الإسلامية، بدليل ما يوجد فيه من إشارات إلى القَصص القرآني، وما يتضمّنه من ألفاظ إسلامية، فضلاً عن أنّه خالٍ من جوّ الآلهة المُتعدِّدة بالنسبة إلى الشعراء الوثنيين.

ويخلص إلى القول بأنّ القصائد الجاهلية تدل على أنّها نُظمت بعد ظهور القرآن، والسبيل إلى معرفة أحوال العرب في الجاهلية إنّما هو القرآن.

ويشير إلى حفظ الشعر الجاهلي قائلاً: «لو فرضنا أنّ هذا الشعر حقيقي، فكيف حُفظ؟ لا بدّ أنّه حُفظ إمّا بالكتابة، وإمّا بالرواية الشفهية، -وهو الرأي الذي يذهب إليه المُؤلِّفون العرب- مع أنه ليس بالرأي الذي يجمعون عليه» (أصول االشعر العربي، مرجليوث، ص 424).

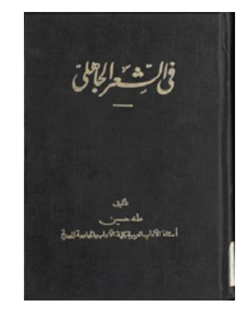
ثمَّ يشكُّ -كعادته- في أن يكون الشعر الجاهلي قد حُفظ بالرواية الشفهية، لأنّ هذه العملية تتطلب أفراداً وقفوا أنفسهم على القيام بهذه المُهمَّة ونقلها إلى الأجيال بعدهم. على أنّ أمثال هؤلاء الأفراد -برأيه- لم يثبت وجودهم. إضافة إلى رغبة الإسلام في استبعاد كل ما يمتّ إلى الجاهلية بصلة بما في ذلك الشعر.

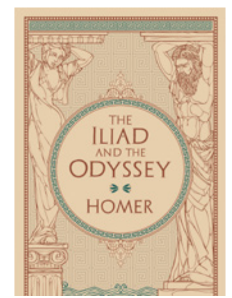
ثمَّ ينتقل إلى افتراض انتقال هذا الشعر عبر الكتابة، فينفيه أيضاً.

طه حسين والشعر الجاهلي

إنّ ما أحاول أن أقف عنده بخصوص عميد الأدب العربي الحديث الدكتور طه حسين، هو تبيُّن مدى صحة ما اتهم به من أنه أخذ فكرته عن الشعر الجاهلي عن «مرجليوث»، فقد أثار كتاب طه حسين: «في الشعر الجاهلي» ردود فعل شديدة لدى كثير من العلماء والأدباء آنذاك، فبادروا إلى نقده ونقض ما جاء فيه. على أنّ ردود الفعل هذه، جاءت متباينة، فتجاوز بعضها حدود الموضوع إلى المُؤلِّف نفسه، واتهامه في عقيدته، واتسم بعضها الآخر بالاعتدال في الحكم، والتزام الأسلوب الهادئ في قرع الحُجة بالحُجة، في صورة كتب نقدية، منها: تحت راية القرآن لمصطفى صادق الرافعي، ونقض كتاب في الشعر الجاهلي للشيخ محمد الخضر حسين، ونقد كتاب في الشعر الجاهلي لمحمد فريد وجدي، والشهاب الراصد لمحمد لطفي جمعة. ولعلّ أهم ما أجمع عليه أصحاب هذه الكتب هو أنّ آراء الدكتور طه حسين في الشعر الجاهلي إنْ هي -في خطوطها العريضة- إلّا ترديد







لآراء «مرجليوث»، وأنّ طه حسين لم يجرؤ على ردّها إلى أصولها ونسبتها إلى قائلها الحقيقي، بل ادّعاها لنفسه، وألبسها أسلوبه الفني وبيانه الأخّاذ، للوصول إلى القول بأن الشعر الجاهلي وُضع بعد ظهور الإسلام لأسبابٍ مختلفة. فهو ينكر -كما فعل «مرجليوث»- أن يكون الشعر الجاهلي ممثلاً للحياة الجاهلية، التي يرى أنّه لا يمكن دراستها إلّا من خلال نصوص القرآن، فيقول: «.. ذلك أنّي لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنما أنكر أن يمثّلها هذا الشعر الذي يسمّونه الشعر الجاهلي». ويضيف قائلاً: «.... أدرسها (يعني الحياة الجاهلية) في القرآن، وأدرسها في شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبيّ وجادلوه، وفي شعر الشعراء الآخرين الذين جاءوا بعده، بل أدرسها في الشعر الأموي نفسه». (في الشعر الجاهلي ص79)، وهو يلمح بهذا إلى القول بأنّ الشعر الجاهلي إنما نُظم بعد الإسلام، بل يقول في موضع آخر، بصريح العبارة: «إنّ الكثرة المُطلقة، ممّا نسميه أدباً جاهليّاً، ليست من الجاهلية في شيء، وإنّما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المُسلمين وميولهم وأهواءهم، أكثر ممّا تمثل حياة الجاهليين». ثمّ يضيف قائلاً: «وإنّ هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس، أو إلى الأعشى، أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين، لا يمكن -من الوجهة اللّغويّة والفنية- أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا يكون قد قِيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن» (في الأدب الجاهلي، ص 73).

وإذا تجاوزنا موقف طه حسين من قضية الشعر الجاهلي، فإنّه لا أحد ينكر أنّ طه حسين من كبار أدباء العرب بفكره وأسلوبه المُميَّز في الكتابة، وسعيه الدائب إلى التأصيل والتجديد والانفتاح على الآخر، وإنْ كان نصيب التأصيل عنده أقلّ بكثير من نصيب الانفتاح الذي دعا إليه، وكرَّس حياته لتحقيقه، وهو انفتاح أشبه بالتغريب منه بالانفتاح.

صفوة القول: إنّ قضية الوضع والانتحال في الشعر، قضية قديمة في النقد الأدبيّ، وهي ليست وقفاً على الأدب العربي، وإنّما هي معروفة في الآداب العالميّة أيضاً. وقد أثارها العديد من النُقّاد في تراثنا النقدي، منهم «الأصمعي» و«ابن سلام»، الذي يرجع إليه الفضل، في هذه القضية تحديداً، في طريقة التناول، حيث كان أكثر تنظيماً وتفصيلاً في منهجه العلمي المُتميِّز في بحث هذه المسألة من جميع جوانبها، فتعقَّب مواضعها، وتقصَّى أسبابها، ودحض الشعر المصنوع بأدلّة نقلية وعقلية، فانتهى إلى نتائج مؤدّاها أنّ الشعر العربي، في الجاهلية وصدر الإسلام، لا يصحّ بحالٍ من الأحوال، أن نسلِّم بصحته كلّه. وبالمُقابل، لا يصحّ أن ننظر إليه على أنّه كله موضوع أو منتحَل. ويؤيّد هذه النتيجة العديد من ثقات العلماء، المشهود لهم بطول الباع في مجال اللّغة والأدب والنقد، الذين عمدوا إلى فحص الأشعار وتمحيصها، وردّوا موضوعها وشهدوا بصحة صحيحها.

ولا عِبرة بقول بعض المُستشرقين، ومَنْ تبعهم من الباحثين العرب: إنّ الشعر العربيّ في الجاهليّة لا يمثل حياة الجاهليين، وهو كلّه موضوع بعد الإسلام، لأنّ في هذا الرأي ما فيه من الشطط، ويحمل في ثناياه خلفيات، أقلّ ما توصف به، أنها بعيدة عن البحث العلمي النزيه، ومن ثمَّ، فهو موضع رفض تام من قِبل الباحثين المُنصفين، من عرب ومستشرقين.

■ **جلال مصطفاوي**


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

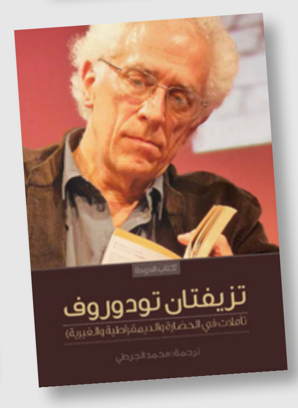

كتاب الدوحة
المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش


كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


صدر في
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنيّة الغربيّة
توطئة: سعيد بنكراد


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد
تقديم: د. عبدالحكيم راضي


ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية


كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


كتاب الدوحة
إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة
وقصص أخرى

الإنفاق الحكومي

من ابن خلدون إلى جون مينارد كينز

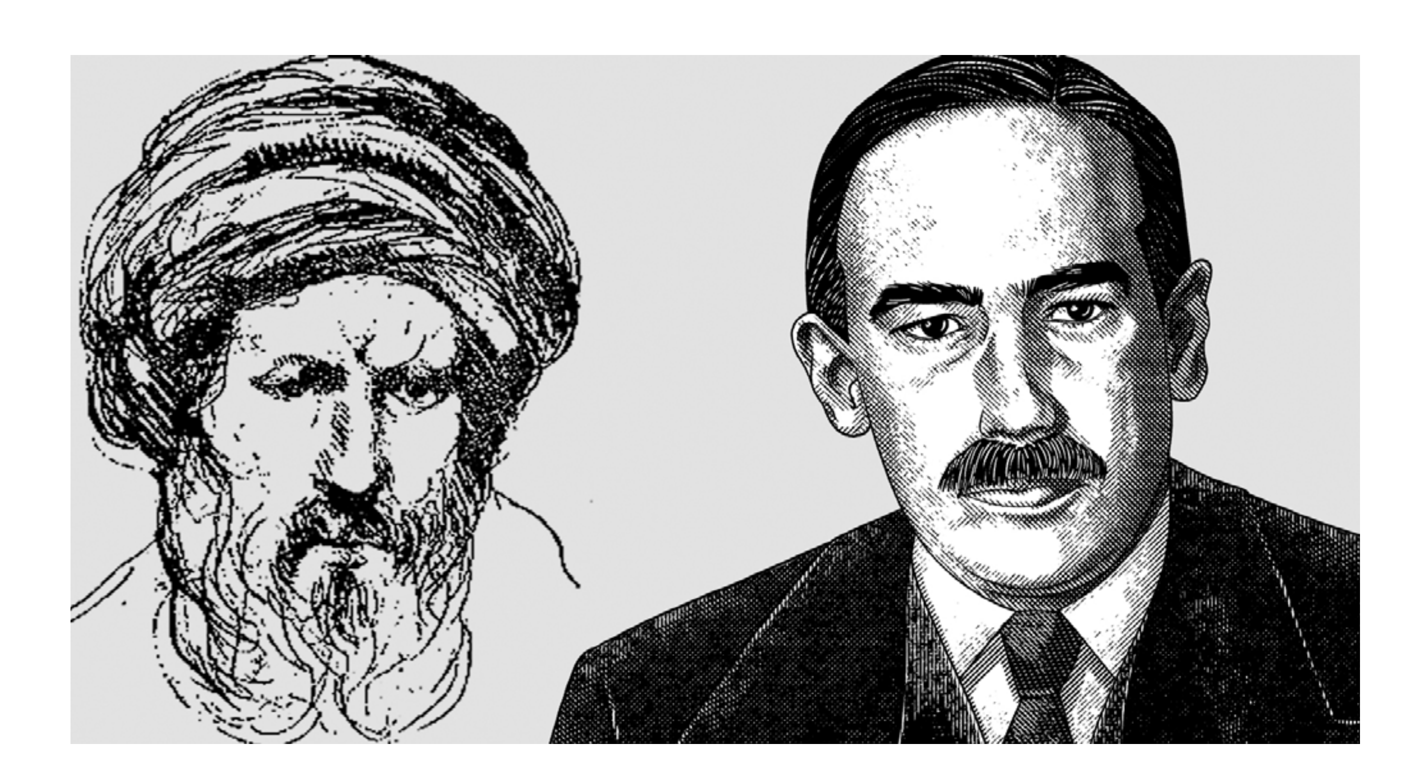
بعد قرون عدّة بعد «ابن خلدون»، جاء «جون مينارد كينز» مدافعاً عن سياسة الإنفاق الحكومي الموسَّع، بهدف تحفيز الدورة الاقتصادية خلال مراحل الكساد والركود، وحينما تنعدم الثقة بين الفاعلين الاقتصاديين، ويتوقَّف الاستثمار...

تحدّث عبد الرحمن بن خلدون، في مؤلَّفه المشهور «كتاب العبر»[1]، والمعروف -اختصاراً- بالمقدِّمة، عن أهمّية الإنفاق الحكومي في تحديد أداء الاقتصاد وكفاءته. لم يستعمل ابن خلدون، طبعاً، هذا التعبير لفظاً بل معنًى، إذ هو تكلَّم عن العطاء من السلطان؛ ومعناه جملة أوجه الإنفاق الذي تقوم به الدولة. يقول ابن خلدون، في الصفحة (261)، من المقدّمة (المكتبة العصرية، طبعة 2005): «نقص العطاء من السلطان نقص في الجباية، والسبب في ذلك أن الدولة والسلطان هي السوق الأعظم للعالم، ومنه مادّة العمران. فإذا احْتَجَن[2] السلطان الأموال أو الجبايات، أو فُقدت، فلم يصرفها في مصارفها، قَلَّ، حينئذ، ما في أيدي الحاشية والحامية، وانقطع، أيضاً، ما كان يصل منهم إلى حاشيتهم، وذويهم، وقَلَّت نفقاتهم جُملةً، وهم معظم السواد، ونفقاتهم أكثر مادّةً للأسواق ممَّن سواهم، فيقع الكساد، حينئذ، في الأسواق، وتضعف الأرباح في المتاجر، فيقلّ الخراج لذلك».

ويفسِّر ابن خلدون تراجع عائدات الدولة من الضرائب، بكون «الخراج والجباية إنما تكون من الاعتمار والمعاملات ونفاق الأسواق، وطلب الناس للفوائد والأرباح. ووبال ذلك عائد على الدولة بالنقص لقلّة أموال السلطان، حينئذ، بقلّة الخراج». ونقف، هنا، على ملمح مهمّ في الفكر الاقتصادي لابن خلدون، إذ يربط ربطاً سببياً مباشراً بين رواج الأسواق وكثرة المعاملات التجارية (سواء تلك التي تهمّ الاستهلاك أو الاستثمار في لغة العصر)، وحجم ما تنجح الدولة في تحصيله من الضرائب. فالعائدات الضريبية للدولة تزيد بانتعاش المعاملات في الأسواق، وتتراجع حينما تنكمش هذه المعاملات، ويصيبها الضمور.

لكن ابن خلدون، الذي يفهم الاقتصاد على نحو كلِّيّ وديناميكي، باعتباره مجموعة من الأجزاء والعناصر التي تترابط فيما بينها ناسجةً علاقات يؤثِّر بعضها في بعض، لا يقف عند هذا المستوى من التحليل، بل إنه يطوِّر هذه العلاقة بين إنفاق الدولة وعائداتها في الاتِّجاه الآخر. يرى ابن خلدون أن الدولة هي «السوق الأعظم، وأُمُّ الأسواق كلّها، وأصلها، ومادّتها في الدخل والخرج» فإن هي -من ثَمَّ- «كسدت، وقلَّت مصارفها، فأجدر بما بعدها من الأسواق أن يلحقها مثل ذلك، وأشدّ منه». ويضيف ابن خلدون أن «المال إنما هو متردِّد بين الرعية والسلطان؛ منهم إليه، ومنه إليهم، فإذا حبسه السلطان عنده فقدته الرعية». يؤكّد ابن خلدون، هنا، على أن تراجع عائدات الدولة من الضرائب يؤدّي، بدوره، إلى تناقص الإنفاق الحكومي، فيدخل الاقتصاد في دينامية سلبية (دوّامة) يقوّي فيها كلّ طرف من العلاقة بالطرف الآخر؛ بعبارة أخرى: إن نقص الإنفاق من الدولة يؤدّي إلى نقص عائداتها من الضرائب، وبالمقابل، يؤدّي نقص عائداتها الضريبية، بدوره، إلى نقص إنفاقها.

لقد جاء الاقتصادي البريطاني المشهور «جون مينارد كينز»، بعد قرون عدّة من بعد ابن خلدون، وعُرف بمناصرته للسياسة الإنفاقية التوسُّعية، ودعوته إلى توظيفها بغية تحفيز الدورة الاقتصادية خلال مراحل الكساد والركود، حيث تنعدم الثقة بين الفاعلين الاقتصاديِّين، ويتوقَّف الاستثمار، فيدخل الاقتصاد -بذلك- في دوّامة خطيرة تدفعه نحو القاع؛ إذ إن الانخفاض الحاصل في الاستثمار يؤدّي إلى انخفاض الأجور؛ ما يقود، بدوره، إلى تراجع الاستهلاك، ثم يتبعه خفض الإنتاج فينقص الاستثمار من جديد، ويتكرّر السيناريو نفسه إلى أن تتدخَّل الدولة من أجل انتشال الاقتصاد من هذه الدوّامة، وعكس الدورة الاقتصادية، من خلال تنفيذ برامج إنفاقية تستهدف الحفاظ على مستويات الاستثمار والاستهلاك معاً، عن طريق إنجاز مشاريع البنية التحتية، من جهة، وما يسمّيه «كينز» بالمثبتات الأوتوماتيكية الموجَّهة لدعم الاستهلاك مثل التعويض



على البطالة، من جهة أخرى.

تُعَدّ الصفقة الجديدة (New Deal) التي نفَّذها الرئيس الأميركي الأسبق «فرانكلان روزفلت»، في ثلاثينيات القرن الماضي، في الحقيقة، تطبيقاً عمليّاً للأفكار الكينزية التي انتشرت بين صفوف الأكاديميين، بعد نشره لأكثر مؤلَّفاته شهرةً: «النظرية العامة للتشغيل والفائدة والنقود» عام (1936). فمن بعد الانهيار العظيم (Great Depression)، الذي أصاب الاقتصاد الأميركي نتيجة الأزمة المالية التي عصفت به عام (1929)، لم يسترجع اقتصاد الولايات المتَّحدة عافيته إلّا بفضل البرامج الإنفاقية الهائلة في مشاريع البنية التحتية التي نفَّذتها إدارة «روزفلت». والآن، نرى أن إدارة الرئيس الأميركي الحالي «جون بايدن» تسير على الخطى نفسها من أجل تحفيز الاقتصاد الأميركي بعد الأزمة التي ترتَّبت على تداعيات جائحة «كورونا- 19» في الولايات المتَّحدة والعالم. وفي الجهة الأخرى من المحيط الأطلسي، نرى أن الاتِّحاد الأوروبي قام باعتماد برامج إنفاقية مماثلة، والشيء نفسه ينطبق على الكثير من البلدان المتقدّمة والسائرة في طريق النموّ.

غير أنه من اللازم التأكيد على أن الإنفاق الحكومي الذي تموّله الدولة، من خلال عملية خلق النقود من طرف المصرف المركزي، ينطوي على مخاطر عديدة إن لم ينعكس هذا الإنفاق، إيجاباً، على الإنتاج، وأهمّ هذه المخاطر، طبعاً، هي التضخُّم الجامح (ارتفاع الأسعار بشكل كبير ودائم)، وتعميق العجز التجاري مع الخارج؛ من هنا، تبرز أهمّيّة تمويل هذا الإنفاق عبر السياسية الضريبية (عوضاً عن السياسة النقدية) التي تضمّن إعادة التوزيع بين الأغنياء وباقي فئات المجتمع، دون زيادة الكتلة النقدية التي تدور في الاقتصاد بشكل كثيف، وغير منسجم مع تطوُّر الإنتاج في البلد.

ولهذا السبب، تحديداً، فقدت السياسة الإنفاقية الكثير من جاذبيَّتها في الأوساط السياسية، بعد حقبة السبعينيات من القرن الماضي، نظراً لاتّهامها بالمسؤولية المباشرة في وقوع الاقتصادات الغربية فيما عُرِف، في الأدبيّات الاقتصادية، بالركود التضخُّمي، إبّان ثمانينيات القرن الماضي. ومن جهة أخرى، اتُّهمت هذا السياسات بالضلوع في اندلاع أزمة الدين التي انطلقت من المكسيك عام (1982)، وعمّت جلّ اقتصادات البلدان النامية، فاضطرَّت هذه الأخيرة، راغمةً، للخضوع إلى إملاءات المؤسَّسات المالية الدولية (البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي) وإلى مشروطيّة تمويلاتها، وانتهجت سياسات تقويم هيكلي وانفتاح اقتصادي كانت كُلْفتها الاجتماعية باهظة، وتداعياتها مدمِّرة بالنسبة إلى المجتمعات.

لكن السياسة الإنفاقية عادت، من جديد، وبقوّة، إلى الواجهة بعد أزمة «كورونا- 19»، إذ لم تجد الحكومات بدّاً من اللجوء إليها لمواجهة الآثار السلبية للجائحة التي أدخلت الاقتصاد العالمي في انكماش، كان يمكن لتداعياته الاقتصادية، والاجتماعية أن تعصف بالاستقرار السياسي للعديد من المجتمعات عبر العالم.

إن ربط تراثنا الفكري، من خلال نموذج ابن خلدون، بالنقاش الدائر حول الإنفاق الحكومي وإنقاذ الاقتصادات من الانهيار بعد أزمة «كورونا- 19»، مروراً بمن يمكن اعتباره المرجع النظري للسياسة الإنفاقية التوسُّعية في العالم الأكاديمي، والعالم السياسي المعاصرَيْن، وهو «جون مينارد كينز». قد يبدو ربطاً متهافتاً أو متعسِّفاً، لذا لا بدَّ من الإشارة إلى أن التأصيل للفكرة، من الماضي، لا يستلزم -بالضرورة- أن يكون التطابق بينها وبين أفكار الحاضر كاملاً؛ فالفكر عمليّة من التراكم المعرفي، وسيرورة تمشي في خطٍّ صاعد، وليس من العدل أن نتَّخذ المقارنة الصارمة منهجاً؛ من أجل تقييم أفكار الماضي. ■ **حافظ إدوخراز**

هوامش:

(1) كتاب «العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومَنْ عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر».

(2) احتكر.



خوف الإنسان الغربي من المستقبل

«أدب المدينة الفاسدة»

تصف الديستوبيا أو (أدب المدينة الفاسدة) مجتمعاً مكروهاً تستحيل فيه السعادةُ، وتقوده سلطةٌ أو مذهبٌ فكريٌّ يمنع أفرادَ المجتمع من التمتُّع بحرِّيَّتهم، وقد تُصوِّرُ عالماً لحقت به كارثة عظمى. وكلّما استدعى هذا الأدب صورةَ المدينة الفاسدة، دفع القرّاء إلى التفكير في الأخطار التي تهدّد المجتمع، فيبدو الناس رافضين للواقع، ومتمرّدين عليه، وعاجزين في مساعيهم.

وإذا كانت المدينة الفاسدة متعلِّقة بالمكان وبالزمان السيِّئَيْن، فإن الروائيين يتناولون أشكالاً عدّة للفساد، ومنه الفساد السياسي، والفساد الأخلاقي، والفساد البيئي الذي يشهده عصر ما. وتُعَدّ رواية «1984» لـ«جورج أورويل» (1903 – 1950)، إحدى أهمّ الروايات المؤثِّرة في القرن العشرين[1]؛ تتناول أحداثُها عالماً يسيطر فيه الحزبُ الحاكم على البلاد، حيث تدير الحكومة وسائل الإعلام، وتنشر الأكاذيب على أنها حقائق، وتبدأ في التزييف، وغسل عقول المواطنين بما يتناسب وأفكار «الأخ الأكبر». تدور الأحداث في لندن عام (1984)، مع بطل الرواية «ونستون سميث»، وهو مواطنٌ من أوقيانيا، الدولة المستبدَّة التي تنتمي إلى ثلاث دول تتقاسم العالم عام (1984)، يعيش في لندن موظَّفاً في وزارة الحقيقة، وهي إحدى الوزارات الأربع التي تشكّل حكومة الحزب الأوحد، وكان «سميث» متمرِّداً على السلطة التي تدير البلاد، لكنه دائمُ الخوف من الاعتقال. يرأس الحزب والدولة «الأخ الأكبر»، الذي يراقب الشعب كلّه من خلال شاشة الرصد، الموجودة في كلّ مكان في البلاد، حتى في منازل المواطنين، وفي غرف نومهم، ويسيطر «الأخ الأكبر» على مناحي حياة شعب أوقيانيا جميعها؛ يليه أعضاء الحزب الداخليّ، فالخارجيّ، وأخيراً عامّة الشعب من العمّال وصغار الكسبة. أمّا شعارات الحزب فممثَّلة فيما يأتي: «الأخ الكبير يراقبك»، و«الحرب هي السلام»، و«الحرِّيّة هي العبودية...»، «من يسيطر على الماضي يسيطر على المستقبل، ومن يسيطر على الحاضر يسيطر على الماضي». أما الوزارات الأربع، التي يعمل «ونستون سميث» في إحداها، فهي: (وزارة الحقيقة) التي تزوّر الحقائق، وتبتدع الأكاذيب، إذ تزور الماضي أو تخفيه، أو تحرّف ما جاء في الصحف الأجنبية، أو ما جاء في كتب التاريخ، فتغيّر وتعدِّل فيه. والثانية هي (وزارة الحبّ) التي تضطهد الناس [2]، والثالثة هي (وزارة السلام) المختصّة بشؤون الحرب والأسلحة؛ أما الرابعة فهي (وزارة الوفرة). وصوّر الكاتبُ أن سكان لندن عانوا الجوعَ والفقرَ أيضاً، حيث كان المواطنون لا يجدون أوانيَ للطبخ. أمّا الطعامُ فكان غير متوافر في الأسواق. وعلى الرغم من هذا الفقر كلّه، لم يكن المواطنون يعارضون «الأخ الأكبر»؛ إذ كانت وزارة الحقيقة تخدع الشعب بإخبارهم أن حالهم أفضل من حال كثير من البلدان، وأن كلّ شيء متوافر، وأن خزينة الدولة زاخرة بالأموال، وأن المواطنين يحيَون في أزهى العصور. أمّا الكتبُ والإبداعُ الأدبي، والنتاج العقلي، فكانت من الممنوعات؛ فمن

يمتلك قلماً ومجموعة أوراق، يُتَّهم بتهمة «الفكر»، فيُعتقل أو يموت. وفي نهاية الرواية، يقبَض على «ونستون»، ويدور حديث بينه وبين المحقّق، فيقول له المحقِّق: «إن ذلك هو العالم الذي نعدّه، يا ونستون، هو عالم يتألّف من نصر تلو نصر، ونشوة تلو نشوة، وهو ما يمثِّل ضغطاً قويّاً على عصب السلطة. إنني أعتقد أنك بدأت تدرك ما سيكون عليه العالم، ولكن سيُطلب منك، في النهاية، ما هو أكثر من الإدراك؛ سوف يُطلب منك أن تقبل هذا العالم، وترحّب به، وتصبح جزءاً منه»[3]. لكن ونستون اعترض قائلاً: «إنكم لن تستطيعوا خلق عالم كالذي وصفته، فذلك حلم يستحيل تحقيقه؛ لأنه من المستحيل أن تؤسّس حضارة على الخوف والكراهية والقسوة، فمثل هذه الحضارة -إن وُجدت- لا يمكن أن تبقى؛ لأنها ستكون خلواً من أيّة حيوية، وهي -من ثَمَّ- ستتفسَّخ وتنهار من داخلها»[4]. وفي النهاية، وصف «جورج أورويل» - بشكل دقيق - تغيّرَ القيم البشرية، لتصبح أشياء هامشية، ليكون الناس مجرَّد أرقام هامشية في الحياة، من دون مشاعر، وليس لديهم طموحات أو آمال، حيث يعملون كالآلات خوفاً من الأخ الأكبر، ولينالوا رضاه؛ لأنه يراقبهم على مدار الساعة. لكن الرواية انتهت مُلخِّصةً التشاؤم؛ حيث تخلّى «سميث» عن مبدئه بعد تعذيبه داخل السجن، وتخلّى عن حبيبته، بل طالب بتعذيبها.

على مستوى آخر، يُعدُّ الخوفُ من الآلة وآثارها الهدّامة من أهمّ المواضيع التي ركّز عليها كتّابُ المدينة الفاسدة[5]، ولعلّ روايةَ «اجتياح - Ravage» التي كتبها الفرنسي (1985 - 1911) «رينيه بارجافيل» عام (1943)، إحدى أهمّ روايات المدينة الفاسدة، وقد حقّقت نجاحاً منقطعَ النظير، وهي تُلخّص عصرَ التّقدّم الحضاريّ الذي أصابه الدمارُ فجأةً، حين تعرّضت باريس لكارثة فتكتْ بالبشر والحجَر، نتيجة تعطّل الكهرباء؛ ما جعل الناسَ يبحثون عن طرق أخرى بديلةٍ للنّقل والزّراعة. إن هذه الرواية تَنْتمي إلى هذا النَّوْع من الأدب المُعادي لِتَسَلُّطِ الآلة، إذ تَتَخيَّلُ انهيارَ فرنسا، في المستقبل، بِتأثير الانقطاع المُفَاجِئ لِلْكَهْرباء، ويَتَسَبَّبُ ذلك في الفَوضى وانتشارِ الأمراض، وتحاولُ مَجموعةٌ من الناجين المقاومةَ في وجه الأمراضِ والعُنْفِ والمجاعة. تدورُ أحْداثُ الرّوايةِ في باريس، عام (2052)؛ حيثُ تُسَيْطِرُ عليها الآلةُ والتكنولوجيا، وتَتَعَلّقُ حياةُ السُّكّانِ بها، ولمّا انقطعَ التيّارُ تعطَّلَتِ الحياةُ، فرحلَ البطلُ بعيداً عن باريس، محاولاً إيجادَ مجتمعٍ جديدٍ متحرِّرٍ منَ الآلات، ومنغمسٍ في زراعة الأرض.

والحقّ أن روايةَ «اجتياح - Ravage» تنَقل رسالةَ الكاتبِ الذي تَنبّأ بإخفاق العلم أمام الكوارث الطبيعية والأمراض التي يعجز الناسُ عن مقاومتها، أحياناً. وملخّصُها أنّ الكاتبَ ينقلُنا إلى قلب باريس الزاخرة بالتكنولوجيا سنة (2052)؛ ولكن الكهرباء توقّفتْ فجأةٌ فيها، كما انقطعتِ الإمداداتُ النفطيةُ والمائيّةُ؛ ما أثّرَ في توقّفِ وسائل المواصلات، فأخذ السكّانُ يبحثون عن وسائل أخرى تمكّنهم من الهرب. وهكذا، نرى أن باريس امتلكتْ مصانعَ لصناعات اللحوم، كما أن الناس يتعايشون وموتاهم في ثلّاجات كبيرة خاصّة داخل بيوتهم.

عكستْ هذه الرواية تشاؤماً وقلقاً مردّهما إلى سطوة المصطنع والآلة على الحياة الإنسانية، على حساب المشاعر والعواطف النبيلة. إنّها صرخةٌ في وجه تجاهل الغرب للأحاسيس والقيم الروحية والنفسيّة الأصيلة. ولعلّ اللافتَ للانتباه، في هذه الرواية، هو هلاكُ نسبةٍ كبيرة من الناس؛ ما دفع زعيمَ البلدة فرانسوا إلى سَنّ تشريع إلزامي يقضي بجعل تعدّد الزوجاتِ إلزاميّاً.

وفي أحداث الرواية يصف الكاتب بطله فرانسوا: «ولما كان هو ابن فلّاح، فإنه يفضِّل الأطعمة الطبيعية؛ ولكن، كيف له أن يعيش في باريس من دون اعتياده على اللحم الكيميائي، والخضراوات الصناعية؟؛ فلم تعد الإنسانيةُ تزرع شيئاً في الأرض؛ فالخضراوات والحبوب والأزهار تنبت في المعمل داخل أحواض؛ ويجد النباتيّون، هنا، في الماء الذي أضيفت إليه منتجات كيميائية ضرورية، غذاءً أغنى، وأسهل في التأقلم من طبيعة الأرض الرطبة التي تعجز عنه كثيراً. والحقّ أن موجات، وأضواء ملوَّنة، وشدّة موزونة، و أجواء مكيّفة، كلّ ذلك يُسرّع نموّ النبات، ويسمح -بمنأى عن الطقس الموسمي- بالحصول على محاصيل دائمة، من بداية يناير إلى الحادي والثلاثين من ديسمبر؛ كما اختفت تربية الماشية، هذا الرعب: تربية الحيوانات و الاهتمام بها، ثم تسليمها، لاحقاً، إلى سكّين الجزار؛ كانت هذه عادات جديرة ببربرية القرن العشرين»[6].

ويتَّضح رفضُ الكاتب للآلة، وخشيته منها حين يصوِّر بطله عدوّاً لها، إذ بدت الآلةُ وحشاً يجب الانتصار عليه وتدميره؛ وتحقَّقَ هذا، فعلاً، في نهاية الرواية: « ألا تعرف؟ ألم أعلمكم جميعاً أن الناس تاهوا لأنهم أرادوا توفير شقائهم؟؛ فقد كانوا قد صنعوا آلاف وآلاف وآلاف أنواع الآلات؛ إذ حلّت كلّ واحدة منها محلّ فعل من أفعالهم، وجهد من جهودهم؛ إنها كانت تعمل وتمشي وتنظر وتصغي لأجلهم؛ فلم يعودوا يعرفون استعمال أيديهم؛ ولم يعودوا يعرفون بذل الجهود، ولا الرؤية، ولا السماع.. وحول عظامهم، تكوَّنت لحومهم غير النافعة، واقتصرت معرفة العالم كلّها في عقولهم على تصرُّفات هذه الآلات؛ وحين تتوقَّف كلّها معاً، بإرادة السماء، يكون الناس كالمحار التي انتزعت من أصدافها؛ فليس لهم إلّا الموت...»[7].

كقاعدة أولى، يركِّز كتاب أدب المدينة الفاسدة على أُطُر زمانية خاصّة، يكون فيها المجتمع مرتبطاً بالدولة، ومحكوماً بقوانينها التي تمنعه من التقدُّم، وهذا ما نجده في روايات عدّة لجورج أورويل، وفي رواية «اجتياح» مثلاً. أمّا القاعدة الثانية فهي السمة الجماعية المرتبطة بالبحث عن مجتمع مثالي. كما نجد أن جلّ الكتّاب، في هذا المجال، يشعرون بعمق المأساة، ويعكسون خوف الإنسان الغربي من المستقبل؛ جرّاء تهميش الإنسان، وتجريده من قِيَمه الأخلاقية، والروحية. ■ **محمد مرشحة**

الهوامش

1 - انظر: جورج أورويل: 1984، ترجمة أنور الشامي، المركز الثّقافي العربي، 2015، ص:8.
2 - انظر: المرجع السابق نفسه، ص: 8 و12.
3 - نفسه، ص: 317.
4 - نفسه.
5 -انظر: Aymé , M. : La Mouche bleue, Gallimard, 1957
6 - نفسه، ص: 23 و24.
7 - نفسه، ص: 201 و202.

القلق واللّغز الإنساني في كلّ الأزمنة
ما يمكن أن تقوله الرواية فقط

الرواية مأوى العالم، وصورته. قد لا يجد هذا الكلام ترحيباً كافياً وسط المتشكِّكين الذين يعتقدون أن الرواية، في عالم اليوم، وبرغم اكتساحها الكبير للبنى الفكرية التاريخية، والجمالية، قد أضحت معقّدة وقاصرة أمام التطوُّر الهائل لتقنيات الإعلام الجديدة. كما أنه، بحسب اعتقادهم، كذلك، سيكون من المستحيل الوصول إلى الحدود العظيمة التي وصلت إليها روايات مثل «عوليس» لجويس، و«الجريمة والعقاب» لديستوفيسكي، و«الصخب والعنف» لفنوكنر، و«الحرب والسلام» لتولستوي، أو «موبي ديك» لهرمان ملفيل.

لقد تطوَّرت الرواية بسرعة فائقة، إلى درجة أنها استطاعت، من داخل تاريخها الإبداعي الخاصّ، أن تمتلك العديد من الأدوات السرديّة، والفنِّيّة التي مكّنتها من أن تستدمج الفلسفة والعلوم والفنون والشعر والأغاني والسينما والفنّ التشكيلي والموسيقى والأسطورة، لطرح قضايا الوجود، وماهيَّته، وطبيعة العقل الإنساني، واللّغة والفكر، والأخلاق والمعرفة. لقد استطاعت، كما كتب كولن ويلسون، أن تؤثِّر، بشكل كبير في ضمير العالم المتمدِّن، بقوّة تأثير، يتجاوز صداها ما خلَّفته كتابات داروين، وفرويد، وماركس في الفكر والفلسفة.

أصبحت الرواية، إذن، مصدر إلهام قويّ لمعاودة قراءة العديد من المشكلات الميتافيزيقية التي يواجهها الإنسان طيلة وجوده. فرواية « الغريب»، لألبير كامو، هي أكثر من قصّة رجل فوضوي، يجد المسؤولية الأخلاقية في ارتكاب جريمة قتل، أكثر ممّا يجدها في الحداد على والده المتوفّى. إنها تجسيد لعبثية المعنى الإنساني داخل وجود يظلّ باستمرار، في حاجة إلى تفسير لكثير من حالات الفراغ والغموض التي تنتجها تناقضات الواقع. و«المسخ» لكافكا، هي رواية للتأكيد على أن غريغور سامسا هو جزء من صيرورة المسخ المجتمعي، وكأننا نجد، في دواخلنا، شيئاً من الأسى على التجربة الإنسانية، وشيئاً من الإيمان ونحن نقاوم جراح الكينونة. في رواية «ميرامار»، لنجيب محفوظ، تهرب «زهرة» من المكان الذي عاشت فيه طفولتها متوجِّهةً نحو الإسكندرية للعمل في فندق. يمثّل هذا الهروب، مع تجاوز قساوة اليومي الداجنة، فكرة لانتصار الحرِّيّة التلقائي على بؤس الحياة، وجعل المغامرة الذاتية مدخلاً لتجاوز أخطاء قدرية، وسياسية. لذلك قد لا تكون رسالة مصطفى سعيد في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيِّب صالح، سوى تسليط مزيد الأضواء على إشكالية الهويّة المفكَّكة بين الرحيل والعودة، حيث تعكس مفارقة المسافة بين ثقافتَيْن، صورة الذات المشروخة والمغتربة، في تلك الصور الرمزية التي يصير معها الكذب على الذات مأساةً تاريخية، وخرافة كبيرة.

فالرواية -بوصفها مكاناً لولادة التخييلات والوقائع- هي رؤية تجريبية طويلة من النثر المركَّب المعتمد على توظيف شخصيات مخترعة أو حقيقية لطرح الأسئلة حول قضيّة أو قضايا غير متوقَّعة وغير نسقية على الدوام، قادرة من خلال توقعاتها الذاتية والإجرائية، على اقتحام مجالات الفكر والفنون. لقد استطاعت رواية «عالم صوفي»، لجاستان غاردبير، أن تنجح في خلق سرد يؤرِّخ لتاريخ الفلسفة، وأن تمتلك، مع إرفين يالوم، القدرة على تجسيد الأفكار الفلسفية المجرَّدة والمتعالية، وجعل الخيال السردي مدخلاً تنويرياً لإعادة تحيين تصوُّراتنا حيال العقل الأخلاقي، والعقل السياسي، وإبداع تكثيفات وعي حديثة لتغيُّرات عالم اليوم. بهذا المعنى، لا ينبغي أن تكون للرواية وظيفة أخرى غير شرط التأمل، أي بناء بحث متواصل ولا نهائي، حول تلك اللحظة الإبداعية الفريدة التي يتمّ من خلالها حمل الحياة إلى مدارج القوّة الوجودية الخالصة؛ ذلك لأن لا حكاية تستطيع أن تصنع تأثيراً سردياً وتاريخياً دون أن تحقّق شروط انفلاتها، مع حكايات أخرى، من قبضة صيرورات السلطة والجمود. فعظمة الرواية هي في قدرتها كذلك، على تجاوز كلّ تطابق مع بنية إيديولوجية أو حتى ثقافية. إنهما، بمعنى ما، لا تطابق وانفلات يقومان على حركيّة وعي انسيابي، يدرك ذاته من خلال هويّة منفتحة، ليست انقياداً، بل مقاومة وتقويضاً لعالم الدلالات المهيمنة والأنظمة القائمة التي تعمل على تدجين الوعي والذاكرة، واحتجازهما.

فعندما خرج دون كيشوت إلى العالم، تحوَّلت هذه اللحظة «الملحمية» إلى مغامرة وجودية كبرى، ثم إلى معرفة وصيرورة ساخرة. فالروايات موجودة، لا لكي تؤكِّد أي شيء، بل لكي تطرح أسئلة حول اللغز الإنساني. هكذا،



تصير رواية «غاتسبي العظيم» لفيتزجيرالد، رحلة يقوم بها كاراواي داخل الولايات المتَّحدة من الغرب إلى لونغ آيلاند، للبحث عن الحظّ في بيع السندات، فحسب، بل رحلة لا مرئيّة لكشف الحياة المزيَّفة التي تعيشها الطبقات الراقية من المجتمع الأمريكي في بدايات القرن العشرين. كما أن قوّة القبطان أكاب، في رواية « موبي ديك»، لهرمان ملفيل، ليست في لاعقلانية مطاردة الحوت الأبيض، بل في إصرارها على تكسير خطوط المشوَّشة المغلقة لنظام الصيَّادين المغلق ومحاولة عصيانه.

إن عمل الرواية يقوم على جعلنا أكثر حياةً داخل الحياة نفسها، فهي تتحدَّث عن الماضي، وعن المستقبل، عن الخير وعن الشرّ، عن الإيمان، وعن الجنون. تتحدَّث عن كلّ شيء، عبر دروب الانتقال من السرد إلى ما لا يقال. يحدث ذلك في حدود المغامرة التي لا تنقطع، بين ثنايا عتبات القلق الذي يقود أبعد من المعرفة، حيث تغدو الحكايات رحلة تنويرية داخل الكينونة؛ لأن كلّ رواية هي لحظة المسعى إلى تفكيك جزء من تلك الأبنية غير المحتملة لتطابقات الوعي. فحيثما يوجد القلق توجد الرواية، ويوجد الفكر. ألم يعتمد فرويد على أشهر روايات دوستويفسكي للوصول إلى الكثير من استنتاجاته المتعلّقة بمرض «الصرع» و«العصاب»؟. ليس هناك، إذن، فكر بلا لحظة سردية تتولَّد فيها اللحظة الإبداعية كلحظة انصهار متعالية بين الكتابة والحياة. ففي العمل الروائي، كما في الفنّ ومختلف حقول المعرفة، يغدو النظام الثابت للأشياء حدساً عضوياً، تقود الأفكار فيه إلى ما لا يمكن توقُّعه. كيف استطاع، إذن، فلاديمير نابوكوف، من خلال كتابة رواية «لوليتا»، أن يلهم المخرج ستانلي كوبريك كلّ تلك القوّة الإبداعية التي تجسَّدت في فيلم» لوليتا» عام (1962). ألم تشكِّل الرواية الموسيقية «كلّ صباحات العالم» حواراً فنيّاً رائعاً بين كاتبها باسكال كينيارد، والمخرج الفرنسي ألان كورنو، الذي قام بتحويلها إلى عمل سينمائي، عام (1991)؟. ثم، ألا يحقّ لنا أن نقول إن نجم أنتوني منغيلا لم يكن أشدّ سطوعاً، قبل أن يقوم بإخراج فيلم «المريض الإنجليزي» (1996)، المأخوذ عن رواية مايكل أونداتجي؟.

الروايات، ما تزال تُكتَب، إلى اليوم، مثلما كتبت في بدايات الأزمنة الحديثة. وبفضل مرونتها، وقدرتها على تبديل أشكالها، وتكييف قواعدها السردية، عرفت كيف تنجح في كشف الهزائم المتكرِّرة للإنسان الحديث، وتعريتها، وفي مساءلة أحلامه ومأزق علاقاته مع ذاته ومع الآخرين. صحيح أنها لا تمنحنا المعرفة العلمية الخالصة، لكنها، بوصفه تجربة أدبية، تمنحنا ذلك الشكل الأسمى للعلاقة الإنسانية المبنيّ على التعايش والتواصل، لذلك، هي تحضر كنوع من الأخلاق لا كنوع من العلم، والأفق النهائي لهذه التجربة، بحسب تودوروف، ليس الحقيقة بل الحبّ. هكذا، يصير عالم الرواية لحظة عشق كبيرة وضرورية للسير نحو المعنى المشترك للإنسانية الكاملة. لقد استطاعت، عبر صيرورات تاريخية حيوية وغير مكتملة، أن تذهب إلى الحدود اللانهائية التي تكتشف معها، وبطريقتها ومنطقها الخاصَّيْن، مظاهر الوجود المختلفة: مع معاصرِي سرفانتس، تتساءل عن ماهية المغامرة، ومع صامويل ريتشاردسون تشرع في سبر ما يحدث في دواخل الإنسان، وفي الكشف عن الحياة السرِّيّة للأحاسيس، ومع بلزاك تكتشف تجذُّر الإنسان في التاريخ، ومع فلوبير تكتشف أرض اليومي التي بقيت، حتى ذلك الحين، مجهولة، ومع تولستوي، تعكف على تدخُّل اللامعقول في قرارات الإنسان، وسلوكاته.

تتوجَّه الرواية، أيضاً، إلى سبر الزمن: اللحظة الماضية المنفلتة مع مارسيل بروست، واللحظة الحاضرة المنفلتة مع جيمس جويس، وتتساءل الرواية، مع توماس مان، عن دور الأساطير التي توجِّه خطواتنا، وهي قادمة من عماق الأزمنة، كما يقول ميلان كونديرا!. ■ **منير أولاد الجيلالي**

طرقٌ غير متوقَّعة

كيف يُغيِّر الأطفالُ آباءَهم؟

نحنُ لا نوجِّه أطفالَنا بقدر ما نعتقد، لكنهم يشكّلوننا طوال الوقت. تُبيِّن «ميليسا هوغنبوم» أن فهم هذا الأمر قد يجعل الأبوة أقلَّ إرهاقاً.

لم أكن أعتقد أبداً أنه في سنِّ الرابعة، ستظل ابنتنا تقطع نومنا، وهو شعورٌ غير عادل بشكلٍ خاص الآن، لأن شقيقها الأصغر ينام بشكلٍ جيد. حاولت ذاتَ مرّة أن أتوسل إليها لكي لا توقظنا، موضِّحةً أن ذلك سيجعلنا متعبين في اليوم التالي. فكّرتْ بُرهة، ثمَّ أجابت: «إذا كنتِ متعبةً فهذا أمرٌ جيد، لأنه يمكنك غداً احتساء كوب من القهوة». لقد كان تذكيراً صارخاً آخر بمدى تغييرها لجدولي الزمني ولعاداتي اليومية، بما في ذلك زيادة استهلاكي للقهوة. لكن وكما تُظهر مجموعة من الأبحاث العلمية، فربما تكون في الواقع تؤثّر عليّ على مستوى أعمق بكثير، يتجاوز بكثير أنماط نومي. وفي هذه الأثناء، قد لا تكون جهودي في التأثير عليها مؤثّرة تقريباً كما أعتقد. إنّ فهم مدى تشكيل أطفالنا لنا يمكن أن يفسد الوهم بأننا، كآباء، نمتلك السيطرة الكاملة. ولكنه قد يبدّد أيضاً الشعور بالتوتر بأنّ كلَّ قرارٍ نتخذه سيؤثّر عليهم بطريقةٍ لا رجعة فيها، وقد يفتح البابَ لنوعٍ مختلف من الحياةِ الأسرية.

يبدأ الأطفال في التأثير علينا حتى قبل ولادتهم؛ نخطط لوصولهم ونعدِّل حياتنا للترحيب بهم. إنهم يوجِّهون نومنا ومزاجنا كأثرٍ جانبي. نحن نعلم على سبيل المثال، أن آباء الأطفال الذين يعانون من الانفعال العصبي يكونون أكثر توتراً، وينامون أقل، كما قد يعتقدون أنهم آباء بشكلٍ سيئ. يمكن أن يُسهم هذا التوتر وقِلة النوم بعد ذلك في زيادة خطر الإصابة بالاكتئاب والقلق. تُظهر العديد من الدراسات أن شخصية الطفل الفطرية تُشَكِّلُ عن طريق الكيفية التي نربيه بها. تقول «آنْ شافير Anne Shaffer» المُتخصِّصة في علم نفس الأطفال من جامعة «جورجيا»: «إنّ تربية الأبناء هي قصة مختلفة حقاً اعتماداً على هُوية الطفل». وتضيف: «يتوافد علينا العديد من الآباء لأنهم يواجهون تحدّيات مع أطفالهم، وأغلبهم يقول: (لم يكن الأمر بهذا السوء مع طفلي الأكبر سنّاً)، ويتناسون أن هذا الطفل شخصٌ مختلف تماماً، وبالتالي ستكون له احتياجات مختلفة». تشير «دانييل ديك Danielle Dick»، عالِمة الوراثة بجامعة «فرجينيا كومنولث» في كتابها «شفرة الطفل»، إلى أن «التركيز الشديد على الطريقة التي نتعامل بها مع الآباء يضع قدراً هائلاً من الضغط عليهم، كما أنه يخلق هذا الوهم بأنه إذا قمنا فقط بكل الأشياء الصحيحة، فسنكون قادرين على تشكيل أطفالنا في هؤلاء البالغين السعداء والناجحين». قد يكون الواقع أكثر تعقيداً، فهناك أدلة عديدة تبيِّن أن الأطفال يؤثّرون على آبائهم، وكذلك العكس، وهي ظاهرة تسمّى «الأبوة ثنائية الاتجاه».

خلصت إحدى الدراسات التي تبحث في (الأبوة ثنائية الاتجاه) وضمَّت أكثر من ألف طفل وأولياء أمورهم إلى أن سلوك الطفل كان له تأثيرٌ أقوى بكثير على سلوك والديه. لقد تمَّ إجراء مقابلات مع أولياء الأمور وأطفالهم ممَّن هُم في سنِّ الثامنة، وبعد مرور خمس سنوات، كشفت الدراسة أن الرقابة الأبوية لم تغيِّر من سلوك الطفل، ولكن المشاكل السلوكية لهذا الطفل أدّت إلى تقليل الدفء الأبوي والمزيد من التحكّم. كما تكشف الأبحاث أنه عندما يُظهر الأطفال سلوكاً صعباً، فقد ينسحب الآباء إلى الخلف أو يستخدمون أسلوب تربية أكثر استبداداً (صارماً وبارداً). وبالمثل، فإن آباء المُراهقين الذين يعانون من مشاكل سلوكية يتصرَّفون بدفء أقل وعداء أكبر. يحدث العكس بالنسبة للمُراهقين الذين يظهرون سلوكاً جيداً: يتصرَّف آباؤهم بمزيد من الدفء مع مرور الوقت، وهذا يكشف أنه ليست الأبوة القاسية هي التي تتنبأ بالمشاكل السلوكية. تقول «شافير»: «إنّ الأطفال الذين يتصرَّفون بشكلٍ معارض



وبنوع من التحدّي لديهم آباء يستجيبون من خلال زيادة قسوةً الأبوة والأمومة». أي أنه كلما تمرَّد الأطفال أكثر، صعَّدنا تهديداتنا أو عقوباتنا، حتى لو أدى ذلك إلى تفاقم المُشكلة، وأدى إلى مزيد من الصراع والتحدّي.

وبالطبع، فإنّ الآباء مسؤولون في النهاية عن كيفية استجابتهم لسلوك أطفالهم. إنهم قبل كل شيء، كبار راشدون، وإذا وجدوا أنفسهم قساة أو غاضبين بشكلٍ مفرط، فقد يستفيدون من المزيد من الدعم من المُعالجينَ الأسريين، خصوصاً وأننا نعلم أن إرهاق الوالدين آخذ في الازدياد، يمكنهم أيضاً تجربة بعض الأساليب التي أثبتت جدواها لتهدئة المواقف المشحونة عاطفياً، مثل إدارة مشاعرهم الخاصة بالتوتر والإحباط، وفهم مصادر غضب أطفالهم، أو حتى مجرد التوقف للحظة وأخذ نَفَس عميق.

إنّ التفكير في التفاعل بين السمات الشخصية الفطرية للطفل وردود أفعال الفرد قد يفتح آفاقاً جديدة ويعطل الحلقات المُفرَغة. تشير «نانسي سيغال Nancy Segal» المُتخصِّصة في دراسة التوائم في جامعة «كاليفورنيا فولرتون» إلى أن «التأثير الجيني يؤثر فعلياً على كل سمة قابلة للقياس»، وعلى سبيل المثال، كشفت إحدى الدراسات التحليلية سنة 2015، التي بحثت في إجمالي 14 مليون توأم، سواء الذين نشأوا معاً أو نشأوا منفصلين، أن التوائم المُتماثِلة التي نشأت على حدة كانت أكثر تشابهاً من التوائم الأخوية التي نشأت في المنزل نفسه. وهذا يؤكّد ما لاحظته «سيغال» منذ فترة طويلة بين التوائم الذين قابلتهم، فالبيئات المُشتركة لا تجعل أفراد الأسرة متشابهين على حدٍّ سواء.

لذلك تكشف دراسات التوائم عن مدى تأثر السلوك بجيناتنا. تقول «دانييل ديك»: «إن الدراسات التي تركّز فقط على الوالدين، تتجاهل حقاً هذه الحقيقة البيولوجية الأساسية والمُتمثلة في أن أطفالنا ليسوا جميعاً ألواحاً فارغة، فجميعهم لديهم ميول جينية خاصة بهم، وهذا يعني أن استراتيجيات الآباء المُختلفة تعمل بشكلٍ أفضل (أو أسوأ) لأنواع مختلفة من الأطفال». تعتقد «ديك» أنه على الرغم من الفهم العلمي الأكبر لدور المزاج في تشكيل الأبوة، إلّا أنه لم يصل بعد إلى الاتجاه السائد، هذا لأنه إذا نسبنا بعض السلوكيات أو التفضيلات إلى علم الوراثة، فيمكن أن نشعر كما لو أنها تقلل من دورنا كآباء. وبدلاً من ذلك، يمكننا إعادة صياغة هذه الرؤية لمُساعدتنا على فهم



مقدار تشكيل الآباء لحياة أطفالهم، حيث إنه يزيل عنصر اللوم الذاتي الدائم عندما لا يتصرَّف الأطفال بالطريقة التي توقعناها منهم. وهذا لا يعني أن الأبوة والأمومة لا تهم، بل تعني فقط كيف نعتمد كآباء على مزاج أطفالنا. قد يكون أحد الأطفال منفتحاً بشكلٍ طبيعي، وبالتالي يستمتع بتدفّق مستمر من مواعيد اللعب. وقد يستجيب آخر للأنشطة الانفرادية بشكلٍ جيد، مما يعني أننا سنكون إزاءه أكثر هدوءاً. وفيما قد يحب طفل آخر المُفاجآت، قد يجدها شقيقه مرهقة، مفضِّلاً النظام والروتين.

تقول «سيغال»: «يتحمَّل الآباء المسؤولية المُهمَّة والصعبة المُتمثلة في البقاء على تواصل مع أنواع السلوكيات التي يعبِّر عنها الأطفال والتأكُّد من رعايتهم لها». ومع ذلك، فإنَّ الحفاظ على الانسجام واليقظة ليس بالأمر السهل دائماً. إنْ جعل طفلين متردّدين يرتديان ملابسهما ويستعدان لمُغادرة المنزل، حيث يصرخ أحدهما بشأن الجوارب أو الأحذية الخاطئة، يمكن أن يؤدي إلى استجابة توتر حتى بين أكثر الآباء هدوءاً، خاصة عندما يتزامن ذلك مع موعد الذهاب إلى العمل. في مثل هذه المواقف العصيبة، يجب أن نستحضر أن الأطفال لديهم إحساسهم الخاص بالقدرة، أي أنهم يريدون التصرُّف بحرّية، واتخاذ خياراتهم المُستقلة، والسعي وراء أهدافهم وتفضيلاتهم الخاصة. وما قد نعتقد نحن أنه سلوك سيئ، قد يكون بالنسبة للطفل مجرد تعبير عن إحساسه بالقوة. بالنسبة للآباء، قد يكون قبول ذلك أمراً صعباً لعدد من الأسباب.

يشير عالِم النفس «ليون كوتشينسكي Leon Kuczynski» من جامعة «جيلف Guelph»، إلى معيار مزدوج: نتوقع أن يكون الأطفال ممتثلين، لكننا لا نتوقع ذلك من شخص بالغ. ويضيف: «إنّ معظم أفكار الآباء تدور حول كيفيةِ التعامل مع عدم امتثال الأطفال، حيث تعتبر مقاومة الأطفال علامة على الاستقلال الذاتي وهذه في الواقع سمة (جميع) البشر». هناك أيضاً صعوبة عمليةٍ في التوفيق بين الأهداف المُختلفة، فحتى أكثر الآباء صبراً قد يعانون عندما تتعارض رغبات أطفالهم مع احتياجاتهم الخاصة. بيْدَ أنِ الاعتراف بإحساس الأطفال بالفاعلية قد لا يقضي تماماً على مثل هذه اللحظات العصيبة، إلا أنه على الأقل يمكن أن يجعل الآباء يشعرون بمزيد من الوعي بمنظور أطفالهم ويقلل الضغط عليهم لتأكيد سلطتهم.

مع تقدُّم الأطفال في السن، يصبح تأثيرهم علينا أكثر وضوحاً، وهذا ما تؤكّده دراسة أجريت سنة 2016، حيث طلب «كوتشينسكي» وزملاؤه من ثلاثين أباً وأماً التحدُّث عن وقائع حديثة تدخَّل فيها أطفالهم أو كان لهم بعض التأثير في حياتهم. وقد جاءت أغلب الردود مرتبطة بتعليقات على مظهر الوالدين، وأدبهم، وصحتهم، وقدراتهم على القيادة، حتى أنهم غيَّروا عاداتهم وأفكارهم الخاصة، حيث قال أحد الآباء لطفل يبلغ من العُمر عشر سنوات: «ربما لم نؤمن بأن نكون صديقين للبيئة قبل أن يلفت انتباهنا إليها».

كشفت دراسة «كوتشينسكي» أيضا، أن الأمهات كُن أكثر تأثيراً من الآباء، ربما لأن الأمهات يملن إلى قضاء المزيد من الوقت مع أطفالهن بشكلٍ عام. كما توضح ذات الدراسة أنه بينما تؤثّر أفعالنا على الطفل، تؤثّر تصرُّفات الطفل علينا. من خلال كوننا على علاقة وثيقة، فنحن في الواقع ضعفاء ونستجيب لتأثير هذا الطفل. يحدث ذلك لسببٍ وجيه أيضاً، فقد أفاد الآباء عن رغبتهم في الحفاظ على علاقة وثيقة مع أطفالهم، لتحسين العلاقة الحميمة والاحترام. من الواضح أن الاستماع إليهم هو جزءٌ أساسي في هذه العلاقة.

لقد كنتُ بالتأكيد أكثر صبراً واسترخاءً قبل أن أنجب أطفالي... أحاول أن أكون صبورة غير أن شعور التوتر ينتابني أكثر عندما يصرخون. لكنهم، وفي المُقابل، علموني أيضاً أن التعاطف مع نوبات غضبهم وإثبات صحة مشاعرهم، مهما بدت غير منطقية، هي أفضل طريقة لنزع فتيل نوبات الغضب هذه. في نهاية المطاف، نحن جميعاً نتعلَّم من بعضنا البعض. إنّ قبول هذا الأمر والاستجابة لاحتياجاتهم يجعلان الحياة تتدفق بمرونة وسلاسة، حتى لو كان ذلك يعني تناول كوب إضافي من القهوة بعد ليلةٍ أخرى من النوم المُتقطع.

□ **ترجمة : عبد الرحمان إكيدر**

- العنوان الأصلي:

The unexpected ways children change their parents

المصدر:

https://www.bbc.com/future/article/20220104-how-parenting-changes-you



لكلِّ فردٍ وتيرتُه الخاصة

يمرّ نموُ الطفل بمستوياتٍ عديدة: ينبغي عليه تعلُّم كيفية الكلام في سنٍّ معيَّنةٍ وتعلُّم القراءة والحساب في سنٍّ أخرى. والأطفال الذين يخرجون عن هذا النطاق قد يجدون أنفسهم بعيداً عن مقاعد الدراسة.

منذ سنٍّ مبكِّرة، تنبَّأ الأساتذة لـ«باستيان» بحياة تتخللها إخفاقات وصعوبات مدرسية، حيث أخبروا أبويه قائلين: «لا تعطيا أنفسكما آمالاً كاذبة، فإذا وصل للصف السادس فذلك سيكون كافياً، وإذا تخطّى المدرسة الإعدادية فستكون معجزة». لابد من القول إن «باستيان» يعاني من عُسر القراءة ومن اضطراب متمثّل في نقص الانتباه مع فرط في الحركة. وبعد عشر سنوات من الكفاح والتضحيات والدعم، التحق «باستيان» بمدرسة تجارة كبيرة. واليوم فإنّ هذا التلميذ الذي لم يكن من المُقدَّر له تجاوز الصف السادس أنشأ مقاولة شركة ويدير فريقاً مكوَّناً من عشرين شخصاً. وأما عند سؤاله حول الشيء الذي مكَّنه من إخراج نفسه من حالة «اليأس» التي حُكِم عليه للتواجد فيها عندما كان طفلاً، فيجيب «باستيان» قائلاً: «أبواي»؛ فقد غيَّرا مكان عيشهما ليكونا قريبين من أفضل الاختصاصيين، وحصلا على إجازات من أجل التدرُّب على مصاحبة الأطفال غير النموذجيين، وتعاقدا بشأن قروض لتمويل رعايته. وعلى عكس أساتذته، كانت نظرتهما إلى ابنهما مليئة بالآمال. وفي النهاية فإنّ الانتصار الذي حققه «باستيان» هو انتصار لكل عائلته.

الحدود الدقيقة بين ما هو عادي وما هو مرضي

إنّ الأطفال الذين يختلفون عن المألوف ويكون نموهم وفق «جدول زمني معدل»، مثل «باستيان»، ليسوا نادرين، إذ يعاني (1) إلى (10) في المئة من الأطفال من صعوبات في القراءة والكتابة و(18) في المئة يواجهون مشكلاً في النمو، وتزداد هذه النسبة إلى (22) في المئة إذا ما أضفنا المشاكل العاطفية والسلوكية. إن مسارات النمو هذه التي يُنظر إليها على أنها «غير معيارية» متعدّدة العوامل، إذ رغم أنها تعتمد على النضج العقلي للطفل إلّا أنها أيضاً تعتمد على العناصر الاجتماعية والتكيفية والثقافية والعائلية وعلى محيطه. وفي ظل تعدُّد مواصفات هؤلاء الأطفال، لا يزال السؤال التالي مطروحاً: هل الخط الفاصل بين ما هو طبيعي وغير طبيعي موضوعيٌ وثابتٌ أكثر مما قد يعتقده المرء؟ لا، بالطبع، حيث لا يزال يعتمد هذا الخط نفسه، الذي لطالما كان مادةً دسمة للنقاشات بين العلماء، على مجتمع وفترة زمنية وتوقعات محدَّدة في ما يتعلَّق بنمو الأطفال وسلوكهم.

ولنأخذ على سبيل المثال قصور الانتباه وفرط الحركة الذي يُعاني منه «باستيان». فكما يُذكّرنا تقرير المعهد الوطني للصحة والأبحاث الصادر في 2003، فإنّ نسبة انتشاره تتراوح بين (0.4) و(16 .6) في المئة حسب البلد ومنهجية التشخيص المُعتمدة ومعايير القياس المُستخدمة والفئة المعنية. وعليه، ربما تمَّ تشخيص «باستيان» بقصور الانتباه وفرط الحركة في دراسة معيَّنة وليس في أخرى. ويظل تحديد هذا الاضطراب أيضاً معتمداً على فترة زمنية معيَّنة، فبين صفوف الصيادين جامعي الثمار والرُحَّل، على سبيل المثال، سيكون منهم مصابون باضطراب قصور الانتباه وفرط الحركة مثل «باستيان» أكثر تكيّفاً، إذ سيكونون بطبيعتهم المُتسمة بفرط التأهب، صيادين أمهر من أقرانهم، ما من شأنه أن يعزّز فرص بقائهم وأفراد جماعتهم. وبنهاية المطاف أدى التحوُّل إلى نمط عيش أكثر استقراراً وصناعي إلى جعلهم أقلَّ تكيُّفاً. علاوة على ذلك، وفق بحث منشور سنة 2011 بمجلة «Applied Psychology : Health and well-being»، لابد من الإشارة إلى أن الأطفال المصابين باضطراب قصور الانتباه وفرط الحركة يُظهرون تحسُّناً في مستوى التركيز وسيطرة أفضل على اندفاعهم عندما يلعبون في الخارج، بمعنى أنه عندما يقتربون من ظروف العيش التي تمَّت برمجة الثدييات عليها (العيش في حركة وفي الهواء الطلق) تكون أعراضهم منخفضة بقدرٍ كبير. ويترتب عن هذه الحقائق سؤالٌ آخر في النهاية، مفاده: ألا تبرز مشاكل الأطفال إلّا عندما نحاول جعلهم يتماشون مع نمط عيش لا يلائم خصوصياتهم؟ من المُثير للاهتمام التذكير بأن أحد معايير تشخيص العديد من الاضطرابات هو التداخل الملحوظ والدائم للأعراض مع جودة الحياة المدرسية والاجتماعية والعائلية للطفل، وهو ما يطرح بالتالي السؤال التالي حول نمط الحياة المدرسية (التي تكون فيها الأعراض بشكلٍ عام أكثر إحراجاً): هل هؤلاء

الأطفال غير متكيفين مع الحياة المدرسية بسبب الاضطراب الذي يعانونه أم أن متطلبات الحياة المدرسية هي التي ليست دائماً متكيّفة مع الطابع المُتعدّد لمواصفات الأطفال؟ وعليه، يبدو الطابع الخصوصي للمدرسة واتساق متطلبات الحياة المدرسية أنهما عاملان يُفسران بعض الاضطرابات التي يعاني منها الأطفال، الأمر الذي يُذكرنا بمقولة «ألبرت أينشتاين» الشهيرة: «إن حكمت على قدرة سمكة في تسلق الشجرة ستعيش حياتها كلها وهي تؤمن بأنها غبية».

أهمية النظرة الإيجابية للأبوين

كما تُؤكده شهادة «باستيان»، تلعب كذلك النظرة التي يحملها الأب حول السمات الخاصة بطفله دوراً مهمّاً في نموه ونجاحه، فقد كان والده يردّد على مسامعه عبارات من قبيل: «إننا نثق فيك»، «يمكنك فعلها»، «أنت قادر على ذلك». أظهرت دراسة تعود لسنة 2006 أن مستوى التفاؤل الذي يتحلّى به الأبوان يزيد من فرص نجاح طفلهم، وهو ما يعزّز من جهته استعداده للتفاؤل. وقد سلطت دراسات مختلفة أجريت داخل الأوساط المدرسية الضوء على العلاقة بين التفكير التفاؤلي لدى الطفل وتحقيق أداء مدرسي وأكاديمي أفضل، ويتقاطع هذا الاستنتاج مع «تأثير بيجماليون»، وهو مفهوم كانت وراءه نقاشات محتدمة منذ ثلاثين سنة. فوفقاً لهذا النوع من النبوءات ذاتية التحقيق، يترتب عن الاعتقاد الذي يحمله شخص يتمتع بسلطة (أستاذ أو أب) بنجاح فردٍ ما، تحسنٌ فعلي لأداء هذا الفرد؛ بعبارةٍ أخرى فإن مجرد الإيمان بنجاح الطفل يزيد من احتماليةِ نجاحه. ولذلك، بالرغم من مسار النمو غير الاعتيادي للطفل وتشاؤم الأساتذة، يمكن للسلوكيات الأبوية أن تكون في ظروف معيَّنة عنصراً متميّزاً في نموه. فكيف يصبح هؤلاء الأطفال الاستثنائيون في مرحلة البلوغ؟

كيف يصبح هؤلاء الأطفال عندما يكبرون؟

عند بعض الأطفال، يمكن للاضطرابات التي أثرت في دراستهم أن تظلّ مصدر صعوبات بالغة في حياتهم المهنية والشخصية لدى بلوغهم مرحلة البلوغ، أما عند البعض الآخر فتتغيّر الأمور بمجرد مغادرة مقاعد الدراسة، إذ يجدون في نهاية المطاف النمو الذي افتقدوه دائماً، ويخلقون حياة مخصّصة تتناسب مع مواصفاتهم. أحياناً تُصبح السمات الخاصة التي وضعتهم في حالة إعاقة خلال دراستهم ميزة في العالَم المهني، حيث يُعرف منهم مصابون بقصور الانتباه وفرط الحركة باستقلاليتهم وتقيُّدهم بالمواعيد وحيويتهم، وبإمكانهم التميُّز في وظائف استثنائية و/أو بعيدة الروتينية مثل وظيفة الخبير والمُستشار والمُكوِّن والخطيب والمُمثل. وقد أبرز بحثٌ صادر سنة 2018 منشور في مجلة «The Journal of Creative Behavior» وجود ميل عند البالغين المُصابين بقصور الانتباه وفرط الحركة نحو مقاومة التوافق، كما يُمَكنُهم إبعاد المعلومات الكلاسيكية لصالح معطيات جديدة من إظهار قدراتهم الابتكارية. من جهتهم، يُعرف البالغون المصابون بعسر القراءة بإبداعهم وإصرارهم وقدرتهم على العمل. وتُتيح لهم صعوبات التعلّم التي



واجهوها تنمية قدرات على الفهم والمُثابرة والإبداع من أجل تخطي الصعوبات. وتُشير الأبحاث إلى وجود عدد مرتفع من المُصابين بعسر القراءة بين صفوف رجال الأعمال، فبينما تبلغ نسبة عسر القراءة (4) في المئة من السكّان، فإنّ معدل انتشارها يصل إلى (20) في المئة بين صفوف المديرين، والشيء نفسه ينطبق على البالغين الذين يعانون من متلازمة أسبرجر (نوع من التوحُّد). وتبحث بعض المقاولات عن مَنْ يحملون هذه المُواصفات ومَنْ يُعرفون بذاكرتهم الخارجة عن المألوف وثباتهم، وكذا نزعتهم الشديدة لجمع أقصى ما يمكن من المعلومات حول مجال تخصُّصي محدَّد. وكثيرون هم الشخصيات غير الاعتيادية الذين عانوا من إخفاقات مدرسية، ثمَّ تركوا بصمة في تاريخ بلدهم أو حقّقوا النجاح بعد بلوغهم سن الرشد: «طوماس مان»، الحائز على جائزة «نوبل» في الآداب، «غاندي»، و«ينستون تشرشل»، المُخرج السينيمائي الألماني «راينر فيرنر فاسبيندر»، «بول سيزان»... في نهاية المطاف، كما خلص إليه الكَاتِب والدكتور في علم الأعصاب الإدراكي «إدريس أبركان»، في مؤلَّفه «Libérez votre cerveau» عام (2016): «لسنا هنا لكي نتقيّد ببصمةٍ معيَّنة، بل لأنْ نتركَ بصمةً خاصة بنا».

■ **إيلواز جونيي □ ترجمة: ياسين إدوحموش**

المصدر:
مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية - العدد (329).

صدر في
كتاب الدوحة











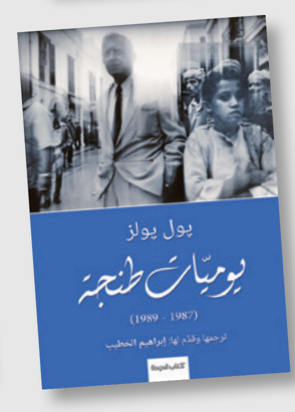


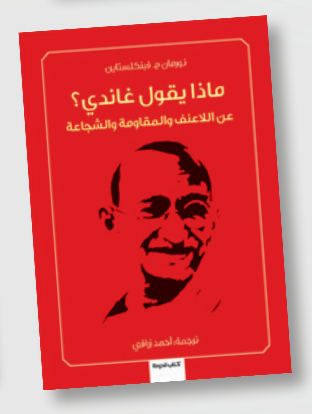










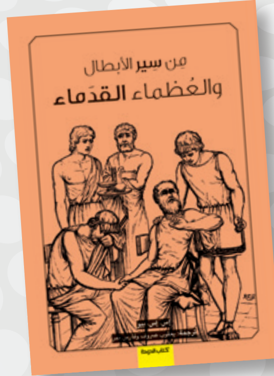




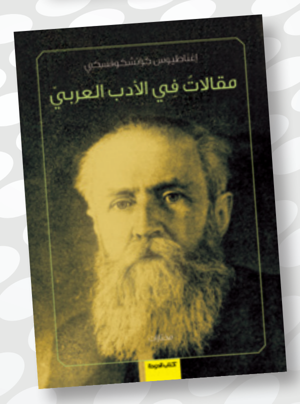














يوميّات

«مجتمع الفُرْجة» الذي حلّله وانتقده «غي دِوبورْ» الفرنسي في ستينيات القرن الماضي، هو مجتمع آخِذٌ في الانتشار والطغيان، إذْ أصبح الناس، فعلاً، يُفضِّلون الصورة على الأصل، والمظهر على ما يُخفيه تحته من أسباب الاستلاب. أضحى مفهومُ السعادة هو الهدف من الحياة، بغضّ النظر عن شكل ومضمون تلك السعادة التي قد تكون، في نهاية المطاف، مُضادّة لمعنى الحياة. أتذكّر ما قاله الشاعر «بولْ كلوديلْ» «ليست السعادة هدفاً للحياة، بلْ هي وَسيلتُها». أي أن السعادة تتمثل في أن تكون وسيلة للحفاظ على الحياة وتجسيد تفاصيلها.



محمد برادة

مدينة ميلانو: الأحد 2018/5/6

جئتُ إلى إيطاليا بدعوةٍ من الصديق الناقِد فاروق وائل الأستاذ بالجامعة الكاثوليكية والمُشرف على الشعبة العربية التي تضمُّ أكثر من خمسمئة طالب وطالبة، يدرسون اللّغة العربية وآدابها. وفي كلِّ سنة يدعو مجموعة من الكُتّاب والأساتذة العرب ليشاركوا في ندوات ولقاءات عن الأدب والثقافة العربيّيْن، وأحياناً يطلب من بعضنا أن يُمدّدوا الإقامة ليُدرسوا رواية أو ديوان شعر لِمُبدعين عرب معاصِرين. وفي السنة الماضية، درستُ معهم رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.

وصلتُ ليلة أمس إلى ميلانو. وصباح هذا الأحد، نشرتْ الشمسُ دِفْأها، وبدتْ لي ميلانو جميلة مُغرية بالتجوُّل. مشيتُ من الفندق إلى ساحة «دُيومو - DUOMO»، حيث تتجاور المتاحف وقاعاتُ العرض. توجّهتُ إلى «متحف التجديد» الذي كان فاتحاً أبوابه مجاناً وفيه شاهدتُ لوحات الرسم الإيطالي الحديث في أساليبه المُتنوِّعة، وعاينتُ تطوُّراته التي تتصادى مع تحوُّلات الفنون التشكيلية في أوروبا... حان موعد الغداء، فارتدتُ مطعماً قرب الساحة، وطلبت طبق سباكيتي مع محار البحر.

رؤية مئات السائحين تملأ ساحة «ديومو»، وتزدحم حول المتاحف والمقاهي، وتستمتع بالشمس مُتحرِّرة من أعباء الشغل، تجعلني أفكِّر في هذا النموذج الحضاري الذي تحدّر من تحوُّلات معقَّدة منذ عصر النهضة الأوروبية الذي عرف بداياته الأولى في إيطاليا، قبل أن يتفاعل مع إرهاصات النهوض التي كانت تتنامى في بقية أصقاع أوروبا.. أنظرُ وأتأمل. أقول مع نفسي: هل هذا أحدُ تجليات النموذج الحضاري الذي دشنتْه «الأزمنة الحديثة» الفاصلة بين القرون الوسطى وبين هذه المُغامَرة التي تبدو مفتوحة على كلِّ الاحتمالات: من صناعة الصلب والحديد إلى التآلف مع الذكاء الاصطناعي والبحث عن سكنٍ في القمر وما جاوره من كواكب؟ مسافة خياليةٌ قطعتْها هذه الحضارة التي ضاعفت غِنى بعض الأمم وحكمتْ على معظم سكّان البسيطة بالتفقير وعواقب انتهاك البيئة والطبيعة، واجتياح الأوبئة؟ أتأمّل وأديرُ الأفكارَ والصّور في مخيلتي وأنا أنظر إلى جموع السائحين وهم يتنقلون بين المتاحف والمقاهي والمتاجر، وأصوات مغنين تصدح من زوايا متعدِّدة،

والأطفال يجروْن مُنتشين بِدفْء الشمس، وابتهاج الأمهات والآباء وقد تخلّصوا من التزاماتهم. أنظر وأتساءل: أليس هذا مظهراً من مظاهر «السعادة» التي لا تكفّ مُختلفُ وسائط الحضارة «العالمية» تُبشِّر بها؟ أليستْ تلك السعادة قائمة على توازنات وصراعات صادرة عن تخطيطٍ دقيق يسمح لجميع سكّان المُجتمعات بأن يعتقدوا في مستقبلٍ ممكن، مستقبلٍ أفضل، وذلك بأن يختار كلُّ واحد لبلوغ ذلك المُستقبل إحدى الطرُق المتاحة والمُخططة: طريق الإيمان الديني؛ أو طريق العدالة والمُساواة التي تبشِّر بها أيديولوجيات الأحزاب؟ أو طريق العدميين والفوضويين التي يمارسها مَنْ يُعانقون الحياة القصيرة؟ أنظر إلى الساحة الضّاجّة وإلى الوجوه التي أصافحها، وإلى الغبطة الدافئة التي تدثّرتْ بشمس ربيعية، وأقول في نفسي: لكنْ، هذه التجليات لـ«السعادة» التي سبق لي أن شاهدتُ وعشتُ بعض تجلياتها في مدنٍ وعواصم أوروبية أخرى، لا تخلو من مُخادَعةٍ وتوَهُّمات، لأن «مجتمع الفُرْجة» الذي حلّله وانتقده «غي دوبورْ» الفرنسي في ستينيات القرن الماضي، هو مجتمع آخِذٌ في الانتشار والطغيان، إذْ أصبح الناس، فعلاً، يُفضِّلون الصورة على الأصل، والمظهر على ما يُخفيه تحته من أسباب الاستلاب. أضحى مفهومُ السعادة هو الهدف من الحياة، بغضِّ النظر عن شكل ومضمون تلك السعادة التي قد تكون، في نهاية المطاف، مُضادّة لمعنى الحياة. أتذكّر ما قاله الشاعر «بولْ كلوديلْ» «ليست السعادة هدفاً للحياة، بلْ هي وَسيلتُها»، أي أن السعادة تتمثل في أن تكون وسيلة للحفاظ على الحياة وتجسيد تفاصيلها.

الرباط: 2018/10/16

حملتُ معي الصفحات التي كنتُ قد كتبتُها في «لاليكْ» بفرنسا، لتكونَ فصلاً أخيراً لروايتي «رسائل من امرأة مُختفية». دائماً أجد صعوبة في اختيار نهاية رواياتي. ربما لأن العشْرة التي أمضيها مع النص الروائي منذ بدايته نُطفةً في سديم المُخيّلة والحواسّ، وإلى أنْ تتخلّق ملامحُه عبر المُخيّلة والذاكرة، سرعان ما تمنح شخوصَ الرواية وفضاءها حقَّ الوجود الفعلي في حياتي، إذْ تصبح عناصر مُندمجة باهتماماتي وتأمُّلاتي وردود فعلي، بل إنّ ألفةً من نوع خاص تنشأ بيننا فأشعر بمسؤولية «الخلق» وتدبير مصيرَ تلك الشخصيات التي تُعاندُني لتفرض عليّ المسار الذي يلائمها والكلمات التي لا تَنْقُصُ من حرّيتها... وهذه الرواية، كما يعلم الذين قرؤوها، تنبني على رسائل كتبتْها امرأة قبل أن تختفي إلى حبيبها، دون أن تكشف فيها نيّتها في الاختفاء، مُكتفية برصْد عواطفها خلال تجربة حبّ يبدو أن السياق المُرافق له، يجعله مستحيلاً، أيْ لا يستطيع أن يستمر وينمو ضمن الشروط المألوفة التي تؤول إلى زواج وإنجاب واستقرار. ذلك أن الرسائل المُتبادلةٍ بين جاذبية عبد العزيز وعشيقها هيْمانْ تكشف عند كل منهما قلقاً وجودياً يتغذّى من ثقافة «الأزمنة الحديثة»، وذلك ضمن سياقٍ اجتماعي في المغرب خلال ستينيات القرن الماضي؛ وهو سياقٌ كان يحبل بكلِّ الآمال، ويَعِدُ بتحرير المرأة بعد أن تحقّق الاستقلال... بعبارةٍ أخرى، كانت هاتان الشخصيتان إشكاليتيْن، لأنهما حريصتان على تغيير القيَم، ومُمارسة حرّيتهما داخل مجتمع تثقل كاهله تقاليد تستمدّ الكثير من قيم الماضي العتيق، وضمن سياقٍ بدأ يتفاعل مع حداثة وفدتْ في ركابِ الاستعمار الفرنسي... المُهم، أنني بعد أن كتبت معظم فصول الرواية، مُتآلِفاً مع شخصياتها، مغتبطاً بانتعاش الذاكرة وهي تستعيد مشاهد من تلك الأجواء التي اقترنتْ بفوْرة الشباب، وجدتُني وجهاً لوجه مع الفصل الأخير الذي بدا أكثر تعقيداً ممّا كنتُ أتصوَّر. ذلك أنّ تطوُّر الأحداث آل إلى اختفاء جاذبية من دون أن تترك علامة أو إشارة تسعفُ على الوصول إليها. ظللتُ مدة طويلة وأنا أفكِّر في نهاية تتوافق مع البنية المفتوحة للرواية، ومع الصّوْغ الإشكالي الذي يُبرز أسئلة لا تتطلّبُ جواباً بقدْر ما تسعى إلى حثّ القارئ على استعادة السياق واستبطان هواجس الشخصيات وكأنها حالاتٌ تواجهه في مسار حياته... وأذكر أنني بعد أن اهتديتُ إلى الرسائل المُزيّفة التي زعمتْ «هاديا» أن صديقتها جاذبية قد أرسلتها إليها من فرنسا، تردّدتُ كثيراً أمام إضافة رسالة أخرى تُعبِّر فيها عن المرارة التي خلّفها هيمان في نفسها عندما انقطع عن الاتصال بها خلال فترة زواجه من الدكتورة «نعْمَتْ». وجدتُ ضمن صفحات مُسْوَدّة الرواية سطوراً تشير إلى ذلك، على هذا النحو: «.. أمّا هيمانْ، فقد اتضح لي بعد زواجه السّري، أنه أراد التّستّرَ على «هزيمته» بالالتجاء إلى الحب المُطلق، والمُتعة الخالصة الخالية من العواقب... الآن، أدركتُ أنه يغوصُ داخل قوقعة الذاتِ المُغلقة، وكأنّ الأبعاد الغيْريّة لا وجود لها: في هذه الحال، ما مستقبل الذات؟ تدهْوُرٌ وأفولٌ فمَوْت؟ أيّ معنى لوجودنا إذا لم نُراهن على نسج العلائق والعواطف التي تضفي على وجودنا معنىً وتُوهِمُنا بأن رحلة الحياة تستحق المُغامرة والتحدّي؟ أخشى يا عزيزتي أن يموت «هيمانْ» وهو يردّد: «لم تنضج الظروف بعد لكيْ يحقق الفردُ في هذا البَلد الأمين حياتَه وفْق ما يختاره ويُريد...»».

لستُ أدري لماذا لم أدرج مُسْوَدّة تلك الرسالة ضِمْن رسائل «هاديا» المزعومة. لعلّني خشيتُ أن تضعني أمام جانب مُناقض للملامح التي تخيّلتُها لشخصية «هيمان» عند البدء؟ لكنني وأنا أكتب هذه اليوميات، أدركتُ أن كلَّ الروايات تظل هشة على مستوى البنية والحبكة، لأنها قابلة دوْماً للتغيير والحذف والإضافة... ومن ثمَّ اقتناعي بما فَعَلهُ بعضُ الروائيين الأجانب والعرب، إذْ عمَدوا إلى إحياء شخصيات من روايات سابقة لهم، وأعادوا بعثها في سياقٍ سرديّ واجتماعي مُغاير للسياق الذي تعرَّفنا عليه حين قراءتنا للرواية السابقة. نعم، يظلُّ عالَم التخييل أرْحَبَ من ذلك الذي نسمّيه «الواقع» المُتدثّر بقوانين وإواليات تظل مُتخفّيّة على رغم حتميّتها الصارمة التي يجهدُ الخيالُ في تخمينِ أشكالِ حضورها.


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!


الدوحة
زيغمونت باوْمان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
روحُ التعدُّد

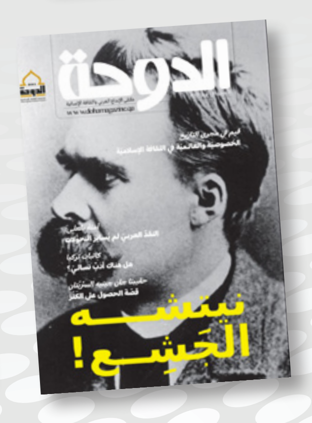

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
كافكا
والسّنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشـــه
الجَشِـــع!


الدوحة
أين نتجه؟

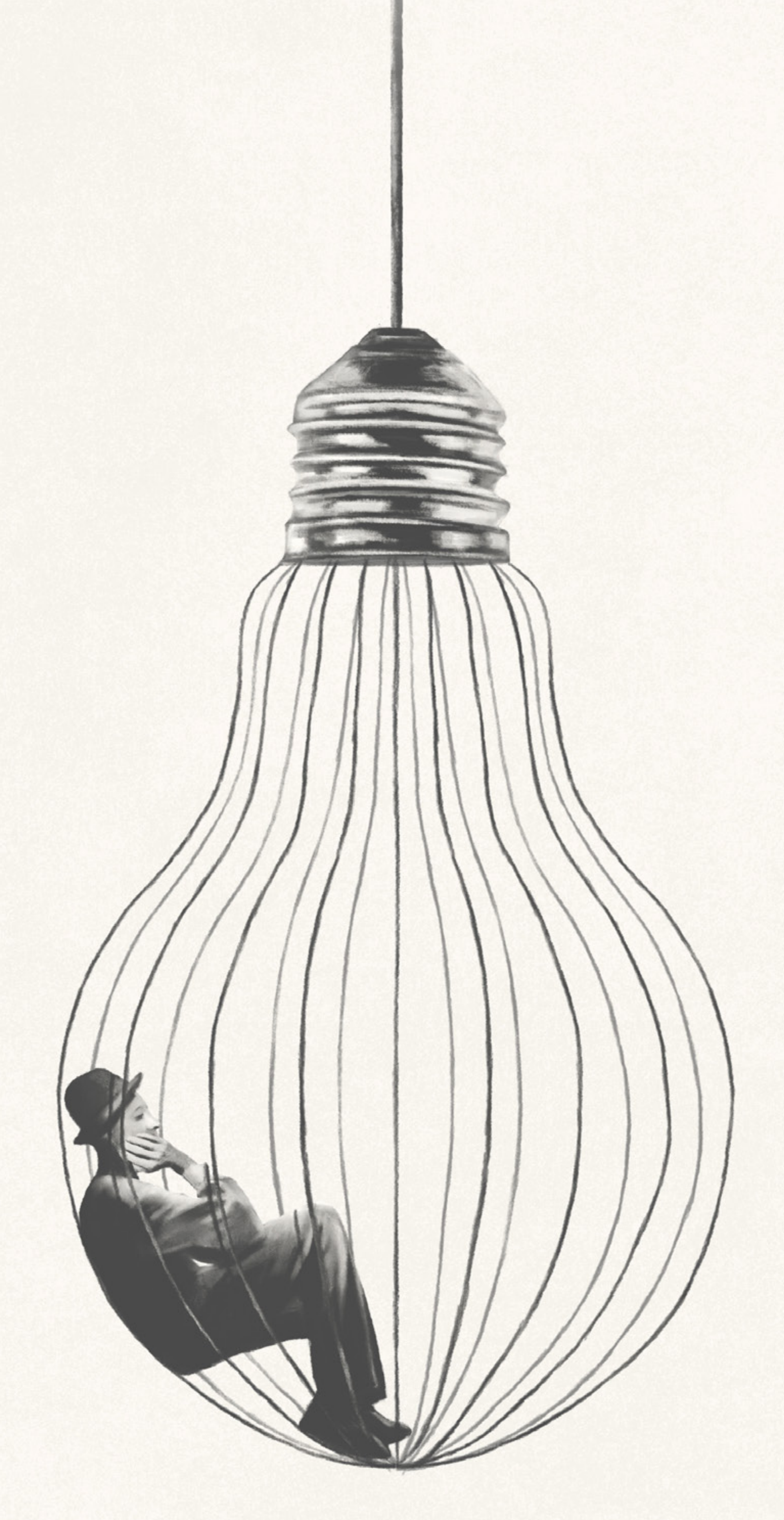

الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



174

AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 174 - رمضان 1443 - أبريل 2022
Year 15 - No. 174 - Ramadan 1443 - April 2022



العدد 174 - أبريل 2022
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa

جابر عصفور..
على أبوابِ التراث!

محمَّد مفتاح
حُلمٌ بنظريّةٍ شعريّة

في الحربِ والسِّلم

ميلان كونديرا:
فنّ مقاومةِ الأيديولوجيا

قوة خير في العَالَم..

في وضع دولي يشهد استفحال بؤر التوتر الإقليمية والدولية، تزداد الحاجة إلى صحوة كبرى للضمير العَالَمي، صحوة تُعيد الأملَ بإعادة قطار البشرية إلى سكته الصحيحة والآمنة. ذلك أنّ دروس التاريخ تعلّمنا بأنه: لم يتحقّق النجاح لأية حلول من خارج مجموع القيم الجامِعة التي اهتدت إليها الإنسانية بَعد الحرب العَالَمية الثانية، وهي القيم التي صِيغت في مواثيق الأمم المُتحدة ومبادئها، والهادفة إلى حفظ الأمن والسلم الدوليَيْن.

ومن هذا المُنطلَق تتشبَّث القيادة الرشيدة في دولة قطر بالدعوة إلى الحوار واللجوء إلى الوسائل السِّلمية في حلِّ المُنازعات، وتضع ذلك على رأس أولويات السياسة الخارجية على أساس التعايُش السلمي، والتعاون مع كافة الدول والشعوب، والاحترام المُتبادَل، وتعزيز المصالح المُشتركة، وتوطيد الأمن والسِّلم الدوليَيْن، وذلك استناداً إلى دستور وقيم وأعراف دولة قطر، واستناداً كذلك إلى مبادئ وأهداف ميثاق الأمم المُتحدة، وقواعد الشرعية الدولية الداعية إلى التعاون البنَّاء بين الدول، والاحترام المُتبادَل، وعدم التدخُّل في الشؤون الداخلية، وحُسن الجوار، وتعزيز التعايُش السِّلمي، واتباع الوسائل السِّلمية لتسوية النزاعات.

وقد كان من انعكاسات تشبُّث القيادة الرشيدة بهذه المبادئ، وحرصها الدائم على أن تكون دولة قطر طرفاً إيجابياً وفعَّالاً على المُستوى الدولي عَبْر علاقاتها السياسية والاقتصادية المُتوازنة والمُتميِّزة على المُستويين الثنائي ومتعدِّد الأطراف، أنْ تصبح دولة قطر اليوم قوة خير في العَالَم، تلعب دوراً نشطاً في تحقيق السلام، وتمنح أولوية للدبلوماسية الوقائية والوساطة على المُستويين الإقليمي والدولي لحلِّ النزاعات عَبْر الوسائل السِّلمية. وهو النهج الذي ما فتئت دولة قطر تؤكِّد عليه في كُلِّ المحافل الدولية، بقدر تأكيدها على التزامها بالتعاون والشراكة في إطار المُجتمع الدولي لمُواجهة التحدّيات المُشتركة للإنسانية.

لا تدَّخر دولة قطر جهداً في العمل على تعزيز جهود الأمم المُتحدة الرامية لتحقيق ما ينشده المُجتمع الدولي من سِلم وأمن، حيث وضعت ضمن أولويات سيَاستها الخارجية: الوساطة في النزاعات بين الأطراف المُتنازعة للوصول إلى تسويات سلمية. وفي سبيل مواجهة التحدّيات المُشتركة للإنسانية تواصل دولة قطر سياستها الفاعلة في إتاحة فرص للحوار في مناطق الصراع وفي التوسُّط بين الأطراف المُختلفة في النزاعات، انطلاقاً من الإيمان الراسخ بأنَّ حَلَّ النزاعات لا يتأتَّى إلّا بالحوار، وتقاليد الوساطة السِّلمية، وفتح منابر للحوار الثقافي والإعلامي، تستوعب التيارات السياسية والثقافات والديانات.

وفي هذا الصدد كانت الأمم المُتحدة قد بشَّرت مع مطلع الألفية الجديدة بمبادئ عهدٍ جديد من التعاون من خلال إنشاء اللجنة القطرية لتحالف الحضارات بموجب قرار مجلس الوزراء رقم (8) لسنة 2010، وهدفها محاربة التعصُّب وترسيخ قيم التسامح والتضامن والسلام بين شعوب العَالَم وتطوير التنمية البشرية.

وقبل ذلك بادرت دولة قطر بتأسيس منتدى الدوحة سنة 2000، والذي أصبح اليوم منصة حوار عالمية، تعكس أهمية الحوار والتواصل الفعَّال والمُنفتح على تبادل الآراء باختلاف مشاربها الفكرية. وهي مُبادرة، أكَّدت حرص القيادة الرشيدة للبلاد على الحوار كمبدأ «يجسر الهوة بين الفرقاء، مهما اشتدَّت الخلافات وهو نقطة الابتداء ونقطة الانتهاء في هذا الزمن الصعب».

رئيس التحرير

العدد
174

الدوحة

ثـقـافـيـة شــهـريـة

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وأربعة وسبعون
رمضان 1443 - أبريل 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر عـبر البريـد الالكـتروني للمجلـة أو عـلى قـرص مدمـج في حـدود 1000 كلمـة عـلى العنـوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



| تقارير | قضايا

| ملفات |

| أدب | فنون | مقالات | علوم |

| حوارات | نصوص | ترجمات |



في رسالةٍ مفتوحة اختار لها عنوان: «على شفا الهاوية، كيف نعلن الحرب على الحرب؟»، يتساءل الفيلسوف وعالِم الاجتماع «إدغار موران» حول أصول الصراع في أوكرانيا، وما تُقَدِّمُه لها أوروبا من مساعدات وردود الفعل ضد روسيا، مؤكِّداً على أنَّ أشكالَ اللاَّيقين وصُوره هي التي تلقي بثقلها على كلِّ مخرَجٍ للأزمة يكون بإمكانه أن يفضي إلى سلامٍ دائم.

رسالة إدغار موران:

كيف نعلن الحرب على الحرب؟

في اللحظة التي أكتب فيها هذا النص أتذكَّرُ القلق الذي انتابني إبّان أزمة الصواريخ السوفياتية التي نُصبت في كوبا سنة 1962، كُنت حينها نزيلاً بالمُستشفى في مدينة نيويورك، وكان صديقي «ستانلي بلاستريك Stanley Plastrick» يخبرني يومياً أن مدينة نيويورك مُعرَّضة لخطر المحو من الخريطة بقنبلةٍ ذرية، ثمَّ جاءت التسوية في آخر اللحظات وأقصاها، فسحب «خروتشوف» صواريخه، واليوم أرى أننا نقف، بكيفية مماثلة على شفا الهاوية وتحت ظلال اللاَّيقين المُطلق للغد.

البسيط والمعقَّد

لنحاول أن نرى بوضوح ولنبذل جهدنا حتَّى نَتبَيَّنَ، لأن ما هو بسيط مُعقَّدٌ في ذات الوقت؛ أمَّا البساطةُ فقائمةٌ في وجود طرفٍ مُعتدٍ وآخر وقع عليه الاعتداء، وأنَّ المُعتدي قوةٌ عظمى بينما مَنْ اُعتُدِي عليه أمَّةٌ مُسالِمة، وأمّا التعقيد فيَتَمَثَّلُ في أن المُشكلة الأوكرانية، ليست مشكلة تراجيدية ومحزنةً فحسب، بل هي تنطوي على تداعياتٍ غايةً في التَّشابُك ومجاهيلُ غايةُ في التَّعَدُّد. لنحاول فيما بعد أن ننظر ما الذي يمكن أن يكوّنه حلٌّ يحقِّقُ السَّلامَ دون أن يكون سلام مقبرة بالنسبة لأوكرانيا.

لِنَعُد بذاكرتنا إلى القرن الثامن، حيث كانت أوكرانيا موضوعَ تقسيم عند نهاية القرن الثَّامن عشر من طرف بولونيا (التي ستكون هي ذاتها موضوع تقسيم) والإمبراطورية الروسية والإمبراطورية النمساوية، لتصير مستقِلَّة إبَّان الحروب التي أعقبت ثورة 1917، غير أن الهزيمة ستكون بعد ذلك من نصيبها سنة 1920، ليتمَّ إدماجها في الاتحاد السوفياتي، لقد عانى مزارعوها جرّاءَ نظام الكولخُوزات (تعاونيات فلاحية تخضع للتسيير الجماعي) ومن المجاعة الكبرى لسنة 1931، وقد مرّت على الأوكرانيين لحظاتُ وَهْم اعتقدوا فيها أن «الفيرماخت- Wehrmacht» (قوة الدفاعِ) قد حرَّرَتهم، وسنة 1941 أعلن الاستقلاليُّ النزعة «ستيبان بانديرا Stepan Bandera»، الذي صار متحالفاً ومتعاوناً مع النازية، قيامَ جمهورية مستقلة استقلالاً زائفاً تحْتَ الاحتلال الألماني، لكن الأوكرانيين شاركوا بصورةٍ نشطة في مقاومة النازية.

وعلى إثر تفكُّك الاتحاد السوفياتي حصلت أوكرانيا إلى جانب بلاروسيا على الاستقلال، بالاتفاق مع روسيا التي كانت عندئذ تحت حكم «بوريس يلتسن». وقد ساءت حالة أوكرانيا بشكلٍ متزامن مع تدهور العلاقات بين روسيا والولايات المُتحدة الأميركية، وأوكرانيا ليست غنيمة جيوسياسية شديدة الأهمية بالنسبة لروسيا والولايات المُتحدة الأميركية فحسب، بل هي غنيمة اقتصادية كبيرة جداً؛ فهي الدولة التي تمتلك أكبر احتياطي أوروبي من اليورانيوم، وتحوز على ثاني احتياطي من التيتانيوم والمنجنيز والحديد والزئبق، وهي إلى جانب ذلك تتوفَّر على أكبر مساحة من الأراضي الصالحة للزراعة في أوروبا، 25 % من الأراضي السوداء الشديدة الخصوبة بكوكبنا، لذلك فهي تُنتج وتُصَدِّرُ الشعير والذرة ومنتجات فلاحية أخرى.

وعلى إثر ثورتها الديموقراطية خضعت أوكرانيا لضغوط متزايدة من روسيا وسعت سنة 2014 لنيل عضوية الاتحاد الأوروبي، فأقدم «بوتين»، على إثر ذلك، على ضَمِّ «جزيرة القرم» وبذل الرعاية لانتفاضة إقليم «دونباس» الناطق باللّغة الروسية ليعترف بعدها باستقلاله الذاتي، ولابد من الاعتراف بأن «جزيرة القرم» إقليم تتار تمَّ إخضاعه لروسيا، لكنها ليست مقاطعة أو إقليماً أوكرانياً، وأن المُحافظة على «دونباس» تحت السيادة الأوكرانية ستتطلب حلاً فيدرالياً.

لقد برَّر «بوتين» فعله بإعلانه بتاريخ 18 مارس/آذار 2014 قائلاً: «لقد كذبوا علينا مرّاتٍ عديدة، واتّخذوا قرارات من وراء ظهورنا، لقد وضعونا أمام الأمر الواقع. وهو ما حدث مع توسُّع منظمة حلف شمال الأطلسي شرقاً، كما حدث مع انتشار البنى التحتية العسكرية على حدودنا». إذن ما حصل هو أن حرباً بدأت في «دونباس»، رغم (اتفاقيات مينسك)، ولم تتوقف.

سبقَ لي أن توقَّعت الخطر في مقال لي نُشِرَ بجريدة «لوموند» بتاريخ (3 مايو/أيار 2014) ومما جاء فيه: «إن عجز الغرب، للأسف، فيما يتعلَّق بأوروبا، ليس من طبيعة عسكرية فحسب، ولا هو عجز إرادة فقط، إنه عجز الفكر السياسي، وبصورةٍ مباشرة هو عجزُ الفكر، ومما سيكون مأمولاً هو أن يعي «هولاند Hollande» و«فابيوس Fabius» و«مانويل فالس Manuel Valls» التزايدَ القاسي للمخاطر، وأن يقترحوا خطة سلام وحيدة متماسكة، هي المُتمثِّلة في أوكرانيا الفيدرالية، باعتبارها حلقةَ الوصل بين الغرب والشرق؛ لأننا لم نعد في زمن يتعيَّن علينا أن نبحث فيه عن



الأفضل، بل نحن في خضم زمن يلزمنا فيه تفادي الأسوأ».

ومنذ 2014 تفاقمت السيرورة الجهنمية للأفعال الإرجاعية الصراعية شرق-غرب فكان أن حصل الأسوأ في شهر مارس/ آذار 2022.

دوّامة المختال الفخور

إنَّ ما أثار هذه السيرورة وأطلقها هو، في ذات الوقت، طموح بوتين المُتزايد لضمِّ الجزء السلافي من الإمبراطورية الروسية إلى أراضي روسيا الحالية، وما اقترن بذلك من توسيع حضور حلف شمال الأطلسي حول روسيا. إنها سيرورة حدَّدها بأوسع نطاق صراعُ المصالح الذي ازداد احتداماً بين القوتين العُظميين عقب فترة التفاهم (بوش-بوتين) التي تعود لسنة 2001.

لقد كانت هناك عملية إعادة تشكيل لروسيا كقوة عسكرية عظمى، عملت على إنشاء مناطق تأثيرها في سورية وفي إفريقيا، كما عملت على إعادة إدماج الشيشان عن طريق حربين (1994 - 1996 و 1999 - 2001)، ثمَّ تدخلها العسكري في جورجيا (2008) وضغطها المُتزايد على أوكرانيا، كل ذلك تزامن وحدث في آنٍ واحد مع الحرب الثانية لاجتياح الولايات المُتحدة الأميركيةً للعراق دون تفويض من الأمم المُتحدة سنة 2003؛ حرب كانت كارثية بالنسبة لمجموع الشرق الأوسط، بحيث تلتها حروب داخلية إلى حدود 2009 على أقل تقدير، وبعدها جاء غزو ليبيا سنة 2011، وفي الأخير دخول الولايات المُتحدة الأميركية في حرب أفغانستان التي امتدت من سنة 2011 إلى سنة 2021.

وعلى الرغم من أن الرئيس الأميركي قدَّمَ للرئيس «غورباتشوف» وعداً شفوياً سنة 1991 بعدم توسُّع حلف شمال الأطلسي إلى الديموقراطيات الشعبية السابقة، فإن نفس الحلف سيضم سنة 1999 كلاً من بولونيا وجمهورية التشيك وهنغاريا، كما ضمَّ إليه جمهوريات البلطيق متبوعة بكل من رومانيا وسلوفينيا سنة 2004، ثمَّ ألبانيا وكرواتيا في السنة نفسها، وكل هذه الدُّول انضمت بطلب منها، ليشكِّل الحلف بذلك طوقاً فعلياً حول روسيا (مع فجوتين تخرقان هذا الطوق هما جورجيا وأوكرانيا). وقد أعاد هذا الطوق «الموضوعي» إلى ذاكرة الكرملين تطويق الاتحاد السوفياتي من طرف الدول الرأسمالية إبان فترة ما بين الحربين العالميتين وعملية الاحتواء التي طبعَت الحرب الباردة، من هنا تطوُّر النفسيّة الوسواسية، بصورة ذاتية، عند الرئيس «بوتين» والتَّصلُّب الذي عرفه نظامُه.

أقدمت الولايات المُتحدة الأميركية تحت غطاء الحرب ضد أفغانستان على إقامة قواعد عسكرية بالجمهوريات التي كانت تابعة للاتحاد السوفياتي سابقاً في الجنوب، بأوزبكستان وطاجيكستان وقرغيزستان، مواصلة بذلك ممارسة التطويق الفعلي في سيبريا، وبالتالي لا يمكن إخفاء المُواجهة المُتزايدة بين القوتين العظميين لأجل توسيع منطقة نفوذهما أو المُحافظة عليها وحمايتها، مثلما لا يمكن إخفاء دور التطويق الذي يمارسه حلف شمال الأطلسي. ويبقى الحدث الأهم هو المُتمثل في أن الولايات المُتحدة الأميركية منذ انسحابها من أفغانستان، أصبحت مصمِّمَة العزم على تفادي كل حرب بعيدة، وأن الحكومة الأوكرانية تأمل في أن يوفر لها الاتحاد الأوروبي وحلف شمال الأطلسي الحماية.

والحال أنه لا بد لنا من النظر في أن الرئيس «فلاديمير بوتين» صار يشعر أكثر فأكثر وبصورةٍ قوية أن ما هو مسموح به للولايات المُتحدة الأميركية، لا سيما التدخُّلات العسكرية في الدول ذات السيادة يبقى مُداناً بالنسبة لروسيا؛ لذلك فهو لن يتسامح مع توجُّه أوكرانيا صوب الاقتراب من الغرب، لأنه يعلم أكثر من غيره أن الولايات المُتحدة لن تتدخل عسكرياً إنْ هو أقدم على غزو أوكرانيا، وربما هو يفكّر في اجتياح سريع لها وقد سبق له اتخاذ احتياطات في حالة فَرض عقوبات اقتصادية مُقلِّلًا من حمولتها ووقعها على المدى البَعيد، لكن ربما يكون ذهب به الاعتقاد إلى أنَّ كلَّ شيء ستتم تسويته في الأمد المنظور والقصير.

ودون أن أسقط في ممارسة السيكولوجيا، يمكنني أن أتصوَّر تطوُّر هذه النفس السُّلطوية، التي ترى أن للديموقراطيات الغربية الانحطاط، ونظامُها العسكري والبوليسي في روسيا يزداد تشدُّداً وتصلُّباً، تلك النفس السُّلطوية التي اعتقدت لفترة سنة 2001 وآمنت، في تعاطف متبادل مع بوش، أنَّ الولايات المُتحدة الأميركية سوف تعاملها بما يليق بعظمة بلدها.

إنَّ «بوتين» يميل إلى إخفاء ما أدّت إليه حروبُه في الشيشان وتدخُّلاته في جورجيا وفي الأخير بأوكرانيا سنة 2014 من حالة تأهُّب لأميركا وأوروبا، وبعدما كان في البداية حذراً ، صار سنة 2014 جريئاً والآن ما يُحرِّكُهُ هو الحنق والغضب الشديد.

لابد لنا أيضاً أن نلاحظ أن بايدن، في الوقت الذي كانت فيه القوات الروسية تأخذ مواقعها على الحدود الأوكرانية، ألقَى خطاباً شديد اللّهجة في كلماته في الأول من مارس/ آذار 2022، لكن جملة صغيرة رئيسةً توجد داخله: «لن نخوض الحرب»، جملةٌ، رغم شرعيتها قد أخلَّت بموقع الولايات المُتحدة الأميركية على مستوى علاقة القوة، وبنفس الشكل لم يفكِّر أيُّ شعب، ولا أي حكومة في أوروبا، في القيام بالحرب لأجل أوكرانيا التي تمَّ اجتياحها، على الرغم من النداءات المُستمرة للرئيس «زيلينسكي» وعديدُ محاولاتِ التّفاوض التي أقدم عليها «ماكرون» مع «بوتين».

عُسْرُ شن الحرب على الحرب

ما من شكٍّ في أن المُقاومة البُطولية للرئيس «زيلينسكي» وحكومته والشعب الأوكراني قد فاجأت «بوتين» بذات الدَّرجة التي أثارت بها إعجابَنا، حتَّى أنها جعلت «بوتين» يتخلَّى عن حديثه عن النازية، وصار الآن يتحدَّث عن الوطنيين الأوكرانيين. لقد أسهم، دون أدنى ريب، في تَوحيد أوكرانيا الديموقراطيّة والوطنيّة.

وبذات الشكل وَحَّدَت حربُ «بوتين» أوروبا في استنكارها وردّ فعلها، على الأقل في الفترة الحالية. إنّ الغرب يحاول القيام بكل شيء باستثناء الأمر الأساسي؛ أعني الحرب ذاتها؛ لأن هذه الأخيرة ستكون كارثة معمَّمة تُغرق أوكرانيا وأوروبا وأميركا في حرب عالمية جديدة مروِّعة.

من هنا الاكتفاء بردِّ الفعل الاقتصادي بعقوباتٍ متعدِّدة ومعمَّمة (شخصياً أعارض بشكلٍ عميق العقوباتِ التي تنال من الثقافة والمُوسيقى والمسرح والفنون)، ثمَّ تضاعف ردّ الفعل من خلال مُساعدة أوكرانيا اقتصادياً وإمدادها بالأسلحة وتنظيم استقبال اللاجئين. ثمَّ تكوين فيلق خاص بالمُتطوعين لأجل الحرب في أوكرانيا. واحد من مظاهر المأساة هو أنّنا لا يمكن أن نسمح لأنفسنا لا بالضّعف ولا بالقوّة وصِرْنا مُكرهين على الإبحار بين الاثنين بكيفية لايقينيَّة.

بعد هذا لنتذكر أن العقوبات الاقتصادية سيكون لها تأثيرٌ ووقعٌ حتى على أولئك الذين يُوقِعُونها ويقومون بإنفاذِها، هكذا ستخاطر أوروبا بأن تعيش نقص الغاز وندرة منتجات أخرى. طبعاً ستكون الحرب الاقتصادية فعَّالة على المدى البعيد، لكن ما أن يحينَ وقتُ تحقُّق ذلك حتَّى يكون ابتلاع أوكرانيا قبْلهُ صار أمراً محقَّقاً، كما يمكن أن تكون للحرب الاقتصادية عواقب بالغة في روسيا، فتؤدي إلى إفقار السكّان وتثير معارضةً قويَّة (المعلومات الصحيحة تصل فعلاً عبر ألف قناة خاصة داخل المدن الروسية)، مثلما يمكن أن تؤدي إلى تقوية سُلطة «بوتين» أو الإطاحة بها.

ما هو الحدُّ الفاصل وأين يوجد بين الحرب الاقتصادية والمُساعدة بواسطة الأسلحة وتدخُّل المُتطوعين وبين الحرب نفسها؟ إنَّ التفجيرات والأنقاض والدّمار وألوان الموت وموجات النزوح التي ضربت بعيداً عنا سورية والعراق وليبيا وأفغانستان صارَت على أبْوابِنا.

هنا يتدخل تهديد« بوتين» الذي تكرَّر في العديد من المرّات، باستخدام سلاح لا يمكن إيقافه ضد مَنْ سيهاجمون روسيا: «سيتم تهشيمكم جميعاً»، فهل سيكون قادراً في حالة غضب مُفرط على المرور إلى الفعل؟ مهما يكن من أمر، فإنّ الانزلاق نحو حرب تتجاوز في رعبها الحربين العالميتين السابقتين، ليس بالأمر المُستحيل.

في اللحظة التي أكتب هذه الأسطر، لازالت مدينة كييف لم تسقط بعد بأيدي الجنود الروس. والرئيس «ماكرون» قام بجهد جديد وشجاع مع «بوتين»، لكن دون طائل، ليظل كل شيء غير يقيني، وكل شيء خطير، أمَّا حل التسوية المقبول من طرف الجميع فسيكون هو حلُّ أوكرانيا محايدة وفيدرالية، بالنظر إلى تنوُّعها العرقي والديني، وهو الحل الذي يتعذر بلوغه في الوقت الحالي.

إنَّ عملية التسوية السِّلمية للحرب، ستتيح قيام مفاوضات أعمّ بين روسيا والولايات المُتحدة الأميركية وأوروبا، لست أدري ما إذا كانت الوحدة التي اكتسبها الاتحاد الأوروبي أثناء الأزمة ستستمر؛ أما العنصر الجديد فسيكون هو إعادة تسليح ألمانيا لنفسها، مما سيمكّنها من هيمنة لا تنحصر في المَجال الاقتصادي فقط.

وفي انتظارنا لحلٍّ مفترَض يبقى الخطر الدائم قائماً، فكيف السبيل إلى إيجاد سبيل بين الضعف المُوجِب للشعور بالذنب والتدخُّل غير المسؤول والمُتهور؟

على أي حال، سبق أن رأينا في الأغلب الأعمّ من الحالات أن انعكاسات وآثار التدخُّلات تسير عكس المقاصد والنواياوالقرارات، في الغرب كما في الشرق.

■ إدغار موران □ ترجمة يحيى بوافي

المصدر:

https://www.ouest-france.fr

الرابط المختصر للمقال الأصلي:

https://bit.ly/3CDIolB


shutterstock

لا تصدِّق أنّ الحربَ من أجلِ السلام

انتصار الخوذة أم انسحاب الكمّامة؟!

«لا يهمُّني أن أعيش في أوكرانيا أو لا أعيش فيها. وأن أُذكَرَ أو أُنسَى في هذه الثلوج الغريبة.
لا يهمُّني أن أعيش في الأسر وأن أكبر مع الغرباء دون أن يرثيني أهلي (...)
مَا يهمُّني حقًّا هو أنّ عدوًّا دنيئًا يخدِّر أوكرانيا. يختطفها وينهكها. يسرقها ويغتصبها.
آه. كم يهمُّني ذلك».
هكذا كتب شاعر أوكرانيا «تاراس شفتيشنكو» سنة 1847 معبّرًا عن أوكرانيا المُقاومة التي تعرَّضت في وقته إلى القهر والاغتصاب. إلّا أنّ في وسع هذه الكلمات التعبير أيضًا عن كلّ شعب مستدرج إلى حرب ليست له وكان في الوسع تجنُّبها.


آدم فتحي

لم تمرّ عشرةُ أيّام بين فبراير/شباط ومارس/آذار 2022 حتى كانت «حرب أوكرانيا» تحلّ في نشرات الأخبار محلّ اليمن والسودان وتونس وفلسطين وسائر «البقاع الساخنة». فكأنْ لا حربَ غير «الحرب الأوروبيّة» ولا مقاومة غير «المُقاومة الأوكرانيّة».

لم تمرّ عشرة أيّام حتى تمّت زحزحةُ جائِحةَ (الكوفيد) من صدارة المشهد، ربّما نتيجة «هدنة» سريّة مع المرض! فكأنْ لا ضحايا بالآلاف! لا بروتوكول تباعُد بين الجنود! لا سؤال عن ضرورة «الكمّامة» من عدَمِها في حضور «الخوذة»!

فجأةً تغيَّر محتوى فضاءات الإعلام ومواقع التواصل. انقلب سُلّمُ الأولويّات! استُبعِد خبراءُ الفيروسات. نُسِي علماءُ الإبيديميولوجيا. والتفَّ كلٌّ من حول «أيقونته»: أُطلِقَ اسمُ «هتلر» على «بوتين» وأُطلِق اسم «الدمية» على «زيلينسكي».

وفي أقلّ من أسبوع طَلَبَ «منّا» المعسكران «توضيح موقفنا» من حرب «بطل الحرّيّة» ضدّ «بطل الفاشيّة»! كُن معي وإلّا فأنت ضدّي! ولم يبقَ بعد هَبّتِنا ضدّ «الكوفيد - 19» إلّا أن نهبّ ضدّ الجَائِحة الجديدة: «بوتين 22» أو «زيلينسكي 007»!

***

ثمّة طبعًا وجوه مقارنة عديدة بين الخصمين.

كلاهما شخص صنعت منه الأحداث شخصيّة. كلاهما يمثّل بلاده ويمثّل عليها. كلاهما يستخفّ بالكارثة متقمّصًا دور البطولة في «لعبة فيديو» بينما الريموت كونترول في يد غيره! كلاهما لا يعلم حتى الآن أنّه، مهما نُفِخَ في صورته، يظل مفتقرًا إلى ملمح ضروري من ملامح البطل: أن يعترف به عدوُّه بطلًا.

والحقّ أنّ الحرب كالحقيقة موجودة دائمًا «في مكانٍ آخر» وتدور بين خصومٍ آخرين. ولعَلّنا أمامَ «بروفة حرب» بين الصينِ وأميركا. جنودُها رُوسٌ وأوكرانيّون وساحتُها أوروبّا. في انتظار الأسوأ الذي لا نتمنّاه. ممّا يعني صعوبة الاصطفاف إلى واحدة من القوى العظمى على أساس تحديد معسكر الخير ومعسكر الشرّ.

ليس من قوّةٍ إلّا وهي تنظر إلى السياسة العالميّة على أنّها «صراع بين القوى العظمى للدفاع عن دائرة نفوذها وتوسيع تلك الدوائر» (سلافو زيزاك في تصريح نشرته لو نوفيل أوبسرفاتور في مطلع مارس 2022).

***

يتصرَّف أطراف هذه الحرب كأنّهم محبوسون في «فقاعة صابون» هائلة تمنعهم من تفكيك «الشفرات»:

يتصوَّر «بوتين» أنّه قادرٌ على إعادة تشكيل روسيا من جديد على طريقة «ستالين». ولن يلبث أن يدرك أنّه أخطأ في فهم الشعب الأوكراني والشعوب الأوروبيّة. وأخطأ أكثر في فهم شعبه. وليته يدرك ذلك قبل فوات الأوان.

ويتصوَّر «بايدن» أنه يؤدِّب روسيا على طريقة «جون واين». ولن يلبث أن يدرك أنّ أيقظ دُبًّا مجنونًا من جهةٍ، وألقى بلاده في أحضان «الترامبيّة» من جهةٍ أخرى. أي أنّه أخطأ في فهم «بوتين»، وأخطأ أكثر في فهم الشعب الأميركي. وليته يدرك ذلك قبل فوات الأوان.

إنّ «فوات الأوان» تحديدًا هو اللغز المنسي من حوارنا مع أبي هولنا الجديد: هذه الحرب الهادرة التي يتحتّم علينا ألّا ندع خرقَها يتّسع على الراتق، وألّا نصدّق أنّها من أجل السلام.
السلام مسألة جديّة، شديدة الخطورة، أخطر من أن نضعها في أيدي السياسيّين. إنّ أعجز السياسيّين عن صُنع الأفضل يظلّ دائمًا قادرًا على صُنع الأسوأ.

***

أكّد «بوتين» أنّ هجومه على أوكرانيا عمل «لا بدّ منه» بالنسبة إلى الأمن القومي الروسي. وأكّد «بايدن» أنّ التصدّي لروسيا هو رفض للفاشيّة وعمل إنساني «لا بدّ منه».
والحقّ أنّنا لا يمكن أن نصدّق أنّ هذه الحرب «لا بدّ منها». ولا يمكن أن ننسب هذه الحرب إلى أحد الشعبين على الرغم من سهولة تحديد الجيش، الجيش النظاميّ الروسيّ حتى الآن، الذي يستبيح الأرض الأوكرانيّة ويروّع شعبها ويدمّر عُمرانها.
الحروبُ الوحيدة التي يمكن نسبتُها إلى الشعوب هي حروبُ التحرير من الغزاة وحروبُ التحرُّر من الطغاة. أمّا الأخرى فهي محرقةٌ يُشعِلها الساسةُ إشباعًا لنرجسيّات معطوبة وحساباتٍ خاطئة، وعصاباتٍ عقيدتُها الوحيدة الفساد والاستبداد.

***

من ثمّ التضامُنُ الطبيعيّ لأغلب شعوب العالم مع الشعب الأوكراني. مِثْلَهُ هي مخلوعة من ماضيها مُقصاةٌ من مستقبَلِها عن طريق التسمية والوصم. فإذا هي «صغار العالم»! ملاعين هذه الأرض! المُستَضعفون أو العالم ثالثيّون أو السودُ أو الأفارقة أو الآسيويّون أو العرب أو الفلسطينيّون!
إلّا أنّ التضامن مع الشعب الأوكراني لا يمنع التضامُنَ مع الشعب الروسي أيضًا. لقد خبرت شعوبٌ كثيرة مثل الرّوس الحياةَ في فم الذئب والمشيَ حفاةً على الجمرة نفسها. وعرفت كيف توقظ فيها الوعي بما يكفي كي تخاطب نقاط التشابه والتواصل مع كلّ شعبٍ يَزُجّ به قادته في حروبهم، قاصِدينَ ومُستدرَجين.
ولعَلّ ما يزيد الجرح إيلامًا أن نرى الجانب الأكبر من تضامُن الغرب مع الشعب الأوكراني يتحوّل إلى استهداف للشعب الروسيّ. الشعب لا النظام. الشعب الروسيّ مستهدفًا في راهنه ومستقبله وفي اقتصاده وثقافته وفنّانيه ورياضيّيه. إلى حدّ استهدافه في واحدٍ من أكبر أدبائه وأدباء العالم: دستويفسكي!!
كأنّ ثمّةَ مَنْ كان يبحث عن فرصة سانحة للتخلّص من روسيا وتدميرها حضارةً واقتصادًا ومجتمعًا وشعبًا، وعثر على فرصته أخيرًا، موظِّفًا أعداء من داخلها وخارجها، فإذا هو يصبُّ الزيت على النار إحماءً للحرب مستفزًّا هذا، مستدرجًا ذاك.

***

علينا أن نحذر من أولئك الذين يمسكوننا من العواطف. يدغدغون الثارات المكبوتة والقوميّات الغريزيّة. لا يهمّهم أن تُدمَّرَ أوكرانيا اليوم وروسيا غدًا، ثمّ أوروبا من ورائهما. ولا يهمّهم أن ينتقل الدمار بعد غدٍ إلى بقيّة قارّات العالم.
إنّ للعواطف كما للحرب «تضامُنَها الكاسر» الذي لا ينجو منه أحد. وهي مَدْخَلُنا إلى الفرجة الحمقاء على «كانيباليّةِ» قادةٍ يطالبوننا بالمزيد من «الموت من أجل الوطن»، بينما هم يحثّوننا على «الموت من أجلهم» عوضًا عن الحياة من أجل الوطن.
لقد مررنا بهذه التجربة!
ولن نغيِّر ما بأنفسنا ما لم نتسلّح بالوعي. الوعي مطلوب أكثر في الكارثة لأنّها «عين العاطفة». ولن نصبح جديرين بتاريخنا وجغرافيانا وإنسانيّتنا ما لم يساعدنا ذلك الوعي على التخلّص من رواسب الاستعمار وثقافته. وما لم نفكِّر معًا وبأنفسنا. وما لم ننتقل من مرحلة التعايش إلى مرحلة البناء. من مرحلة «العيش معًا» إلى مرحلة «العمل معًا».
عندئذٍ، وعندئذٍ فحسب، قد ننجح في مواجهة الحقيقة المرّة: لم يعد السلام قاعدة والحرب استثناء. أصبحت الحرب هي القاعدة والسلام هو الاستثناء. ولم يعد علينا أن نخشى الحرب العالمية الثالثة، بل بات من واجبنا أن نسأل ونفكِّر كيف نضع لها حدًّا وكيف نجعلها آخر حرب. لقد بدأت هذه الحرب منذ «امتُحن» الضمير العالمي في أرض فلسطين، ومنذ سقط في الامتحان.

***

في انتظار ذلك لا أعلم هل تظلّ هذه الكلمات صالحة حين تصل إلى القارئ؟ هل تكون بعض الخفايا قد كشفت؟ هل يكون النظام العالمي قد تغيَّر بشكلٍ دراماتيكيّ؟!
إلّا أنّ الأكيد أنّه سيكون هناك مَنْ يتوهَّم أنّه الرابح. بينما الجميع خاسرون. لأنّ الخسارة هي العنوان الوحيد لحروب الدمار التي لا يُرجَى من ورائها إلّا التحكّم في «صفقات الإعمار»!
وها نحن بين هذا وذاك نرقص رقصة الطائر الذبيح بين جائِحتين: واحدة بكمّامة لا نريد الاعتراف بأنّها انسحبت، وإن لحين. والأخرى بخوذة لا نريد الإقرار بأنّها انتصرت، وإن لحين..، لأنّنا نحلم بانتصار الإنسان.
ثمّ ها هي نصالُ معاركنا القديمة «تتكسّرُ» على نصال معاركنا الجديدة. وها نحن هنا مقاومون. يصلنا دويّ الانفجارات وفرقعة الرصاص وعويل الأبرياء فنلجأ إلى شموخ الأغاني:
«في الحرب القادمة (لعَلّ طبولها تقرع وراء سور المدينة). أضع قلمًا في يد كلّ جنديّ. أقول له اجعل من هذا القلم قصبة. لا تصدّق أنّ الحرب من أجل السلام.
(...)
في الحرب القادمة (لعَلّ طبولها تُقرع وراء سياج الحديقة). أضع قصبة في يد كلّ جنديّ. أقول له اجعل من هذه القصبة نايًا. التحق بأوركسترا الأرض. أنصت إليها تغنّي:
ستعرّي الأرضُ زنديها لنرعَى
حنطةَ الحُبّ وخُبّيْزَ الأغاني
وستغدو خوذةُ الجنديّ عُشًّا
وعصا الشرطيّ قوسًا للكمانِ
وليكن ذلك في غير مكاني
وليكن ذلك في غير زماني..».

ألكسندر كلوج:

«الفائز» ليس مَنْ يربح المعارك!

ألكسندر كلوج، مؤلِّف وفيلسوف ومخرج سينمائي ومنتج تليفزيوني، درس القانون وعشق التاريخ والأدب.. ذاع صيته منذ عام 1983 كأحد رواد السينما الألمانية الجديدة، فقد شارك في تأسيسها وتطويرها من الناحيتين النظرية والتطبيقية. يُعَدُّ «كلوج»، البالغ من العمر 90 عاماً، أحد الأصوات الفكرية الرائدة في ألمانيا، حيث عمل بكثافة على مدار نصف قرن، مُقدِّماً مجموعة كبيرة من الأعمال التي تُعَدُّ امتداداً، بالكلمة والصورة، للنظرية النقدية لـ«مدرسة فرانكفورت». كذلك تناول، بكثافة، تاريخ الحروب في أعماله، إذ يعتبره مؤرِّخو الأفلام بمثابة المرجع القانوني والسياسي في السينما الألمانية في فترتي الستينيات والسبعينيات. حصدت مؤلَّفاته أشهر الجوائز الأدبية الألمانية، بالإضافة إلى فوز أفلامه بجوائز سينمائية مرموقة من العديد من المهرجانات: «كان» و«برلينالي» و«فينسيا»..

تُرى، كيف له أن يشرح مفهوم الحرب من منظور الحاضر، وليس الماضي الذي اعتاد توثيقه في أفلامه، تزامناً مع كواليس حرب آنية تدور، بالفعل، على أرض القارة العجوز؟

سيد كلوج، ظلَّت فكرة الحرب تؤرِّقك في كُتبك وأفلامك ومقابلاتك، وفجأة عادت الحرب من جديد إلى أوروبا.. كيف يمكنك تعريف وتحليل الوضع الحالي؟

- يُقال إنك إذا واصلت التزلج على طبقات الجليد الهشة، من المُستحيل أن تتفادى السقوط، إلّا إذا واصلت التزلج بأقصى سرعة ممكنة. هذا، بالتحديد، ما نعيشه الآن.. مجموعة من الأحداث المُتلاحقة والهشة إذا ما نظرنا إليها نظرةً واحدة أكثر شمولية. إنه لأمر مؤسف أن تدور حرب مفتوحة هنا. لا أحد يمكنه التحكُّم في الحرب. لا توجد قيمة واحدة في العَالَم، مادية أو مثالية، تبرر أن ندق طبول الحرب من جديد. لست واعظاً أو داعية للسلام. لكن الحرب منعطف لا يمكن التنبؤ بتبعاته. الشيء الوحيد الذي لا يزال غير قابل للسيطرة على الإطلاق هو «الحرب». ربما يتمكَّن العلم من إيجاد ترياق للأمراض، لكنه يعجز عن وضع نهاية للحروب.

رغم ما تقول، فقد صارت الحرب الآن أمراً واقعاً يفترش ساحة القارة الأم.

- أمرٌ مؤسف بكل المقاييس.. المحنة التي عايشتها في أثناء الحرب العالمية الثانية، والتي انتهت عام 1945 بهزيمة ألمانيا واجتياح الحلفاء لأرضنا، باعتبارها إحدى دول المحور الخاسرة، أعطتني الكثير لأفكِّر فيه. لا يمكننا، بأي حال من الأحوال، أن نمتلك رؤية شاملة ننظر بها إلى أنفسنا في تلك الحقبة المُهمَّة والحرجة من تاريخنا: لا يمكن للجميع أن يكونوا قضاة أو جلادين. بالطبع، بدا لي الأمر غريباً ومثيراً للتأمُّل.. وبعد أن هبت رياح الحرب من جديد، جلست أفكِّر ملياً. كيف تحوَّل الواقع، فجأة، إلى مسرح جديد لأحداث الماضي؟ أهو إعادة بعث لكواليس السلطة كما كانت عليه في القرن الثامن عشر، أم جنون، أم حسابات مبهمة لا يعرفها أحد؟ لا أستطيع الحكم على هذا، في الوقت الحالي. وبصفتي رجل قانون، أعلم جيداً أن القضايا التي يَصدُر فيها حكمٌ لا يتعدَّى 20 سطراً، تسبقه -في الأغلب- عشرات الصفحات من الحقائق والوقائع والمُلابسات. لكننا، مع الأسف، لا نملك شيئاً من ذلك في تلك الحرب.. كل شيء نشأ من العدم، أو على الأقلّ، هكذا يبدو.

ما هو الوضع البديل، في رأيك؟

- كان ينبغي «إعادة الضبط» بالكامل.. لكلا الجانبين.

«إعادة الضبط» ...؟! ماذا تقصد بذلك التعبير؟

- قد يبدو الأمر غير واضح للوهلة الأولى. ولكن عليك العودة إلى بداية المُواجهة. إنّ بديل الحرب هو أن تكون هناك فرصة لتدشين هيكل أمني سليم ومتكامل. عليك أن تحدّد أولاً النقطة التي تسمح بالتقاء تفاهمات كلا الجانبين. الفائز ليس مَنْ يربح المعارك، بل مَنْ يصنع السلام ويحقن نزيف الحرب. دعني أعطك مثالاً: لقد ظهر القانون الدولي حول مونستر وأوسنابروك في عام 1648. في ذلك الوقت، كانت تدور الحرب التي استمرَّت 80 عاماً بين هولندا وإسبانيا. في الوقت نفسه، انتهت حرب الثلاثين التي استمرَّت ثلاثين عاماً في أوروبا الوسطى بعملية تفاوض استغرقت خمسة أعوام. الشيء الحاسم في اتفاق سلام «ويستفاليا» هو إقرار ما عُرِف بـ«عام الهدنة».. هذا العام جسَّد مفترق طرق لجميع الأطراف. لقد كانت المرّة الوحيدة، خلال حرب دامت ثلاثين عاماً،



التي لم يخرج فيها أحد الأطراف منتصراً. هذه النقطة بعيدة بنفس القدر عمَّا كان يريده جميع أطراف النزاع. لقد شكَّل هذا العام، وهذه الهدنة مساحةً صغيرة لالتقاط الأنفاس واحتمالية العثور على هامش من الفرص للتفاوض بشأنها. ومن ثمَّة، أصبح هذا العام الذي أعادت فيه كل الأطراف المُتناحرة حساباتها، من جديد، بمثابة مفتاح للسلام. ليس من الضروري أن تنتهي الحروب بفائز وخاسر. هناك حاجة إلى التوقف. التوقف، فحسب، لإعادة تقييم كل شيء من جديد، ولإعطاء نظرة مختلفة للأمور. هذا ما أعنيه بـ«إعادة الضبط» مثلما نعيد «ضبط» هواتفنا المحمولة. (ضاحكاً)

كيف ترى علاقة ما قلته للتو بـ«الحرب» في أوكرانيا؟

- في البداية، دعنا لا نتحدَّث عن السياسة ولا عن اليقينيات. في النزاع الحالي، يدّعي كل جانب أن لديه نظرةً عامة للأمور. ولكن، في الواقع لا يوجد أي منها. ووفقاً لرؤية منظِّر الحرب العظيم «كلاوزفيتز» وعباراته الثاقبة عمَّا أسماه «ضباب الحرب». فإنه بمجرد أن تندلع الحرب، كل شيء يصبح غير مؤكَّد وضبابي لأقصى درجة. هذا المُحيط الغامض من الاحتمالية يمثِّل التحدّي الذي يجب أن نستجيب إليه. ولهذا السبب تتعذر إقامة هيكل أمني من خلال تبنّي موقف أخلاقي نتشاركه جميعاً نحن الغرب.. للفيلسوف الشهير «إيمانويل كانط» عبارة مهمَّة، يقول فيها: «حتى عالَم الشياطين يمكنه تأسيس جمهورية، بشرط أن يطبق قواعد العقل». في الواقع، أنا لست منحازاً لأي جانب. أحكم بحياد تام ولا انتصر إلّا للحرّيّة وتقرير المصير. ليس لي الحق في أن أحكم على ذلك. لكنه رأيي الخاص، والذي أعبِّر عنه انطلاقاً من قناعة: «ما الهدف من ذلك في ضوء هامش من الواقعية؟».

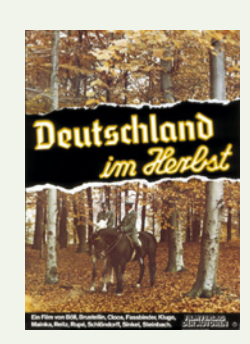
كيف نصل إلى تلك التعادلية؟ يبدو صعباً للغاية تحديد مثل هذه «النقطة».

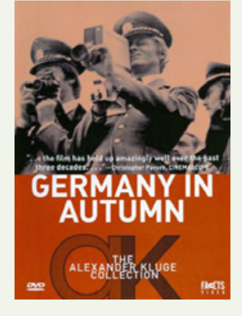
- إذا قمت بقياس علاقات الجاذبية بين الأرض والقمر، ستجد ما يُعرَف بـ«نقطة الأباريك». وهي كلمة يونانية تعني «نقطة اللاعنف» أو «نقطة اللامقاومة». عند هذه النقطة، تتوازن جاذبية أحد الأجرام السماوية مع جاذبية جرم سماوي آخر. هناك نقاط قليلة جداً بين القوى السياسية يمكن من خلالها التوصل إلى تفاهمات موضوعية. إنها حتماً موجودة. ولكن ينبغي بذل الكثير من الوقت والجهد وصولاً إليها.

إذن نحن بحاجة للوساطة.. فهل من الصعب أن يكون هناك «سلام عادل»، «سلام» بمفهوم أكثر رحابة من مجرد كونه «غياباً للعنف»؟

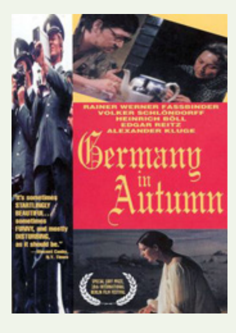
- الأمل في تحقيق سلام عادل يضيق من نطاق الاحتمالات. الحرب كما الوحش، فلا تنتظر منها الكثير. عنصرها الأول الغموض. والثاني القدرة على التطوُّر مثل الفيروس. وخاصة الحروب التي لا يمكن لأحد أن ينتصر فيها، لكونها تغيِّر باستمرار مكانها وشكلها وقدرتها على استعراض مظاهر القوة والقسوة في آنٍ واحد. وَصَفَ مُنظِّر الحروب «كلاوزفيتز» الحرب وصفاً دقيقاً لِلغاية، حيث شبهها بـ«حرباء حقيقية»، وكان مُحِقاً، فإذا بدا أن الحرب قد توقفت عند نقطةٍ ما، فهذا ليس صحيحاً. هي فقط تستعد لتبدأ مرَّةً أخرى عند نقطةٍ أخرى. رأيت ذلك في سورية، حيث غيَّرت الحرب شكلها فقط، لكنها لا تنتهي. فكرة أن أي دولة أو حاكم سيفوز بأي حرب











هي فكرة خاطئة وليست واقعية أيضاً. «هانيبال» -القائد العسكري القرطاجي- كان يفوز بمعركة تلو الأخرى، وفي النهاية خسرت جمهوريته الحرب. «نابليون» كان دائماً منتصراً، حتى جاءته معركة لايبزيغ. تاريخياً، كلاهما فائز، لكنهما لم يفوزا في الواقع أبداً. عندما تندلع الحرب، لا يهم التفكير في كيفية الفوز بها وكيفية التغلب على ما يفعله خصمك. هذا لن يسفر إلّا عن المزيد من العنف والشقاق. «لا يمكنك إطلاق النار على الفيروس بالمدفعية الثقيلة»، كما قال ماكرون في بداية الوباء: «نحن في حرب مع الفيروس». الحرب لا تهزمها حرب مثيلة. ولكن السبيل الوحيد لإنهائها هو إيجاد مساحة صغيرة يَنفُذ منها شعاع السلام.

أتعتقد أن مسألة فرض العقوبات ضد روسيا لم تكن هي الطريقة الصحيحة؟

- يعرف كُلُّ مروِّض سيرك أنه إذا اقترب كثيراً من الحيوان وأحدث اضطراباً في منطقة الأمان الخاصة به، فسوف يتعرَّض لمُهاجمته. من الغريب، أن هناك شيئاً مشابهاً جداً بين القوى السياسية وبين المثال الذي ذكرته لك. القوى السياسية تشبه حيوانات افتراضية. ومن ثمَّة، نحن بحاجة إلى إعادة تهجي الأبجدية السياسية مرّةً أخرى. أقصد بذلك أن الحلول دائماً ما تُولَد، حيث ينشأ الصراع. لقد جرى وضع القانون الدولي عقب التجربة المريرة التي خلّفتها حرب الثلاثين عاماً التي كانت تأبى الانتهاء. كذلك أفرزت تجربة الحرب العالمية الثانية قاعدة سياسية مهمَّة، ألا وهي، أن القوى المُنتصِرة يجب ألّا تتناحر مع بعضها البعض. وفي اليوم الذي مات فيه «هتلر»، جرى إدخال «حق النقض» ضمن نصوص قانون الأمن في سان فرانسيسكو. «من غير المسموح للقوى العُظمى شن حروب مباشرة مع بعضها البعض»، كان هذا البند هو عنصر الاستقرار في أثناء الحرب الباردة، التي شهدت، بالمُصادفة، الكثير من اللحظات بالغة الخطورة. كل هذه الاشتباكات بدءاً من عام 1648، وحتى يومنا هذا -بما فيها الحرب البيلوبونيسية[1] التي لا تنتهي- تشكِّل جزءاً من الأبجدية السياسية. يبدو الأمر غرائبياً، كما هو عليه الآن: خاصة تحت وطأة الأزمة، حيث يتحتم علينا تحديد عناصرها.. السياسة ليست صُنع القرار، كما هو مُعتقَد في كثير من الأحيان. في ظل عالَم عدائي تعدُّدي، لا يمكن لأحد أن يُقرِّر. لا أحد يستطيع فعل ذلك. أقصى ما يمكن فعله هو الاختيار بين التفاوض أو شن الحرب، لا سيما لأن ما من أحد يمكنه اتخاذ قرارات في الحرب، التي تشبه «شيطاناً» لا يمكن السيطرة عليه، حيث لا شيء يمكن تقريره، ولا أحد يستطيع الفوز. مَنْ يفز سيخسر لاحقاً، فليس هناك مَنْ يربح في الحروب.

صور الحرب التي نراها تتسم بـ«ذكورية مفرطة»: لقد استبدل الرئيس الأوكراني بدلته الكلاسيكية بـ«سترة» عسكرية قاتِمة، بينما أمسك المُلاكم الأوكراني الشهير «فلاديمير كليتشكو» بالمدفع الرشاش مدافعاً عن بلاده. فهل أصبحت للحرب «جمالية جديدة»؟ وهل التفاوض احتمال سيظل قائماً ضمن الاحتمالات التي ذكرتها؟

- هذا، بالتحديد، ما أجده غاية في الخطورة. جمالية الحرب ما هي إلّا سوء تطبيق للخيال. نحن بحاجة إلى أن ندرِّب أنفسنا على امتلاك القدرة على التمييز بمنتهى الدقة. وبدلاً من محاولة تجميل الحرب، علينا أن نشحذ قدرات العامة حتى يمكنهم التمييز بحواسهم وتعاطفهم الكامل. إذا فعلنا ذلك جيداً، سنكون قادرين أيضاً على التواصل. ففي النهاية، وقوف «كليتشكو» خلف مدفع رشاش ليس أكثر من مجرد «ملصق دعائي». أما عن التفاوض، فهو يشبه «أنزيماً» من شأنه أن يخلق مساحة من الاحتمالات.. نحن بحاجة إلى الوساطة. العنف في مواجهة العنف لن يجدي.. الحرب «معدية» مثل الفيروس بالضبط، وعلينا ألّا نقربها أو نلمسها. نحتاج إلى لحظة تتوقف فيها الأطراف المُتصارعة عن القتال. يقول الكَاتِب والدبلوماسي والسياسي الألماني الراحل «جونتر جاوس» إنّ الكثير من الخبرة تكمن في نقاط ضعف الناس وأخطائهم. الأخطاء لها أسبابها. وإذا فحصنا هذه الأسباب، سنكتسب ثروةً من الخبرات. وهذا أفضل من التمادي في إصدار الأحكام. ومن ثمَّة، سيمكننا الوصول إلى أرض مشتركة ترسو عليها مركبة فضائية تسمَّى «الهدنة».

■ **حوار: بيتر نويمان □ ترجمة: شيرين ماهر**

هامش:

1 - نشبت بين اليونان القديمة، ممثلَة في أثينا، والرابطة البيلوبونيسية، المُمثلَة في أسبرطة وحلفائها.

المصدر:

https://www.zeit.de/kultur/literatur/2022-03/alexander-kluge-krieg-ukraine-europa-frieden



حرب عالمية على الواجهة الاقتصادية

هل تستفيد الدول الفقيرة من صراع الأقوياء؟

الجانب الإيجابي للأزمات هو الإمكانيات والفرص التي تفتحها للتفكير. عندما يتعلَّق الأمر بالاقتصاد فقد تكون إيذاناً بنهاية نموذج والمرور إلى آخر، ولكنها أيضاً قد تكون محطة استراحة فقط لالتقاط الأنفاس من أجل مواصلة الطريق نفسها إنما بوسائل مختلفة أو محسَّنة. في كلِّ النظريات هناك دائماً شيء ناقص، كما قد تكون هناك أخطاء في بنائها، لكن الأكيد هو أن المُمارسة هي التي تكشفُ عن كلِّ ذلك في غالب الأحيان. هذا النقص هو ما حفَّز الإنسان على الإبداع وعلى تجاوز الصعوبات والأزمات، في الاقتصاد كما في مجالاتٍ أخرى.

اليوم، وعلى عكس الأزمنة الماضية، فإنّ دورة الأزمات قصيرة، تتأثر بالسرعة التي تسير بها الحياةُ البشرية في ارتباطها بالتطوُّر التكنولوجي أساساً، وكذلك بالارتباط المُتبادل الوثيق بين الدول اقتصادياً على الخصوص، وإنسانياً بسبب الهجرات المُتقاطعة للشعوب، حيث الجاليات الأجنبية في كلِّ مكان، وكذلك الاستثمارات والشركات. حدث هذا بسبب العولمة أكيد، ولكن أيضاً بسبب الامتيازات المُقارنة للدول التي أفرزت الحاجة المُلحة إلى التكامل والتعاون والتجارة، وإلى البحث عن تحقيق الأرباح العالية في أي بقعة يمكن العثور فيها على يد عاملة أرخص وعلى وفرة في المواد الأولية وعلى امتيازات ضريبية، وفي حالات قصوى، لا إنسانية أحياناً، على لامبالاة في ما يتعلَّق بالشروط والظروف التي يشتغل فيها العُمَّال أو بالحفاظ على البيئة على سبيل المثال.

هذا التمهيد يبقى ضرورياً بصدد قراءة التداعيات الاقتصادية للمُواجهة العسكرية بين روسيا وأوكرانيا، التي لن تكون تداعيات معزولة، وإنما تنضاف إلى تَراكُم مخلفات الأزمات السابقة، خاصة تلك التي تلاحقت، يداً في يد، منذ 2008، والتي جمّدت بشكلٍ أو آخر دينامية الاقتصاد العالمي، مروراً بارتفاع أسعار المواد الأولية وموجات الانغلاق مع الشعبويات المُتصاعدة والحرب التجارية الأميركية الصينية وما رافقها من تراجعٍ عن مبادئ التجارة الحرّة والعولمة، ثمَّ جائِحة كورونا وصولاً إلى لغة السلاح في 2022.

ظاهرياً الحرب بين بلدين جارين سينتهي بهما المطاف عاجلاً أو آجلاً للجلوس إلى طاولة المُفاوضات والبحث عن حلّ، وليس من المُحتمل أن تمتدَّ العمليات خارج الحيز الذي تدور فيه حالياً، لكن ما وراء ذلك أن العَالَم يعيش حرباً عالمية ثالثة، الفرق بينها وبين الحربين السابقتين الأولى والثانية، أنها ليست على الأرض، ومن المُستبعَد أن يقع فيها ضحايا بالشكل التقليدي لضحايا الحروب. الناس الذين سيقتلون بسلاح الجنود (وهو أمر سيئ في ذاته) لن يكونوا بالعدد الضخم، لأنها في الأساس حرب على جبهتين أكبر من الجبهة العسكرية، إعلامية افتراضية واقتصادية مالية، بِرهان أساسي هو زعامة العَالَم اقتصادياً، والتحكُّم في تدفُّق محرِّكات الحياة على الأرض، أو إذا لم يكن التحكُّم فعلى الأقلّ التوازن بين الأقطاب الكبرى المُتمثلة في الدول ذات القوة الاقتصادية المدعومة بقوتين أخريين عسكرية وتكنولوجية.

إنها حرب عالمية على الواجهة الاقتصادية، لأنها تجسِّد الجانب الأسوأ لما يمكن اعتباره فضائل العولمة المُتمثلة في تحويل العَالَم إلى قرية صغيرة، التواصلُ بين سكّانها سهلٌ، وتدفُّق السلع والخدمات والأموال يتمُّ بانسياب غير مسبوق مع الرفع الكلي أو الجزئي للإجراءات الحمائية، بالرغم من العودة إليها في السنوات الأخيرة حتى وإنْ كان ذلك بشكلٍ محدود وانتقائي، ثمَّ أيضاً تخفيف القيود على تنقُّل الأشخاص بما يعني فرصاً أكثر للعمل أمامهم سواء كعُمَّال أو مستثمرين دون الحديث عن السياح ومساهمتهم في تحريك الدورة الاقتصادية في أكثر من بلدٍ عبر العَالَم. هذه النماذج من الفضائل تنطوي على تناقضاتها التي ربما تصوَّر مهندسو العولمة أن تتدخل اليدُ الخفية لإزاحتها، خاصة مع اختفاء أسباب التوتر والتقاطب عملياً منذ انهيار جدار برلين قبل أكثر من ثلاثين سنة.

للحروب العسكرية أهلها المُتخصِّصون لتحليل مجرياتها على الأرض وذلك في فضاءات النقاش المُخصَّصة لذلك، لكن الأزمة الحالية بين روسيا وأوكرانيا، من الناحية الاقتصادية أكّدت معطياتٍ قائمة وكشفت عن أخرى، إما كان يتمُّ تجاهلها، وإما كانت خارج التوقّعات. يتمثل ما أكّدته في أن العَالَم الغني عندما تتصارع مكوِّناتهُ فإنّ الضرر الأكبر يقع على مسافاتٍ بعيدة من مواقع الصراع، أي أن الدول الفقيرة في العَالَم الثالث أو في الجنوب أو مستعمرات الأغنياء القديمة هي التي تؤدي الثمن،


shutterstock

لأن سيادتها ناقصة في ما يتعلَّق بحاجياتها الغذائية والطاقية والصناعية، وأحياناً بأبسط مستلزمات الحياة اليومية. ومن ذلك أن هذه الوضعية قد تجعل دولاً عديدة أكثر هشاشة على المُستويات الاقتصادية والاجتماعية والأمنية، التي ستتأثر بالارتفاع المُفاجئ للأسعار الناجم عن صراع البلدين اللذين يُشكّلان مصدراً لكثير من المواد الفلاحية (القمح، اللحوم، زيوت عباد الشمس...) التي تستوردها الدول العربية والآسيوية والإفريقية.

المُعطى الثاني الذي أكّدته هذه الأزمة هو أن دورة الأزمات العَالَمية باتت قصيرة وسريعة، لكن الجديد هو أن استباقها والاستعداد لمُواجهتها بات غير ممكن إلى حدٍّ بعيد. وهو ما يتسبب في تراكم التداعيات السلبية بشكلٍ يصعب معه التعافي منها، لأنه لا يمكن معالجة آثار أزمات عديدة دفعةً واحدة.

أما المُعطيات التي كشفتها هذه الأزمة فتتمثل في أن الهشاشة ليست حكراً على اقتصادات الدول الفقيرة، بل إنها تمتدُّ لتشمل الدول الغنية، مع الإقرار بأن المُقارَنة تظل نسبية اعتباراً للتفاوت الموجود بين مستويات الرعاية الاجتماعية في أبعادها المُختلفة في كلِّ دولة أو مجموعة دول. إن هذه الهشاشة ستتفاقم أكثر بسبب التضخم وأيضاً بندرة المواد الاستهلاكية اليومية، سواء تعلَّق الأمر بالغذاء أو بغيره. لكن هذا مستوى من الهشاشة متفرّع عن هشاشة أكبر، هي التي تعاني منها الدولة نفسها، ففي الوقت الذي يتنبَّأ فيه عدد من المُهتمِّين بالتحليل الاقتصادي بارتفاع عدد الأشخاص الذين سيتدحرجون في أوروبا إلى ما تحت خط الفقر بسبب آثار كورونا وتداعيات الأحداث في أوكرانيا، فإنَّ دولاً كثيرة انتبهت إلى أنها بدون سيادة كاملة، لأنها مرتبطة بآبار النفط والغاز الموجودة في روسيا، وأخرى بحقول القمح والذرة التي تُزرَع في أوكرانيا، وأيضاً في روسيا. بمعنى أنه من الوارد أن تَسكتَ الآلات التي تحرِّك صناعاتها الأساسية وعصب اقتصادها وتجارتها الخارجية، وأنها قد تجد نفسها أيضاً في مواجهة مواطنيها مباشرةً عندما لن يتوفَّر لهم ما يكفي من الخبز. ولعَلّ هذا هو ما يفسِّر من جهةٍ تردُّد عدد من الدول الغربية بشأن تشديد العقوبات الاقتصادية على روسيا، ويطرح من جهةٍ أخرى السؤال حول ما إذا كانت هذه العقوبات هي الردُّ الأمثل، ليس الآن فقط، بل مستقبلاً أيضاً، على مثل هذه الوضعيات، مادامت آثارها تصل أيضاً بشكلٍ ارتدادي إلى مَنْ فرضها.

الاقتصاد العالمي في السنوات القليلة المُقبلة سيكون عليه، إذاً، مواجهة تداعيات متزامنة لأزماتٍ مختلفة تعاقبت خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة (الأزمة الاقتصادية لسنة 2008، التهديدات المُرتبطة بالتغيُّر المناخي، الصراع التجاري الصيني على عهد الرئيس ترامب، جائِحة كورونا، ثمَّ أزمة القرم الأخيرة)، وهو ما يمثِّل تحدّياً غير مسبوقٍ سيغيِّر بلا شكّ طبيعة العلاقات الدولية في المجال الاقتصادي، وقد تتمُّ إعادة النظر في ما يبدو حالياً أنها منظومة لا يمكن التراجع عن مبادئها، أي العولمة والارتباط المُتبادل ليس بين اقتصاد دولة وأخرى أو اقتصاد مجموعات دول، وإنما ارتباط متبادل بين مكوِّنات المُجتمع الدولي جميعها، وبالتالي من المُمكن أن تتفكك كيانات قائمة مثل الاتحاد الأوروبي وتظهر عمليات شبيهة بـ«البريكسيت»، خاصة مع دعوات اليمين لذلك في أكثر من دولة، وأيضاً مع نوعٍ من اختلاف المصالح بين أعضائه المُرتبطين بقدرٍ متباين بطرفي أزمة القرم من ناحية النفط والغاز والقمح والمواد الغذائية الأخرى، بالإضافة إلى أنهما سوقان استثماريان لرؤوس الأموال الأوروبية والغربية عموماً، دون إغفال حضور رؤوس الأموال الروسية على الخصوص في عددٍ من القطاعات بالدول الغربية عموماً والاتحاد الأوروبي خصوصاً، كبريطانيا (من خارج الاتحاد) وألمانيا التي تُعَدُّ ثالث وجهة لهذه الاستثمارات.

لهذا تشبه خريطة الاقتصاد العالمي حالياً رقعة شطرنج لا يمكن التكهن بنتائج ما يحدث فوقها. ويبدو أن التعبئة العالمية لمُواجهة جائِحة كورونا، بالرغم من المُناوشات التي شهدتها بعض مراحل هذه المُواجهة، قد تبدَّدت حالياً ولسنواتٍ طويلة مقبلة في الغالب، وأن العَالَم بصدد إعادة النظر في التحالفات والشراكات الاقتصادية، لأن هناك أطرافاً من خلال موقفها مما يجري تدرس حسابات الربح والخسارة إنما ليس اقتصادياً فقط، بل سياسياً أيضاً. بلد مثل الهند مثلاً قد يكون بديلاً جيداً لسوق النفط والغاز الروسيين، وهو ما قد يمكِّن هذا البلد من رفع أدائه الاقتصادي بتطوير الصناعات واستقطاب الاستثمارات، والصين التي ستعمِّق شراكاتها مع روسيا أكثر كمستورد ومصدِّر معاً مما يعني كسب جزء من معركتها الاقتصادية والسياسية مع الولايات المُتحدة، وقد تضطر هذه الأخيرة إلى التخلّي عن بعض التحفُّظات والإجراءات تجاهها. بالإضافة إلى ذلك قد تحقّق الدول الفقيرة بعض المكاسب التي تساعدها على معالجة أزماتها الاجتماعية والاقتصادية لما بَعد كورونا وعلى تخفيف التوترات السياسية الداخلية، باعتبارها أسواقاً واعدة في مثل الظروف الراهنة. وما من شكٍّ في أن أنظار الأقوياء ستتجه إليها وقد تحظى تبعاً لذلك بنوعٍ من التوازن في علاقاتها مع هؤلاء. ■ **جمال الموساوي**

مايكل والزر:

هل يمكن لحَربٍ أن تَكُونَ عادلةً؟

هل توجد أسبابٌ عادلةٌ للدخول في الحرب؟ إجابة عن هذا السؤال، يضيف «مايكل والزر» إلى السبب التقليدي المُتمثل في الدفاع عن النفس سَبَبَ التّدخل الإنساني، وهو يذكِّرُ على الخصوص بوجود كيفيات جيدة وأخرى سيِّئة لشَنّ الحرب، وأنَّ تلك الأسباب لا يكون لها من معنى إلَّا إذا تمَّ الاعتراف بها كونياً.

ينتمي «مايكل والزر» إلى جَيْلِ الأميركيين اليساريين، جيلٌ عاش صدمة حرب الفيتنام، وسنتان بعد أن ألقت تلك الحرب أوزارها نشر «والزر» سنة (1977) تأمُّلاً مُطوَّلاً حول حق وقانون الحرب من خلال كتاب يحمل عنوان «الحروب العادلة والحروب الظالمة»، كتابٌ سيجعل منه فيلسوفاً مشهوراً، حتى وإنْ كانت شهرته أَقَلَّ في فرنسا، إذ لم تتوفَّر الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب إلَّا سنة (1999) ومع أن «مايكل والزر» يُؤَكِّدُ على البُعد المأساوي لكلِّ حرب، فإنَّهُ يُدافع عن إمكانية أن تكون هناك حروبٌ عادلة محاولاً تحديدَ مقاييس الدخول في حربٍ من هذا القبيل (عدالة الحرب jus ad bellum) والسلوك العادل أثناء الحرب (العدالة في الحرب jus in bello). ويذهب الفيلسوف بالخصوص إلى أن هجوماً عسكرياً يمكن أن يكون مُبرَّراً إنْ هو جاء ردّاً على عدوان، فالحربُ العادلة يمكن أن تكون إما دفاعاً في مواجهة عدوانٍ أو استجابةً من قِبل دولة ثالثة لصالح دولة تعرَّضت للعدوان. أما فيما يرتبط بالوسائل التي يتمُّ استخدامها، فإنّ ما يركِّزُ عليه «مايكل والزر» تحديداً هو أن الفعل الذي يتمُّ بكيفية عادلة هو الذي لا يهاجم بصورة مباشرة ومُتعمَّدة غير المُقاتلين، كما أن الخَسائر النَّاجمة عن وقوع الحرب يجبُ أن تكون متناسبة مع المكاسب. وهذا التفكير لم يفقد راهنيته في شيء، خصوصاً مع الصراعات التي يعرفها الشرق الأدنى والأوسط.

شهدت سنة (2004) نشر كتابين لـ«مايكل والزر» بعد ترجمتهما إلى اللّغة الفرنسية: (من الحرب إلى الإرهاب De la guerre et du terrorisme)، و(الأخلاق القصوى وأخلاق الحدِّ الأدنى Morale maximale, morale minimale)، الكتاب الأول منهما يندرجُ في نفس المسار الفكري لكتاب (الحروب العادلة والحروب الظالمة)، بينما يعمل الكتاب الثاني على إبراز إمكانية تصوُّرنا لِتَدخُّلٍ إنساني -حتى لا نستشهد سوى بهذا المثال- يكونُ خاضِعاً لمبادئ أخلاقية كونية، دون تفريطٍ في التعدُّديَّة.

بعد انصرام ثلاثين سنة على نشرك لكتاب (الحروب العادلة والحروب الظالمة) لم تَشهد مواقفك تغييراً يُذكر؟

- نعم لم تشهد مواقفي في مجملها تغييراً كبيراً، لأن الأساسي في التعديلات التي اقترحتُها تعُود إلى اقتناعي اليوم بأنَّ منظِّري الحرب العادلة لم يُولوا ما يكفي من اهتمام بما يعقب الحرب وينجم عنها، فإلى جانب سؤال عدالة الحرب (jus ad bellum) (هل الدخول في الحرب عادل أم لا؟) وسؤال العدالة أثناءها (du jus in bello) (هل الكيفية التي تمَّت بها الحرب عادلة؟)، يلزمنا أن نُضيف منذ الآن سؤال عدالة ما بَعد الحرب (le jus post bellum)، كي نحدِّد ما الأثر أو النتيجة العادلة للصراع ونفكِّر في ما يبقى من الأنسب القيام به والمُتعلِّق بالقوى المُحتلَّة والبناء السياسي بعد الحرب، ويمكننا تصوُّرُ أثر أو نتيجة عادلة لحرب غير عادلة كما يمكننا بنفس الشكل تصوُّر سلوك عادل لحرب غير عادلة أو أن تجري حربٌ عادلةٌ بكيفية غير عادلة وأن تفضي إلى احتلال مُرعب بعد ذلك، لذلك كان لِزاماً التمييزُ بين ثلاثة أنواع من الأحكام المُستقلّة عن بعضها البعض أو هي كذلك نسبياً.

والنقطة الأخرى التي وجدت نفسي منقاداً إلى مراجعة موقفي بخصوصها هي تلك التي تخصُّ الأسئلة الخاصة بالتدخلات العسكرية لأسبابٍ إنسانية، ففي الفترة التي صدر فيها كتاب الحروب العادلة والظالمة وضعت موانع ثقيلة، بمعنى أن التدخل لأسبابٍ إنسانية يمكن أن تكون له تبريرات غير أنني بقيت متشككاً جداً تجاهها، لكن ما حصل خصوصاً في البوسنة، وكوسوفو، وفي رواندا، وفي تيمور الشرقية، جعَلني أكثر استعداداً لتبرير استعمال القوة من أجل مواجهة عمليات التقتيل الجماعي، وفضلاً عن ذلك كان من اللازم بالنسبة لي، منذ ثلاثين سنة، أن يجيب التدخل لأسباب إنسانية على «اختبار الدخول والخروج»، بمعنى أن القوى المُتدخلة تضع

لكن هل الأمر بمثل هذه البساطة؟ هل يمكن لشخصين يستعملان نفس مقاييس الحرب العادلة أن يصلا إلى نتيجتين متباينتين تماماً؟

- طبعاً، في مقدورنا أن لا نتفق حول تطبيق المقاييس، لقد قِيل مرّة بأن حرباً عادلة بالنسبة لأحدهم يمكن أن يُدْرِكَها آخر اعتداءً إجرامياً، وهو ما أعتقدُ أنه صحيح، لأن مَنْ يتولى التدبير من السياسيين يجد دائماً أناساً يقدّمون له توصيفات للحرب تتوافق مع المقاييس الأخلاقية والشرعية. وليس هناك قائد دولة أقرَّ بأنه سيشُن حرباً ظالمة أو غير شرعية، غير أن هذا المُشكل يظَلُّ مُباطناً ومحايثاً لطبيعة السياسة، والمُتمثل في أنه ليس في مقدورنا إلّا اقتراح أفْضَلِ الحُجج.

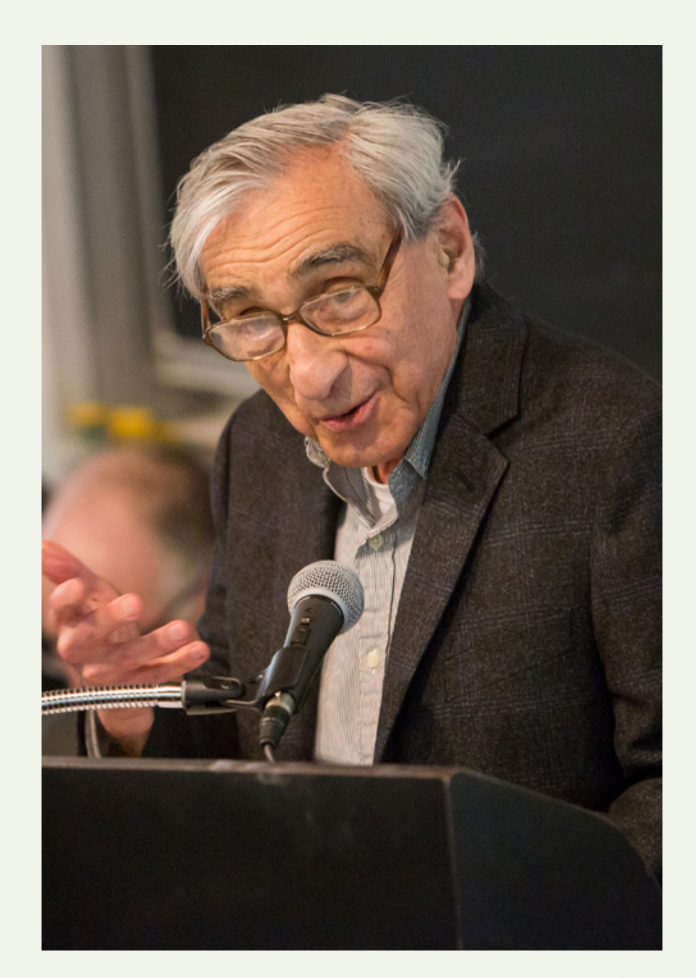
أنتم ضد دولة عالمية، لكنكم تعارضون أيضاً فكرة سلام أميركي pax americana، وأن الولايات المتحدة الأميركية يجب ألّا تتولى دور دركي الكوكب، فهل من اللازم إذن أن نعتقد بأن الولايات المتحدة الأميركية والمُنظمات الأهلية أو غير الحكومية تكفي لضمان الأمن والعدالة في العالَم؟

- بالطبع ليس الأمر بهذه الصورة، من الواضح أن الوضع الراهن ليس بالوضع المُرْضي، كما أنني لست متفقاً مع فكرة هيمنة أميركية، لأنّ المسؤولية من وجهة نظري يجب أن تكون متقاسمة، لذلك يبدو لي بالأحرى أن الحاجة قائمة لشراكة بين العديد من الدول والتكتلات التي تلتزم مجتمعة فيما بينها حول حدٍّ أدنى من الأهداف: إيقاف عمليات القتل الجماعي، تشجيع ودعم سلطات أو قوى سياسية تتمتع بالمشروعية وبالاستقرار. والتي ليست بالضرورة ديموقراطية أو رأسمالية، بل ألّا تكون سفّاحة وسفّاكة دماء ولا فوضوية.

وأنا ضد فكرة دولة عالمية، لأنني أخشى من أن يؤدّي ذلك إلى استبدادٍ عالمي. ومن أجل خلق نظام مركزي لأجل الإنسانية جمعاء، سيكون ضرورياً تجاوز تعدُّديَّة الثقافات الإنسانية، مما سيفتحنا على خطر أن ينتهي بنا ذلك إلى نظام مركزي استبدادي قاس بشكلٍ خاص، من أجل العثور على نماذج بديلة لهذا النظّام العالَمي، لن يتبقّى لنا عندها إلّا التوجُّه إلى كوكب المريخ أو عطارد! وإذن إذا سارت الأمور على نحوٍ سيئ في ركنٍ أو جِهَةٍ من جهات العَالَم، سيكون هناك دائماً ما يبعثُ على الأملِ في مكانٍ آخر منه.

أنتم متعلِّقون بتعدُّديَّة القيم، لكننا نجدكم مع ذلك تدافعون في كتاب «أخلاق الحد الأقصى وأخلاق الحد الأدنى» عن وجود مجموعة من المبادئ المُشتركة بين جميع أخلاق العَالَم، ألا تجد في الأمر تناقضاً؟

- لقد حاولت على امتداد سنوات أن أخلق بكيفيات مختلفة تمفصلاً بين أخلاقية مشتركة قاعدية من جهةٍ وبين الثقافات الإنسانية المُتنوِّعة من جهةٍ أخرى، إحدى كيفيات القيام بذلك، والتي تخليت عنها واستبعدتها في كتابي، هي تلك المُتمثلة في الاعتقاد بوجود نواة من مبادئ مركزية وطبيعية وعقلانية (ما أسميه أخلاق الحدّ الأدنى)، وأن هذا المجموع الأدنى قد تمَّت بلورته بأشكالٍ مختلفة من قِبل مختلف الشعوب والأمم والحضارات ليعطي من خلال ذلك وجوداً لأخلاق بصيغة الجمع ملموسة ومُعقَّدة هي أخلاق



حداً لأشكال العنف، ثمَّ تنصرف لحال سبيلها، ذلك ما قام به الهنود في بنغلاديش لم يفعله الفيتناميون في كمبودج. وأنا اليوم أعتبر (وهو ما قادني من جهةٍ أخرى إلى التفكير في (عدالة ما بَعد الحرب jus post bellum) أنه لا يمكننا الاكتفاء بالإطاحة بحكومة دموية وبعدها ننصرف إلى حال سبيلنا فحسب، بل من اللازم أن نفكّر في كيفية بناء السلطة العمومية، ومن المُحتمَل ألّا يكون «اختبار أو محك الدخول والخروج» هو الأفضل.

كثيرون انتقدوا نظريتك حول «الحرب العادلة» لتشجيعها التدخُّلات الأحادية الجانب.

- ليست هناك نظرية أخلاقية بإمكانها الاحتراس والاحتياط من سوء توظيفها، لا يمكننا إنتاج رسالة تكون ألفاظها وكلماتها هي ذاتها مَنْ يتولى التَّمَرُّد حين تتمُّ إساءة توظيفِهَا! فهل تساءلتم أكَانَ الخطاب المُناصر للديموقراطية سيسهِّل مهمَّة الطغاة، حين وصفت بلغاريا الشيوعية نفسها بالديموقراطية الشعبية؟ إنّ الواجب الذي يقع على عاتق الديموقراطيين هو أن يقولوا: «هذه هي خصائص ومميزات الحياة الديموقراطية، وهذه الديموقراطيات الشعبية لا تمتلكها، وبالتالي فهي ليست ديموقراطيات على الحقيقة»، ذلك غاية ما يمكننا القيام به في ما يتعلَّق بنظرية الحرب العادلة. وإنْ كان الرئيس جورج بوش الابن قد أساء استعمال نظرية الحرب العادلة، فلابد من أن نقول بأن النظرية قد أُسِيء استعمالُها: «هذا ما تعنيه العدالة في الحرب، وتلك الحرب لا تستجيب لمعاييرها».

الحد الأقصى أو «الأخلاق الأقصى»، طبعاً هناك ما يُمْتِعُ منطقياً في هذا الوصف، بيْدَ أنني لا أعتقد في صحته من الناحية التاريخية، فأنا لا أعتقد بأنّ وجود نواة من المبادئ أولاً (من قبيل «لا تقتل»،«لا تكذب»، إلخ) هي التي أعطت في لحظة ثانية وجود جميع الأشكال القائمة التي تمَّت بلورتها، بمعنى أخلاق قصوى مختلفة ظهرت في الهند وفي الصين وفي اليونان وفي الشرق الأدنى... بوصفها تمثِّلُ في مجموعها كليَّاتٍ متطوِّرةً ومعقَّدة، ومع حصول التفاعلات بين مختلف الثقافات، اكتشفنا أنها تتداخل وتتشابك فيما بينها، فالناس يعترفون بالأفكار المُختلفة، لكنهم يعترفون أيضاً بالأفكار المُشتركة، وبالتالي فهذه النواة من المبادئ المُشتركة تأتي فيما بعد، بحيث لم تشهد ظهورها إلَّا بعد أن حصلت التفاعلات، فلمَّا عَبَر التُّجارُ والجنودُ الحدودَ، عندها حصلنا إذن على شيء من قبيل حق وقانون الشعوب «jus le droit des gens (gentium)»، داخل الإمبراطورية الرومانية والذي كان مجرد جهد لأجل تحديد قانونٍ بين مختلف شعوب الإمبراطورية، كأن يكون هذا القانون متعلِّقاً بالنّصب والسرقة، بحيث يلزم أن يكون له معنى لدى مختلف الشعوب بثقافتها المُتنوِّعة، وإذن فالأخلاقية المُشتركة أو أخلاق الحد الأدنى تأتي بعد الأخلاق الخاصة القصوى، فهي لا تأتي إلَّا بعد أن يتمَّ عبور الحدود. إنّ النظر إلى الحرب باعتبارها معركةً بين مقاتلين، وبالتالي يجب تَجنيبُهَا المدنيين وجعلهم بمعزل عنها، هو بمثابة توافق عن طريق تقاطع الآراء حتى نستعيد تعبير جون راولز، وهو التوافق الذي نجد له أشكالاً في الصين وفي الهند وفي الإسلام واليهودية والمسيحية، وهي أشكال تختلف دائماً اختلافاً طفيفاً، وأحياناً مع وجود لوائح مختلفة تعرِّفُ وتحدِّدُ مَنْ يتمُّ اعتبارهم غير مقاتلين.

لكن كيف لنا بتحديد هذه النواة من المبادئ، هل هي ثمرة صُدْفَةٍ أم تعود إلى أسبابٍ أنثربولوجية؟

- لم يسبق لي أبداً أن قدَّمتُ تفسيراً إجمالياً لوجود هذا الاجماع أو التوافق عن طريق التقاطع. أعتقد بوجوب البحث عن التفسير جِهَةَ الطبيعةِ الإنسانية، لأنّ الكائنات الإنسانية تشترك في جُملة أشكال وصور من الهشاشة والمخاوف والضرورات المُشتركة ويمكن قراءة مبادئ الأخلاق الدنيا بوصفها ما يعرِّف شروط التعايش الإنساني، إذ بالنظر إلى مدى سهولة أن يَقتُل بعضُنا بعضاً، كنا بحاجة إلى قاعدة تمنع القتل، فبالانطلاق من نوع المخلوقات الذين هم نحن، نجد قاعدةً ضد القتل في كلِّ الحضارات الإنسانية، حتى وإنْ كانت عملية بلورة هذه القاعدة تختلف تبعاً للأمكنة، ذلك أن مفهوم القتل (لنقل لا تقتل مَنْ لم يحاول قتلك) يمكن أن يكون مشتركاً، لكن الأفكار الخاصة بسبق الإصرار أو خاصية العمدية والتآمر، إلخ، ستكون مختلفة تبعاً للمُجتمعات.

هل يمكننا القول على سبيل الاختصار والإيجاز إنكم رجل الطريق الثالث، طريق يوجد على صعيد السياسة بين النزعة الواقعية ونزعة السلم، وعلى صعيد الأخلاق يأخذ موقعه بين النزعة الكونية والنزعة النسبية؟

- ويمكننا أن نضيف إلى ذلك بين الشيوعية والرأسمالية...



إن الدفاع عن الطريق الثالث ليس معناه الدفاع عن شيء يوجد بين حدّين، بقدر ما هو دفاع عن شيء مختلف عن الحدّين الآخرين. أعتقد أن حيواتنا الأخلاقية غالباً ما تتحدَّى المذاهب الفلسفية. إحدى مقالاتي التي تحمل عنوان «أيدٍ قذرة» تأخذ مثال التفكك وانعدام الاتساق والانسجام الفلسفي، لتعرض بشكلٍ جيد الطريق الثالث. لنأخذ مثالاً لذلك حالة نتساءل فيها عمَّا إذا كان من العادل تفجير المدن إذا كان الإقدام عليه سيُقصِّر مدة الحرب، أو إنْ كان بإمكاننا ممارسة التعذيب من أجل كشف المكان الذي دسَّ فيه إرهابيون قنبلة، البعضُ يحكم بأن ذلك عادلٌ، بينما يذهب فريقٌ آخر إلى أنه ليس كذلك. وفي مقالي المُشار إليه آنفاً أدافعُ عن حمْلِ كلِّ موقف من الموقفيْن لوَجْهٍ من الصحة، بمعنى أنه من المُهمِّ الدفاع عن مبدأ قيمة حياة الأبرياء، وشَجبُ واستنكار التعذيب والنظر إلى هذين المبدأين على أنهما مبدآن مطلقان، لكن تأتي لحظات استثنائية نريد فيها من قادتنا السياسيين أنْ يخرقوا هذين المبدأين، ونريد منهم أن يحكموا بإطلاقيَّتهما بشكلٍ يمنعهم من خرْقِهما إلَّا في ظلّ الظروف القصوى، وفي هذا السياق استعمل المثال الكلاسيكي لحاكم سياسي وصل إلى السلطة عَبْر قَسَمِه بأنْ يُعارض التعذيب، ليكتشف فجأة أن شرطَتَهُ قد ألقت القبض على رجل ولها ما يكفي من الأسباب الوجيهة التي تدفعها للاعتقاد في معرفته بمكان قنبلة ستنفجر داخل مدرسة ابتدائية، وإذن ما الذي سيتمُّ فعله في هذه الحالة؟ أعتقد أن جميع الناس الذين يعيشون في هذه المدينة سيقولون بأنه من اللازم القيام بكلِّ شيء لأجل تحصيل المعلومة من هذا الشخص، والمُفارقة إذن هي زعْمِي أنه سيكون من الخير في بعض الحالات فِعلُ ما هو شر، وهو أمر لا يتمُّ دون شعور بالذنب وبالندم.

■ **حوار: كاثرين هالبيرن ومارتا زوبير □ ترجمة: يحيى بوافي**

العنوان الأصلي والمصدر:
Rencontre avec Michael Walzer : Une guerre peut-elle être juste ? Propos recueillis par Catherine Halpern et.
Martha Zuber, sciences humains, Hors-série N° 13 - Mai-juin 2011.


Carl Fredrik Reuterswärd
1934-2016 (Suède)
shutterstock.com

إتيان كلاين:

يجب علينا، نحن العلماء، أنْ نتكيَّف مع هذا الانتشار للمعلومات

يعتقد الفيلسوف والفيزيائي «إتيان كلاين Etienne Klein» أنَّه من الضَّروري إعادة التَّفكير في الطرائق التي يتمُّ بها سردُ العِلم، في مجتمع يسُوده انعدام الثِّقة، حيث يحُلُّ النَّقدُ العام محلَّ الشَّك المشروع.

نَشِط العلماءُ ووسائلُ الإعلام بشكلٍ قويّ في الأزمة الصّحيَّة. كيف تنظر إلى هذه الحلقة؟

- عندما يتحدَّثُ عالِمٌ في وسائل الإعلام، يَتعيَّن عليه أنْ يَتحلَّى بالشَّجاعة الكافيَة ليقول كُلَّما كان ذلك ضروريّاً: «نحن نعلم أنَّ، ونحن نتساءل عمَّا إذا كان»؛ تتضمَّن هذه الصِّيغ أوّلاً كلمة «نحن»: وهي تشير إلى أنَّ جماعةً هي التي تتحدَّث بعد العمل والتَّبادُل والمُناقشة، وليس فرداً مُعيَّناً يعطي رأيه الشَّخصي. ثمّ إنَّ هذه الجملة وحدها تشير إلى الفَصْل بين العلم (ما نَعْرِفه) والبحث (ما لا نَعرِفُه حتى الآن). تُمثِّل العلومُ مجموعةً من المعارف التي لا حاجة -حتى إشعار آخر!- للتَّساؤل عنها: الأرض مستديرة وليست مُسطَّحة، والذَّرَّة موجودة بالفعل، والأنواع الحيوانيَّة تتطوَّر، إلخ. ولكن هذه المعارف، بِحُكْم عدم اكتمالها في حدِّ ذاتها، تثير تساؤلات لا نعرف حتى الآنَ الإجابات عنها: هل توجد حياة خارج كوكب الأرض؟ لما اختفت المادَّة الـمُضادَّة، الموجودة في الكون البدائي، داخل الكَون الحالي؟ إنَّ الإجابة عن مثل هذه الأسئلة هي هدف البحث. ولذلك، بحكم الطَّبيعة، فالأمر يتعلَّق بالشَّك، في حين أنَّ العلوم تتألَّف من إنجازات يَصعُب التَّشكيك فيها دون حُجج قويَّة للغاية. ولكن عندما لا يتم هذا التَّمييز -كما هو الحال في أغلب الأحيان في الأشهر الأخيرة- فإنَّ صورة العلوم، التي اختلطت بشكلٍ خاطئٍ مع البحث، تصبح مُشوَّشة ومتدهورة: فقد أصبحنا نقُول إنَّ «العلم هو الشَّك»!

لقد غابت البيداغوجيا، بلا شكّ، في بداية الوباء، لكن التَّفسيرات تضاعفت بعد ذلك، هل الإفراط في المعلومات مشكلة أيضاً؟

- على الرّغم من أنَّ المعلومات كانت سلعةً نادرةً، على امتداد تاريخ البشريَّة كلّه تقريباً، وبالتالي ثمينةً، فإنَّنا محاطون اليوم بمعلومات لا تُعدُّ ولا تُحصى، وهو ما يجعل عقولنا عاجزة عن إدارتها. ولذلك، فإنَّنا نختار، بدرجاتٍ متفاوتة من الوعي، أنْ نكون مهتمّين أكثر بهذه المعلوماتِ بالذَّات بدلاً من الأخرى، وسوف نُشاركها بحماسٍ أكبر كما نودُّ أنْ تكون صحيحة. ويمكنك، باستخدام الإنترنت، ببضع نَقَراتٍ فقط، إنشاء «بيتك الأيديولوجي» الخاصّ بك، أيْ مجتمع رقمي ينتمي إليه فقط الأشخاص الذين يتَّفقون معك. وبفضل الخوارزميَّات التي تُحدّد ما قد يُعجبك، سترى أنَّ مقالات أو مواقع ستُعرض عليك، تعمل كانحياز تأكيدي لأفكارك الخاصَّة. على سبيل المثال، اسأل (غوغل/Google): هل الأرض مسطَّحة؟ المفروض أنْ يجيبك غوغل بقول: لا، إنَّها مستديرة، وإليك كيفيَّة اكتشاف ذلك. ولكن بدلاً من القيام بذلك، يُوجّهك (غوغل) إلى مواقع الـمِنصَّات، كما لو كان الأمر يتعلَّق بإرشادك باتباع ميولات تساؤلك. وهكذا، بُني ما أطلق عليه «أليكسيس دي توكفيل Alexis de Tocqueville»، في كتابه: «الديموقراطيَّة في أميركا/ De la démocratie en Amérique» عام (1835)، «المُجتمعات الصَّغيرة»، التي تتمتع بمُعتقدات وأفكار متجانسة للغاية، وتختار كُلٌّ منها قضيَّتها. وهذه الأنواع من العشائر تَتَّحدُ مع بعضها البعض من خلال حقيقة أنَّها تجمع أشخاصاً متَّفقين فيما بينهم، ممَّا يحميهم من أيّ تناقض يمكن أن يُثير التساؤل عمَّا يَجمعُهم.

كيف يمكن تكييف الإرشاد مع هذا الوضع الجديد؟

- يجب علينا، نحن العلماء، أن نتكيَّف مع هذا الانتشار للمعلومات، وأنْ نحيط علماً أيضاً بالعديد من أوجه التَّحيُّز المعرفي التي تُيسِّر صياغة آراء قويَّة ومستنيرة بالضَّرورة. وفي هذا الصَّدد، هناك حقيقة واحدة تُدهشني: كيف يحدث أنْ يُنظَر إلى امتلاك رأي واضح بوصفه إعفاءً من الالتزام أو الرَّغبة في التَّعلُّم؟ وعلى سبيل المثال، كيف يحدث أنْ يُمكننا القول إنَّنا مع الجيل الخامس (5G) أو ضدّه، دون أنْ نكون قادرين على تحديد ماهيَّته؟ وقد يُعزى هذا، بلا شكّ، إلى حقيقة أنَّنا لا نتحدَّث عن التقنيات نفسها، لكن عن الصُّور التي يربطها عقلنا بها، وعن «هالتها الرَّمزيَّة».

لقد أظهرت المُؤسَّسة الإرشاديَّة حدودها بوضوح. لقد آمنتُ لفترة طويلة أنَّه لكي تُشهِرَ نتيجة علميَّة، من الضروري العمل عليها «بشكلٍ شامل». كان موضوعي الرَّئيس هو الفيزياء الكَمِّيَّة.



لذا، درستُ المُعادلات التي تشكّلُ جوانبها الشَّكليَّة، والتَّجارب الحاسمة التي دعَّمتها، وتاريخ ظهورها، وحياة مؤسِّسيها وعملهم، وآثارها الفلسفيَّة...وبمجرَّد الانتهاء من هذا العمل (الذي يستغرق سنوات)، شعرتُ بالقدرة، عن صواب أو خطأ، على التَّحدُّث عنه إلى جميع أنواع الجماهير. وشعرتُ بأنَّه كان فعَّالاً بما أنَّ الناس قرأوا كُتُبي، وحضروا المُؤتمرات، وطرحوا عليَّ أسئلة ذات صلة بالموضوع. ولكنَّ أزمة «كوفيد - 19» جعلتني أرى أنَّ هذا الاستنتاج كان مُتحيِّزاً للغاية: فعددُ الأشخاص الذين لم يتأثَّروا على الإطلاق بهذا النَّوع من التَّرويج مرتفعٌ للغاية. لذلك، نحن بحاجة إلى مراجعة طريقتنا في عمل الأشياء.

كيف يمكننا أنْ نفسِّر أنَّ الخطاب العلميّ يُدهشُ، وفي الوقت نفسه، يُثير شعوراً بعدم الثِّقة؟

- تدافع نسبيَّة عن فكرة أنَّ العِلم ليس سوى نتيجة بناء اجتماعي. وباختصار، كلَّما كان العِلم أكثر فعاليَّة، كان من الضروري التَّشكيك في قيمته الحقيقيَّة. أليس هذا مفارقة؟

وقد لاحظ الفيلسوف «برنارد ويليامز Bernard Williams»، في كتابه «الحقيقة والصِّدق/ Vérité et Véracité» عام (2002)، منذ عام 2002 تعايش تيَّارين فِكريَّين متناقضين ومرتبطين في الآن ذاته، في مجتمعات ما بَعد الحداثة مثل مجتمعنا. فمن ناحيَّة، هناك ارتباط شديد بالصِّدق: يتَّضح ذلك من خلال الحرص على عدم الخداع، والإصرار على اختراق المظاهر من أجل الكشف عن الدَّوافع المُحتملة المخبَّأة وراء الخطابات الرَّسميَّة. وإلى جانب رفض الخداع -وهو أمرٌ مشروع تماماً-، هناك قدرٌ كبير من عدم الثِّقة في «الحقيقة» نفسها إذْ نتساءل: هل هي موجودة حقّاً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أنْ تكون شيئاً آخر غير أنَّها نِسبيَّة، أو ذاتيَّة، أو مؤقَّتة، أو محلِّيَّة، أو آليَّة، أو ثقافيَّة، أو مُؤسَّسِيَّة، أو سياقيَّة أو حتَّى مُزيَّفة؟ ومن الغريب أنَّ هذين الموقِفَيْن المُتعارضَيْن، اللَّذين ينبغي أنْ يستَبْعِد أحدهما الآخر منطقيّاً، يتوافقان تماماً من النَّاحيَّة العَمليَّة، بل إنَّهما مرتبطان ميكانيكيّاً: فالرَّغبة في الصِّدق تؤدي إلى عمليَّة نقديَّة مُعمَّمَة داخل المجتمع، الأمر الذي يُلقي بظلال من الشَّك على إمكانيَّة وجود حقائق غير مُثبَتة على الأقلّ، إنْ لم يكن من المُمكن الوصول إليها. كلُّ هذا يُضعِفُ التَّقدير الممنوح لكلام العلماء ولأيِّ شكلٍ من أشكال التَّعبير الـمُؤَسَّسي.

في هذا السِّيَّاق القاتم نوعاً ما، كيف يمكننا تحسين التَّرويج العلمي ونشرُ المعارف؟

- يجب أنْ تُوضَع الثَّقافة في طريقة سَرْد العِلم، وهي أنْ نشرح كيف عرفنا ما نعرفه، في سياق تاريخ الأفكار. خُذ الفيزياء على سبيل المثال. من الواضح أنَّ هناك قوانين وعمليَّات ومعادلات، ولكن أيضاً قصَّة كاملة يتعيَّن علينا أنْ نَرْويها: كيف ظهرت نظريَّة كهذه؟ مَنْ هي الشَّخصيَّات التي وَضَعتها؟ وهي تردُّ على أيّ نوع من المشاكل؟ وكيف فَرضَتْ نفسها؟ وبفضل أيِّ حقائق، وأيِّ نتائج؟ وبالتالي، فإنَّ الانعكاسات والمعارف والعواطف، على هذا النَّحو، يمكن أنْ تُولِّد نوعاً من فِطنة العقل: فهي ليست مسألة قوانين، بل هي مسألة حماس، ووَمضات، وانتفاضات في الفكر.

بعيداً عن فكرة الدِّفاع عن المفهوم الأكاديمي للديموقراطيَّة، يمكننا أنْ نكون مواطنين صالحين دون أنْ نعرف شيئاً عن العِلم، وفي الواقع، لا أحد يعرف كُلَّ العلوم. وتبقى الحقيقة أنَّ الأمر متروكٌ للعلماء لِجعل النَّاس يشعرون بأنَّ هناك بالفعل «إثارة للمشاكل». ولهذا يجب أنْ يُوسِّعوا نطاق كلماتهم حتَّى تُصبح كريمة، وشاعِريَّة، ومثيرة، ومُعْديَّة. ففي الفيزياء، الأمر سهلٌ للغاية، لأنَّه الـمُعاكسُ تماماً لـ «بيروقراطيَّة المظاهر»: فلا يمكن أبداً استنباط أهم قوانينه الأساسيَّة مباشرةً من مشهد العَالَم. وبدلاً من ذلك، فإنَّها تنطلق من انعطاف عبر المفاهيم، وبعبارةٍ أخرى من خلال التَّجريد. هذا هو السَّبب في أنَّه أفضل طريقة لتعلُّم «التَّفكير ضد العقل»، باستخدام الصيغة الجميلة لـ«جاستون باشلار Gaston Bachelard» في كتابه تكوين العقل العِلْمي (1938) «La Formation de l’esprit scientifique».

■ **حوار: لورانس سيرفاتي □ ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:
مجلة العلوم الإنسانية الفرنسيّة، (Les Grands Dossiers des Sciences Humaines)، العدد 64، سبتمبر - أكتوبر - نوفمبر 2021، ص:71-69-68.


shutterstock

المشهد السياسي الفرنسي:

مشكلة تزييف التاريخ

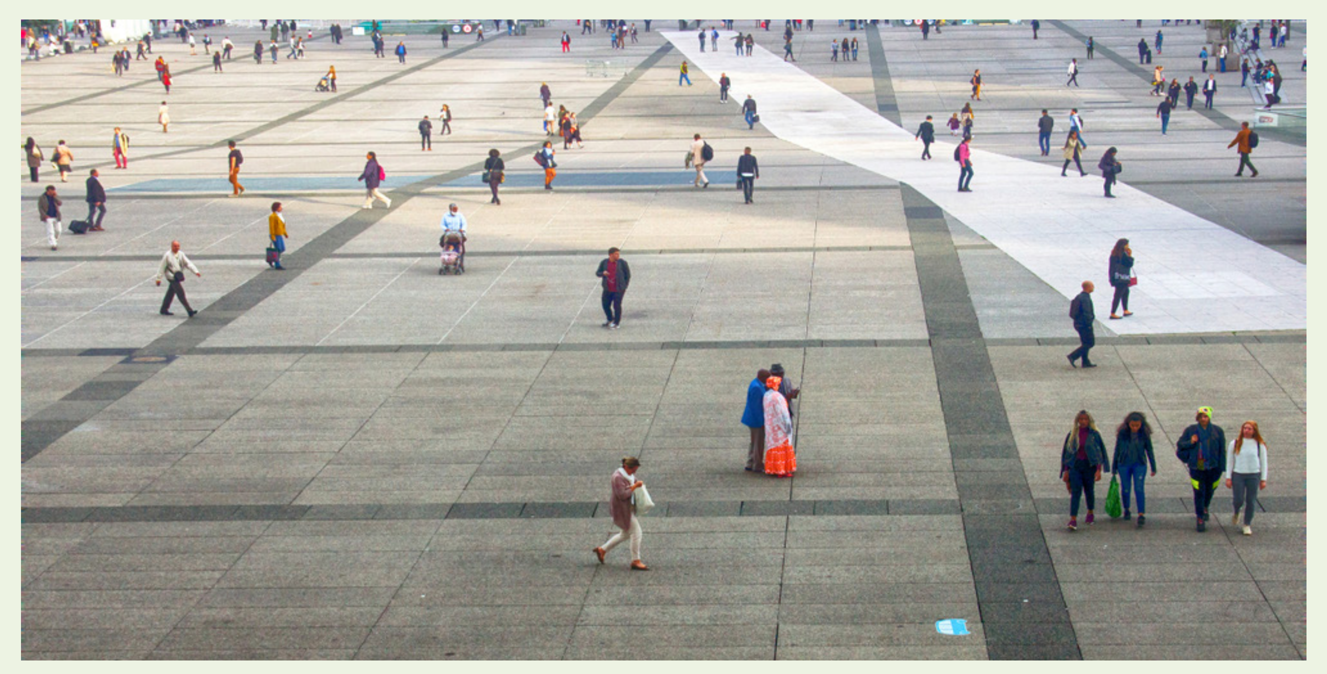
تقتضي مقاومة تزييف التاريخ المكتوب جهوداً ويقظة من لدن المُؤرِّخين الموضوعيين، ومن خلال اختيار كتبِ تدريس التاريخ في مختلف أطوار التعليم، لكي لا يتسرّب التزييف الذي يشوش الفهم ويحولُ دون أن يُقِيمَ المواطنُ علاقة موضوعية مع تاريخ بلاده، بل ومع تاريخ العالَم. ذلك أن حماية التاريخ من التزييف شرط أساسٌ لضمانِ خُصوبة الحوار وبلورة القيم الإيجابية الضرورية لتطوُّر المُجتمع.


محمد برادة

لا يخلو المشهد السياسي في فرنسا من غرابة واستغراب، قُبيْل الانتخابات الرئاسية (أبريل/نيسان 2022) التي تشهدُ تعزيزاً لمرشّحي أقصى اليمين ومُجادلات لا تكادُ تُصدّق، في بلادٍ عريقة في مسار الثورات الهادفة إلى تأصيل القِيم الكونية ودعم المُساواة والأخوة بين فئات المُجتمع. ذلك أن مُرشحي أقصى اليمين، وتخصيصاً «إريكْ زمّور»، لا يتردّد في تحريف مبادئ أساسية تقوم عليها الجمهورية الفرنسية، وكانت حصيلة معارك ونضالات كللتْ جهود الشعب بتجسيد مجموعة من القيم والسياسات الرامية إلى تصحيح انحرافات التفاوت والعنصرية... والجديد في ظاهرة «زمّور»، أنه يوظف التاريخ مُحرّفاً إياه لكي يُدلّل على صحة ادّعاءاته وأطروحاته المُضادة لوقائع التاريخ ومناهج البحث والتحليل. وهذا ما دفع الكثير من المُؤرِّخين والسياسيين إلى تصحيح أخطائه وكشف نواياه التّزييفية. ومن بين المُؤرِّخين الذين تصدّوا لفضح التلفيقات الزمّورية، المُؤرِّخ «لورانْ جولي» في كتابه «تزييف التاريخ» (دار كراسي، 2022).

المُلاحظة الأولى الأساس في هذا الكتاب، هي أن الاتجاه التلفيقي الزمّوري يُعتبَر امتداداً لاتجاهاتٍ يمينيّةٍ قصوى تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر، اقترنَتْ أسماء دعاتها بقضايا كبرى مثل قضية الضابط «دريفوس»، والقضايا التي دافع عنها زعماء «العمل الفرنسي»، وفي طليعتهم مؤسّس هذه الحركة «شارل مُرّاسْ» الذي زعم في كتاب نشره سنة 1924، أن فرنسا تعيش انحطاطاً منذ قرنٍ من الزمن نتيجة لإخضاعها «إلى الفوضى الديموقراطية والحكم الجمهوري». من ثمَّ، نجد «زمّور» يتقمّص دور المُلاحظ المُتأني للأحداث عبْر التاريخ، ليتنبّأ بالمُشكلات الاجتماعية التي ستحيط بفرنسا، قبل وقوعها: «.. بالضبط لأنني أتوفّر على مُخٍّ مُركّزٍ على الماضي البعيد، أستطيع أن أرى ما سيحدثُ، لأن كلّ هذا قد حدث». لكنه لا يكتفي بهذه الادّعاءات التنبؤية إذْ يعمد إلى إعادة تأويل التاريخ لكي يُعيد كتابته من أجل تمرير مشروعه السياسي المُطابق لتأويله المغلوط، على نحو ما فعل بالنسبة لقضية حكومة «فيشي» خلال احتلال فرنسا من لدن جيوش «هتلر» النازية. ففي نظره أن المارشال «بيتّانْ» الذي كان يرأس حكومة «فيشي» المُتعاونة مع المُحتلّ لم يمارس سياسة معادية لليهود حين سلّم للجستابو آلاف المُواطنين اليهود الفرنسيين، لأن تعاونه كان يهدف إلى حماية الدولة الفرنسية. وتمادى في المُغالطة حين اعتبر أن اعتراف الرئيس «جاك شيراك» في خطابه (16 يوليو/تموز 1995) بدوْر الدولة الفرنسية في تسهيل المحرقة، هو خطأ فادح قائلاً: «دائماً يحاولون تجريمَ الشعب الفرنسي من أجل إخضاعه لقبولِ أفواج المُهاجرين وأسلمَة البلاد». والعنصر الذي يعتمده «زمّور» في تمرير وتبرير مشروعه «السياسي»، هو الدفاع عن المصلحة العليا للدولة الفرنسية. تحت هذا القناع، يريد أن يُقنع الناخبين بأن مصلحة فرنسا تَمْثُلُ في التخلي عن القيم والمواقف التي شيّدتْ على أساسه تاريخها منذ القرن الثامن عشر وسطّرتْ من خلاله مُساهماتها في الدفاع عن حضارة إنسانية، عقلانية، ومجتمع يتعاقد عناصُره على تجسيد الحرّيّة والمُساواة والأخوة. وتحت ستار «داعي المصلحة العليا للدولة»، يحاول «زمّور» تبرير عدائه للأجانب، وكراهيته للإسلام والمُسلمين ودفاعه عن حكومة «فيشي»، ومحاولته تمجيد كلٍّ من الجنرال «دوكول» والجنرال «بيتّانْ» على قدم المُساواة، وكأنّ «بيتّانْ» لم يتعاون مع الاحتلال في تسهيل اعتقال اليهود وتسليمهم إلى المحرقة...

أمام هذا التشويه والاستهتار في تزييف التاريخ، يستغرب الكثيرون، داخل فرنسا وخارجها، كيف تسنى لواحدٍ مثل هذا المُهرِّج أن يصبح مرشحاً لانتخابات رئاسة الجمهورية وأن يحظى في استطلاعات الرأي العام بالمرتبة الثانية أو الثالثة، وأن يصول ويجول في الصحف والتليفزيون ووسائط التواصل الاجتماعي، مُحرّفاً ومُزيّفاً حقائق التاريخ، وداعياً إلى أن تتنكّر فرنسا للمبادئ والثقافة والمواقف التي جعلت منها دولة بارزة في مضمار تشييد الديموقراطية ومَحْو العنصرية... يسجل الكثير من المُلاحظين أن «إريكْ زمّور» اعتمد منذ



ثمانينيات القرن الماضي على وسيلتيْن مهمّتيْن: الكتابة في الصحافة ونشر كتب تاريخية تعتمد على الفصاحة والجرأة في تناول موضوعات لها جذور في سِجلّ المعارك السياسية والأيديولوجية. وخلال السنوات العشر الأخيرة، بدأ يدافع عن تصوُّراته ورؤيته السياسية من خلال الشاشة الصغيرة، وعرفتْ كتبُه «التاريخية» ارتفاعاً ملحوظاً في المبيعات، ما شجّعه على الجهْر بمشروعه السياسي مُتباعداً عن حزب «ماريـنْ لوبّيـنْ» المُصنف وحده في أقصى اليمين. والواقع أن «زمّور» استفاد، إلى جانب موهبته في فصاحة التعبير والقدرة على المُخاصمة والجدال، من استثمار التليفزيون ووسائط الاتصال الاجتماعي، ومَيْل الجمهور الواسع إلى التأثر بالتحليلات السهلة ومساندة أصحابها القادرين على المُغالطة والتزييف. وهذا العنصر يضعُ على قدم المُساواة المُتحدّثين المُحترفين الذين يُطلقون الكلام على عواهنه، والمُتحدّثين الذين يَحترمُون تاريخ الأمة وقيمَ الحوار. يضاف إلى ذلك، كما لاحظ «لورانْ جولي»، أن «زمّور» حرص باستمرار على أن يُجريَ حواراته التلفزية مع صحافيين ورجالِ سياسة أقلّ منه معرفة وخبرة بالجدال، ممّا يُتيح له التفوُّق والتميُّز.

إنّ ما هو خطير في «مشروع» «إريكْ زمّور» هو تزييفه لحقائق التاريخ من أجل تمرير ادّعاءات أيديولوجية تعوّض الوقائع والمعارك التي عاشها الشعب الفرنسي طوال عقودٍ وقرون. لأجل ذلك، نصبح أمام ظاهرة تتعدّى نطاق مجتمعٍ بعيْنه لتضعنا أمام مُعضلة تتهدّد جميع الشعوب والأمم، وهي معضلة تزييف التاريخ من أجل خدمة أغراض سياسوية تخدم مصالح فئاتٍ تُصنَّف في أقصى اليمين، أي أولئك الذين يُصرّون على أن يحكموا مجتمعاتهم بأفكار ومعتقدات ماضوية، ويقيسون الحاضر والمُستقبل على مبادئ وسلوكاتٍ عفّى عليها الزمن. ولأنهم في موقع مُضادّ لحركية التاريخ فإنهم يلجؤون إلى تزييفه وإلى تأويله استناداً إلى الأفكار والحركات المُغرقة في الجمود والانغلاق على الذات... لأجل ذلك، تغدو مشكلة تزييف التاريخ الملموس والمُوثق مُعضلة قومية تقتضي الحرص على إيجاد الوسائل الكفيلة بقطع الطريق على مَنْ يتاجرون بالتاريخ في سبيل مطامع سياسية مضادّة لمصالح المُجتمع وطموحاته المُستقبلية.

ولعلّ مسؤولية حماية التاريخ القومي تعود، أساساً، إلى المُؤرِّخين الذين لا يُزيفون الوثائق ولا يُؤوِّلونها لخدمة أغراض شخصية أوْ فئوية. صحيح أن التاريخ هو مجال أيضاً للتأويل والتنظير، ولكنْ دون أن يتمّ ذلك على حساب الوقائع والمواقف المحسومة التي تثبتها الوثائق. هناك فرق بين إعادة تأويل الأحداث وبين إنكارها، بين تحليل القيم والمُمارسات وبين التنكّر لها. ذلك أن التاريخ وعَاءٌ جماعي يشمل عطاءات ومُنجزات كل الأفراد والفئات، ويُشكّل مرآةً تعكس حصيلة المُنجزات، الإيجابية منها والسلبية، لتصبح ذخيرة مشتركة يُستعان بها على مواصلة حياة المُجتمع والأفراد، وتكون وسيلة للمُقارنة وشحذ الذاكرة.

بالنسبة للمُرشح لانتخابات الرئاسة، «إريكْ زمّور»، تتعاظم مسؤوليته في تزييف التاريخ لأنه ينشر كتباً في التاريخ، ويُبيح لنفسه أن يؤول الأحداث والوقائع من وجهةٍ تخدم الأغراض السياسية التي يبرّرُها من خلال المُغالطة الصريحة. ومن ثمَّ فإن خطابه يكتسي خطورة تفوق خُطورة خطاب مرشحة أقصى اليمين «مارينْ لوبّينْ» التي لا تنتحل صفة المُؤرِّخة ولا تنشر كتباً تمرّر من خلالها معلومات تاريخية مزيَّفة. وهذا ما يجعل خطابها السياسي مكشوفاً، يسهل على مَنْ يحاورها أن يُفند ادّعاءاته. لأجل ذلك فإنّ مقاومة تزييف التاريخ المكتوب تقتضي جهوداً ويقظة من لدن المُؤرِّخين الموضوعيين، ومن خلال اختيار كتبِ تدريس التاريخ في مختلف أطوار التعليم، لكي لا يتسرّب التزييف الذي يشوش الفهم ويحولُ دون أن يُقيمَ المُواطنُ علاقة موضوعية مع تاريخ بلاده، بل ومع تاريخ العالَم. ذلك أن حماية التاريخ من التزييف شرط أساسٌ لضمانِ خُصوبة الحوار وبلورة القيم الإيجابية الضرورية لتطوّر المُجتمع. وليس غريباً، ونحن نرصد أخبار حرب روسيا على أوكرانيا، أن يكون «إريكْ زمّور» ضمن مَنْ يتحايلون على تأييد هذه الحرب، إذْ يصف الرئيس الروسي بأنه «دكتاتور ديموقراطي»! فمُزيّفو التاريخ لا كوابح لهم.


صدر في
كتاب الدوحة


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّواية الجَديدة


الرواية الجديدة
والواقع


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


مُعاوية مُحمّد نُور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي


حكايات
من لافونتين

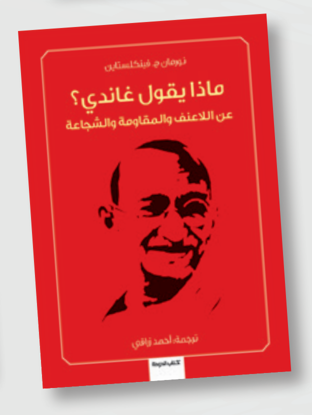

إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين


محمد العروسي المطوي
التّوت المُرّ
رواية


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس


الطيب صالح
مريود
رواية


بول بولز
يوميّات طنجة
(1987 - 1989)
ترجمها وقدّم لها: إبراهيم الخطيب

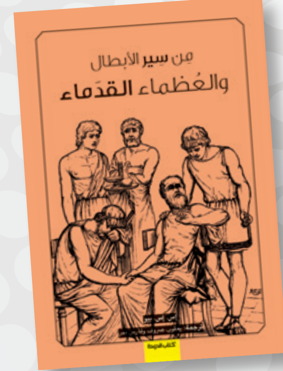

ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة


خوَان مَانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا

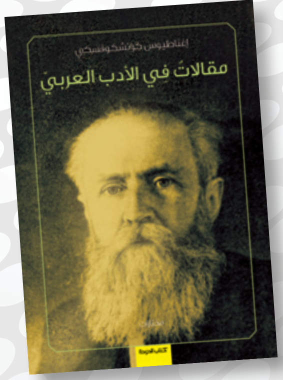

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب


الذبابة


غزلان الليل
حكايات أمازيغية


من سير الأبطال
والعُظماء القدَماء


عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ
حوار أجراه محمد الداهي


مقالاتٌ في الأدب العربيّ

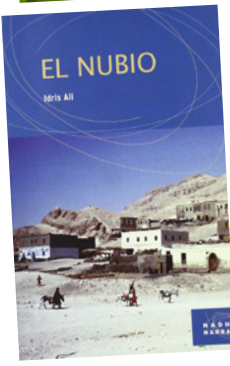

الرّحلةُ الجَوّية
في المَرْكَبةِ الهَوائيّة
يوسف اليان سركيس

بابلو غارسيا سواريز:

الترجمة تعكس حقائق لا تنقلها عادةً وسائلُ الإعلام

يشتغل المُستشرق والمُترجِم الإسباني «بابلو غارسيا سواريز»، الذي قضى عشر سنوات بالقسم العربي بوكالة الأنباء الإسبانية، بالتدريس بمدرسة طليلية للمُترجمين الشهيرة، كما يشرف منذ سنة 2005 على قاعدة المُعطيات الأكاديمية «الفهرس الإسلامي». ترجم «غارسيا سواريز» عدداً من الأعمال الروائية العربية إلى الإسبانية، من بينها: «القوس والفراشة» للروائي المغربي محمد الأشعري، و«لا أحد ينام في الإسكندرية» للروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، و«عام الفيل» للكاتبة المغربية ليلى أبو زيد، و«النوبي» للكاتب المصري إدريس علي، و«دفاتر الطوفان» للكاتبة الأردنية سميحة خريس، و«عندما يسخن ظهر الحوت» للكاتب العراقي فاتح عبد السلام. كما ساهم في الإشراف العلمي على عملين علميين، هما «بيبليوغرافيا الفن والهندسة في العالم الإسلامي» و«بيبليوغرافيا اليهود في العالم الإسلامي».





بدأتَ تشعر بجاذبية خاصة نحو كل ما يتعلّق بالتراث العربي منذ أيام مراهقتك الأولى. كيف تَمَّ ذلك؟

- تَمَّ ذلك بشكلٍ خاص بفضل زيارة المعالم الأندلسية العظيمةً في غرناطة وقرطبة وإشبيلية والتي كانت حاسمة في هذا الصدد. في الوقت ذاته، عشتُ بعض التجارب الإنسانية المُثيرة في قرى صغيرة من جنوب البلاد، حيث كانت أجواء الماضي السحيق لا تزال حيّة في الثمانينيات، مما رفع من حبّي للتراث العربي. إضافة إلى ذلك، لعب اهتمامي بالمسارات السياسية والاجتماعية التي شهدها العالم العربي خلال القرن العشرين دوراً مهمّاً في اتخاذي قرار دراسة اللّغة العربية في الجامعة.



لعلّه القرار الذي سيغيِّر مسار حياتك؟

- لا شك في أن هذا القرار غيَّر مسار حياتي جذرياً، بقدر ما سمح لي بالاقتراب من عالم كان بالنسبة إلى معظم الإسبان غير معروفٍ على الإطلاق أو معروف فقط نتيجة التجربة الاستعمارية الإسبانية في المغرب العربي. أما دراساتي الأولى في الجامعة وكذلك زياراتي الأولى إلى البلدان العربية مثل المغرب ومصر، فإنها دفعتني إلى التعمُّق في معرفتي بمُجتمعاتها.

يبدو القارئ الإسباني غير مهتمّ بالأدب العربي. هل تستطيع الترجمة أن تلعب دور الوسيط الذي قد يحدُّ من اللامبالاة؟

- للأسف، فالقُرَّاء الإسبان ليسوا على دراية بطبائع الأدب العربي الكلاسيكي والمُعاصِر. وهذا على الرغم من أن حصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» ساهم إيجابياً في بداية اهتمام القارئ الإسباني بالأدب العربي. فضلاً عن ذلك، يمكن القول إن جزءاً مهمّاً من القُرَّاء لا يبحثون في الرواية العربية إلّا عن كليشيهات شرقية وهمية غير متوافقة مع الواقع العربي الحديث أو المُعاصِر. أمّا الروايات المُعاصِرة التي سعدتُ بترجمتها فإنها تتناول مواضيع متنوِّعة، تعكس بشكلٍ صادق أوضاعَ المُجتمع العربي غير الموجودة في وسائل الإعلام الدولية. وأعتقد أن هذه هي بالضبط الوظيفة الأساسية لأعمال الترجمة، وذلك نظراً لأنها تعكس مشاعر وقيماً وحقائق لا تنقلها عادةً وسائلُ الإعلام، في بيئة إعلامية يكون فيها العنف والتطرُّف الوجه الأبرز للعالم العربي. ويبدو لي أن نشر هذه الرؤية له أهمية حيوية لتحسين المعرفة المُتبادَلة بين أوروبا والعالم العربي. وأحلم بأن يكون العرب معروفين في إسبانيا بثقافتهم العريقة وتنوُّعهم، بدلاً من كونهم معروفين بالتعصُّب والعنف والحروب وحركات الهجرة الجماعية. وفي

هذا الجانب هناك تناقضٌ ملموس عند الكثير من الإسبان، إذ تتأرجح صورة العرب بين صورة الشاب العربي الذي يخاطر بحياته من أجل السفر بشكلٍ سري إلى أوروبا، وصورة الملياردير العربي الذي يزور سواحل جنوب إسبانيا ويمتلك قصراً في ماربيا أو في لندن أو في سويسرا. صحيح أن هاتين الصورتين موجودتان في المُجتمع العربي، ولكن ينبغي إطلاع القُرَّاء الإسبان على حقيقة كون الوضع العربي أكثر تعقيداً بكثير.

هل يُبقي الناشرون على هامش لاختياراتك الشخصية على مستوى الترجمة؟

- فيما يتعلّق بإسبانيا، من المُعتاد أن يكون لدى الناشرين أو المُؤسَّسات الثقافية برامج ترجمة خاصة بها، وبالتالي فإنّ هذه المؤسَّسات -وليس المُترجمون- هي التي كثيراً ما تختار الأعمال المُراد ترجمتها. وتتنوَّع المعايير التي يتبعها الناشرون لاختيار العناوين، غير أن هناك اهتماماً خاصاً بقضايا واردة في وسائل الإعلام، مثل الهجرة ووضع المرأة وعالم الشباب في المُجتمع المُعاصِر. ومع ذلك، هناك ناشرون مؤسّساتيون، إضافة إلى ناشرين بارزين مثل دار النشر فيربوم أو دار الشرق والمتوسط، الذين أظهروا شجاعة كبيرة وقاموا بترجمة أعمال جوهرية للأدب والفكر العربي.

عرفت المدرسة الأكاديمية الاستشراقية في إسبانيا تطوُّرات كبيرة خلال العقود الماضية. كيف ترى متغيِّراتها في الوقت الراهن؟

- بالفعل. نجد أن معظم الباحثين قد ركّزوا، خلال الأربعين سنة الماضية، على دراسة الأندلس والعالم العربي القروسطي. في مقابل ذلك، تتميَّز مواضيع البحوث الحالية بمزيد من التعدُّدية، ذلك أن دراسة العالم العربي المُعاصِر في جميع جوانبه، (بما في ذلك الأدب، تمثّل اليوم الأغلبية على مستوى مجموع الأعمال الأكاديمية الإسبانية. ومع ذلك، لا تزال الدراسات حول الإسلام في الأندلس والمغرب العربي خلال العصور الوسطى تمثّل إحدى الركائز التي تميِّز البحوث الاستشراقية في إسبانيا عن غيرها من البلدان الأوروبية. إلّا أنه على عكس الأبحاث التي أجريت قبل بضعة عقود، فإنّ الباحثين الحاليين الذين يطوِّرون أعمالهم في الجامعات أو في بعض الكيانات العلمية الحكومية، يطبِّقون أحدث طرق البحث في العلوم الاجتماعية. وبهذا الخصوص تجدر الإشارة إلى العمل الذي يقوم به الباحثون في المجلس الأعلى للبحث العلمي في مدريد الذي يُعتبر فرعاً خاصاً بالدراسات العربية والإسلامية ومن أعرق المُؤسَّسات الأوروبية في

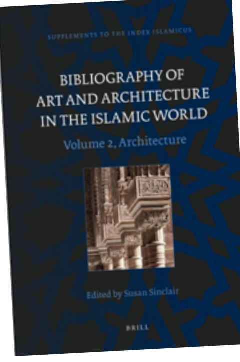


بابلو غارسيا سواريز ▲

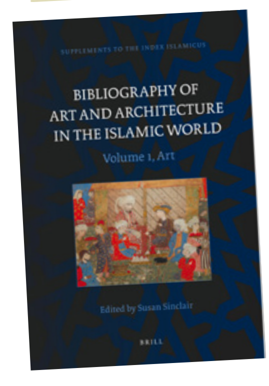
هذا المجال. كما تُعتبر، في نفس السياق، مجلة «قنطرة» المُتخصِّصة في الدراسات التاريخية العربية والإسلامية من أكثر المجلات احتراماً في أوروبا في هذا الميدان.

هناك جوانب مشتركة عديدة بين الثقافتين العربية والإسبانية. كيف ترى مآلات الحوار بينهما؟

- ينبغي النظر إلى الحوار الثقافي بين إسبانيا والعالم العربي ضمن الإطار الأوسع للحوار (أو عدم الحوار) بين «الغرب» و«الشرق»، واسمح لي أن أستعمل هذين المُصطلحين. لم تعمل العولمة على تحسين المعرفة المُتبادلة بين الشعوب، لأن نموذج العولمة هذا يتميَّز أساساً بطابع اقتصادي. لهذا السبب، لم تتعمَّق هذه العولمة في تطوير معرفة الثقافات، بل فرضت نموذجاً ثقافياً يمكن أن نسمّيه أميركيّاً، وهو نموذج غير عابئ بتنوُّع الحضارات. ومع ذلك، فقد أدَّى ارتفاع الهجرة المغاربية إلى إسبانيا خلال العقود الأخيرة إلى تحسين معرفة الإسبان بالعالم العربي وإلى اختفاء الكثير من الكليشيهات. وفي الحقيقة، يمكننا اعتبار أن التعايش بين الإسبان والعرب المُقيمين في البلاد قد يكون أفضل مما هو عليه في دول أوروبية أخرى، ولكن يجب الاعتراف بأن العلاقات لا تخلو أحياناً من المشاكل، خصوصاً بين بعض القطاعات الجاهلة والكارهة للإسلام وبعض العرب الذين لم يحققوا الاندماج في المُجتمع الإسباني بالشكل المرغوب فيه، سواءً كان لأسباب أيديولوجية أو اقتصادية. ■ **حوار: حسن الوزاني**









كارلو روفيللي

المُستقبل صناعة تتكفَّل بها أحلامٌ جديدة

من بواعث متعتي الفكرية العميقة أن أقدِّم ترجمة للمُقدِّمة التي كتبها «روفيللي» لكتابه «ماهو الزمان؟ ماهو المكان؟» المنشور بالإيطالية عام 2004 والمُترجَم إلى الإنجليزية عام 2017، ولم يترجَم إلى العربية حتى اليوم. تزوِّدنا هذه المُقدِّمة بتفاصيل مثيرة عن حياة «روفيللي» وآرائه قبل دخول الجامعة وبعدها، كما تقدِّم لنا قراءة سيكولوجية لديناميات الرغبة في تغيير العالم والتي يتأجّج أوارها في أرواح الشباب؛ لكن يحصل في معظم الأحيان أن تخالط تلك الرغبة التغييرية نزعاتٌ مؤذية وغير منتجة للفرد ومجتمعه.

«كارلو روفيللي Carlo Rovelli»، بروفيسور الفيزياء النظرية وأحد المُساهمين في تطوير نظرية الجاذبية الكمية الحلقية، هو أحد العلماء الطليعيين (الشعبيين) في عالمنا. يُعرَفُ عن «روفيللي» أنه مُؤلِّف لعددٍ من الكتب التي لاقت شعبية كبيرة ومقروئية عالمية جعلتها تتصدَّرُ قوائم الكتب الأكثر مبيعاً على مستوى العالم، كما تُرجِمت لمُختلف لغات العالم (العربية واحدة منها). يحاضرُ «روفيللي» أستاذاً في الجامعة، ويكتب في فلسفة العلم وتأريخه، ويحضرُ المُؤتمرات في شتّى بقاع العالم، ويكتبُ مقالات في صحف عالميةٍ رئيسية. الغريب أنّ تأريخ «روفيللي» الشخصي عندما كان شاباً لايوحي بأنه سيكون بعد بضعة عقود ذلك الأستاذ المُميَّز في الفيزياء النظرية؛ فقد كان في مطلع شبابه من مشعلي الثورات الشبابية التي قادها الهيبيون في أوروبا وأميركا في أواخر ستينيات القرن الماضي، ثمّ حصلت له تجربة (أقرب للتجربة الفكرية العميقة) التقى فيها بالفيزياء أثناء دراسته الجامعية ووقع في عشقها الطاغي، ومنذ ذلك الحين اعتزم أن يجعلها شغله الشاغل طوال حياته، وقد أفاض في بعض كتبه ومقالاته المنشورة في الحديث عن هذه التجربة المُثيرة.

«روفيللي» ليس بالاسم الغريب في أوساطنا الثقافية والعلمية العربية؛ فقد تُرجِم عدد من كتبه المنشورة إلى العربية بدءاً من كتابه الأول «سبعة دروس موجزة في الفيزياء - Seven Brief Lessons in Physics»، ثمّ تتالت الترجمات اللاحقة إلى العربية: «نظام الزمن - The Order of Time»، «الواقع ليس كما يبدو: رحلة إلى الجاذبية الكمية - Reality is Not as it seems: A Journey to Quantum Gravity»، وهو كاتب مقروء لأسبابٍ عدّة منها: لغته الشاعرية الجميلة المُنسابة بتناغم ورقّة، وتمرُّسه الفلسفي، ومقدرته الواضحة في تقديم سياق مفاهيمي لأعقد الأفكار الفيزيائية، وهذه كلها عناصر جعلت من قراءة كتبه نزهة مثيرة في غابة العلم (والفيزياء بخاصة).

أما «روفيللي» الفيلسوف فيكفي أن أذكر أنه كتب في مداخلة قصيرة بشأن كيفية انتقالته المُثيرة من ثورية السياسة إلى ثورية الأفكار في كتابه «ماهو الزمان؟ ماهو المكان - What is Time ? What is Space ?»، فذكر أنه كان ينوي دراسة الفلسفة في الجامعة؛ لكنه تقصّد (وهو الشاب الثوري الذي يريد تغيير العالم) العزوف عن قسم أكاديمي تشيع فيه الشخوص الأكاديمية الراكدة (هكذا رآها هو)؛ إذ حسب أنّ معظم الفلاسفة الأكاديميين حينذاك (نهاية الستينيات) كانوا متعاطفين روحياً وعقلياً مع مواريث الفاشية، وهكذا كان خياره في دراسة الفيزياء حلاً وسطياً مكّنه من ممازجة الروح الثورية المُتطلعة بالشغف العلمي، ونقل عوامل الثورة من عالم الأيديولوجيا إلى عالم الأفكار. ربما من المُفيد هنا الإشارة إلى المدى اللامحدود من الشغف الفلسفي الذي يشعُّ من كتابات «روفيللي»؛ بل أنّه اختصّ أحد كتبه كاملاً للفيلسوف الإغريقي «أناكزيماندر» وميراثه الفلسفي.

إنّ قراءة أطروحة «روفيللي» يمكن أن تكون خريطة فكرية تعين الشباب -كما واضعي السياسات- على التعامل الخلّاق والمُعقلن مع نزعات التغيير والتمرُّد الراديكالي في الأرواح الشابة، كما ستجعلنا ندركُ المدى الشاسع لأهمّية العلم التي ترقى لأن تكون ترياقاً ناجعاً للنفوس المعطوبة التي دخلت في عتمة متاهة يبدو أن لامخرج منها بالوسائل الاعتيادية.

العلم له هذان الوجهان: هو أداةٌ لعلاج الأرواح -الشابة بخاصة- من الإرهاق الفكري وضياع بوصلة الأهداف المُستقبلية التي تستحق الكفاح من أجلها، مثلما هو -وتطبيقاته التقنية- وسيلتنا المُعاصِرة في تعظيم الثروة والارتقاء بمُجتمعاتنا البشرية. هذا بعضُ ما نتعلّمه من قراءة أطروحة «روفيللي» المثيرة.



كارلو روفيللي

من التمرُّد الفوضوي إلى الفيزياء النظرية

كرّستُ شطراً كبيراً من حياتي للبحث العلمي؛ لكنّ هذا التكريس ماكان سوى شغفٍ تملّكني في حقبة أعقبت السنوات اللاحقة لشبابي. عندما كنتُ لم أزل شاباً يافعاً كان العالَمُ بكليّته مصدر إثارة وتفكّر لي؛ لكنْ ماكان العلم -على وجه التحديد- أحد مصادر تلك الإثارة.

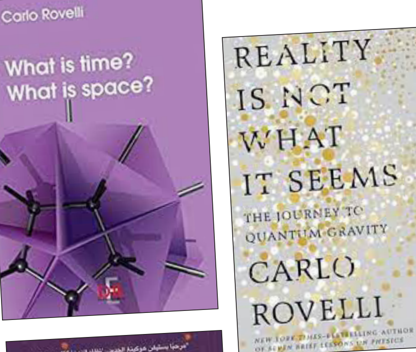
وُلِدْتُ ونشأتُ في مدينة فيرونا الإيطالية وسط عائلة يكتنفها الهدوء وتعمّها السكينة. كان أبي، ذلك الرجل ذو الذكاء النادر، مهندساً يديرُ عملاً صغيراً تعتاشُ منه عائلتنا، وقد ورثتُ منه متعة الشغف بمحاولة فهم العالم بطريقة ذكية؛ أما والدتي، تلك المرأة الإيطالية الحقيقية المُمتلئة حباً لاحدود لمدياته تجاه ولدها الوحيد، فقد كانت خير عونٍ لي في تنفيذ «مغامراتي الاستكشافية» الساعية لفهم العالمِ عندما كنتُ في المدرسة الابتدائية، ولطالما بعثَتْ في روحي حسّ الفضول والرغبة في الاستزادة من الاكتشاف والتعلّم.

واظبتُ خلال مرحلة الشباب اليافع على الدوام في مدرسة «الليسيوم(1) Lyceum» في فيرونا. كنّا ندرسُ مقرّرات في اللّغتين اليونانية واللاتينية أكثر ممّا كنا ندرسُ من مقررات الرياضيات. وفّرت لنا مدرسة «الليسيوم» محفّزات ثقافية تتسمُ بالثراء والتنوُّع؛ لكنها كانت في مجملها ذات سقف عالٍ في الطموح والمُبتغى، كما كانت تبدو مقتصرة على نمطٍ من السعي الحثيث للحفاظ على الميزات الحصرية والهوياتية للطبقة البرجوازية الصغيرة في فيرونا. العديدُ من معلّمينا في تلك المدرسة كانوا من الفاشيين الخُلّص قبل الحرب (العالمية الثانية، المترجمة)، وبعد الحرب ظلّوا على ولائهم للفاشية وإن كتموا هذا الولاء في أعماق قلوبهم. حصل هذا الأمر في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين؛ إذ كان هذان العقدان الستيني والسبعيني مَلْعَبَة صراع بين الأجيال عندما شهد العالم تغيُّراً واضحاً لاتخفى معالمه، ولم يكن باستطاعة العديد من الشباب اليافعين القبولُ بتلك التغيّرات العالمية من غير مشقات تثقلُ القلب والعقل؛ الأمر الذي دفع الكثير منهم لإغراق نفسه في مواقف رخوة بقصد أن تكون آلية دفاعية يسعى من ورائها للإعلان الصارخ عن رفضه لما يحصلُ في العالم. من جانبي لم أكنْ أثقُ إلّا قليلاً بعالم البالغين، وبأقل من ذلك بأيّ من معلّمي مدرستي الثانوية، ولطالما حصلت لي احتكاكاتٌ خشنة مع أولئك المعلّمين، ومعهم كلّ الشخوص التي كانت تنطوي على رمزية سلطوية.

استحالت مرحلة البلوغ لديّ حقبة من التمرُّد والثورة دفعتني لنكران كلّ القيم التي مثلها العالمُ المُحيطُ بي وجعلها محطّ تكريم وتبجيل، فضلاً عن أنّ تلك المرحلة شابها إرباكٌ وتشويش فكري لم يكن معهما أي شيء يبدو موضع ثقة واطمئنان. الأمر الوحيد الذي بدا لي واضحاً بما يكفي للاطمئنان إليه تمثّل في شعوري بأنّ العالم الذي عايشته حينذاك هو أبعد مايكون عن العالم الذي يستحق أن يوصف بعالم عادل وملائم للعيش البشري. أردتُ في تلك الحقبة أن ألتحق بجمهرة المُتشرّدين المُلتحين لكي أبقى بعيداً عن العالم الذي لم أكن أطيقه؛ لكنني في الوقت ذاته كنتُ قارئاً نهماً لايشبع من التهام كتب لطالما زوّدتني بقراءات مثيرة عن عوالم مختلفة عن عالمنا، وكذلك عن أفكار تخالف الأفكار السائدة. شعرتُ حينذاك أنّ كنوزاً عجيبة لم تزل مخبوءةً في كلّ كتاب لم أقرأه بعدُ.

حصل خلال دراستي الجامعية في «بولونا Bologna» أنْ تفاعل لأوّل مرّة مصدر حيرتي السيكولوجية وصراعي الفكري مع الخط العام لحراك الجيل الذي أنتمي إليه: كان أبناء جيلي من الشباب يرون في مضامير الدراسة الجامعية منطلقاً لتغيير العالم نحو عالم آخر أكثر عدالة وأقلّ مناصرة لمظاهر اللامُساواة. كانت ثمّة رغبة ملحّة في أرواح هؤلاء الشباب لتجريب أشكال جديدة من العيش والحب؛ لذا مضينا في اختبار أنماط غير مسبوقة من العيش المُشترك. أردنا تجريب كلّ شيء: سافرنا لمسافات









طويلة على الطرقات معتمدين على التوصيلات المجانية، ثم تنقّلنا كثيراً داخل عقولنا وأطياف أحلامنا، وقضينا أوقاتاً لاتنتهي في حكايات حب عنيفة، وكنّا طيلة تلك الأوقات لانكفّ عن الكلام. كنّا آلاتٍ لاتتعب من الكلام. أردنا تعلّم رؤية الأشياء بعيونٍ مختلفة. كانت نتائج تلك الاختبارات مختلفة هي الأخرى: أحياناً انتهت إلى خيبة ثقيلة، وفي أحيانٍ أخرى شعرنا أننا على أعتاب عالم جديد متخم بالإثارة.

اعتشنا على الأحلام. سافرنا كثيراً سعياً وراء أصدقاء جدُد وأفكار جديدة. اعتزمتُ وأنا في العشرين الانطلاق في رحلة طويلة للتجوال حول العالم بأكمله. قلتُ لنفسي حينذاك: أريد أن أجرّب عيش المُغامرة والسعي وراء الحقيقة. أرى اليوم -وأنا أقتربُ من الخمسين- (وقت نشر الكتاب بالإيطالية عام 2004، المترجمة) أنّ رحلتي العالمية تلك كانت واحدة بين خياراتي الجيّدة، ومن الواضح لديّ في يومي هذا أنني أبتسم ابتسامة رضىً كلّما تذكَّرتُ براعتي في تلك الأوقات؛ لكنني في الوقت ذاته أشعرُ أنني لم أزل منقاداً لحسّ المُغامرة التي بدأت في تلك الأيام. لم يكن مساري دوماً سهلاً مُيسّراً؛ لكنّ آمالي (المجنونة) وأحلامي ذوات السقوف العالية لم تخذلاني أو تخدعاني يوماً. كان يكفيني آنذاك امتلاك مايكفي من الشجاعة للمُضي في ملاحقة تلك الآمال والأحلام، ومن طيب حظي وحُسْنِ فِعالي أنني امتلكتُ هذا القدر من الشجاعة ولم أركن إلى الخذلان أو تفضيل السكينة على المُغامرة.

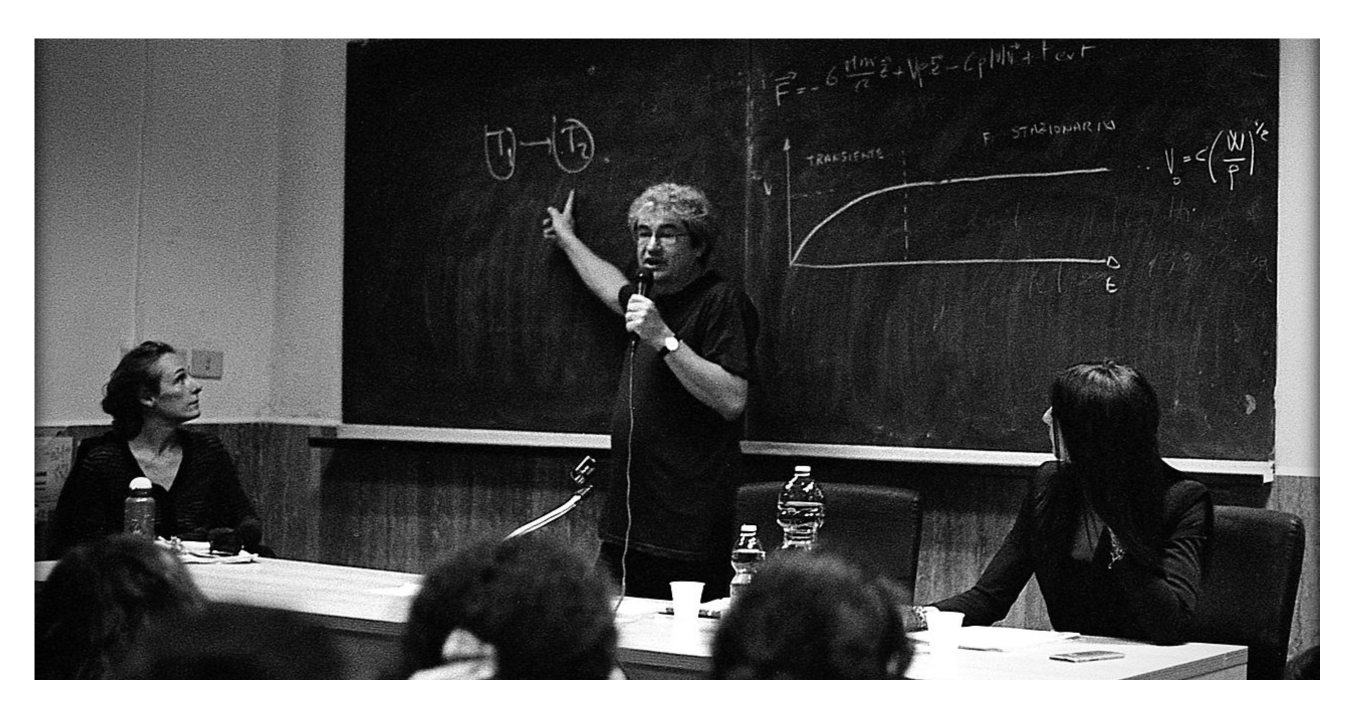
أقمتُ -بمُساعدة مجموعة منتخبة من أصدقائي- محطة إذاعية صغيرة على شاكلة إذاعات (الراديوات الحرّة Free Radios) التي شاعت في تلك الأيام، وأسمينا إذاعتنا تلك «راديو أليس»، وأقمناها في بولونا. كانت إذاعتنا أقرب إلى (مايكروفون) مفتوح متاح لكلّ من شاء مشاركة الآخرين تجاربه وأحلامه. كتبتُ لاحقاً في أواخر سبعينيات القرن العشرين، وبمُشاركة اثنين من أصدقاء تلك المرحلة، كتاباً يحكي عن قصة ذلك التمرُّد الشبابي الذي ساد إيطاليا.

ماحصل بعدئذ كان أمراً مثيراً وبدا عصياً على التصديق. خَبَتْ أحلام الثورة سريعاً، وصار للنظام اليدُ الطولى في حياتي. بدا لي أنّ المرء لا يغيّرُ العالم متى شاء بطريقة ميسّرة وجاهزة. بدا لي واضحاً بما لايقبل المُشاكسة أو الاختلاف أنّ (ماكلُّ مايتشهّى المرءُ يدركه في نهاية المطاف).

ألفيتُ نفسي أواسط سنوات دراستي الجامعية أكثر إرباكاً وحيرة عمّا كنته من قبلُ، وما فاقم شعوري بالحزن إدراكي بأنّ الأحلام التي تقاسمتها مع شبابٍ معاصِرين لي يعيشون في نصف كوكب الأرض باتت تضمحلُّ وتتلاشى رويداً رويداً، ولم يكن لي حينذاك منظورٌ بديل عمّا أعتزمُ فعله في سنوات حياتي القادمة. لم تكن فكرةً رائقةً أو مقبولةً لي أن ألتحق بركب السباق في صعود سلّم التراتبية الاجتماعية، أو الحصول على وظيفة مرموقة، أو أن أحصل على مال أوفر يتيحُ لي ممارسة سلطةٍ ما؛ إذ كانت تلك الأفكار وأضرابها تشيعُ الحزن في نفسي ولم أجد هوى نحوها بأي شكلٍ من الأشكال؛ لكنْ وراء هذا المشهد الكئيب كان ثمّة شيءٌ واحد في مقدوره بعثُ الأمل في روحي: كان العالم بكامله متاحاً أمام قدراتي على المُساءلة والاستكشاف والبحث الدقيق. لم يكن بمُستطاع أحد سلبُ قدراتي الكامنة على تخيّل آفاق لانهائية لامرئية رابضة وراء المشاهد اليومية التي لطالما بعثت الكآبة في روحي.

صار البحث العلمي بالنسبة لي في تلك الحقبة من حياتي بمثابة فضاء لانهائي من الحرّيّة والمُغامرة الاستثنائية سواءٌ تلك التي اختبرها سابقون لي، أو تلك الجديدة التي تنتظرني في مستقبل قريب. لن أنكر أنني درستُ خلال سنواتي الجامعية للإيفاء بمُتطلبات الامتحانات، وكذلك لكي أؤخر -ما استطعت- أداء خدمتي العسكرية الإلزامية؛ لكنّ ماكنتُ أدرسه آنذاك أثار مكامن الفضول والإثارة في عقلي أكثر فأكثر، وكان لايفتأ يدهشني بمناسيب تتعاظم شدتها يوماً بعد آخر. يدرسُ طالبُ الفيزياء في السنة الثالثة من دراسته الجامعية الأولية مقررات عديدة في الفيزياء «الجديدة» للقرن العشرين: ميكانيك الكم، ونظرية آينشتاين في النسبية، وهما الحقلان البحثيان اللذان تسبّبا في إطلاق ثورات مفاهيمية كبرى ترتّب عليها إعادة النظر بطريقة جذرية في كيفية رؤيتنا للعالم. يتعلّم طالبُ الفيزياء -وهو ما حصل معي- أنّ ذينك الحقلين البحثيين يمثلان تحدّياً للأفكار الفيزيائية القديمة، حتى لو كانت شديدة الرسوخ والاعتبار وعصية على المُناوأة، وقبل كل هذا يكتشف طالب الفيزياء أنّ العالم ليس كما ظنّه من قبلُ، وأنّ الأوان قد حان لكي يرى الأشياء بعيونٍ جديدة. كانت سنوات الدراسة الجامعية تلك رحلة عقلية غير عادية أو مسبوقة بالنسبة لي، وكان من نتائجها المُباشرة أن استبدلتُ الثورة الثقافية التي كان ميدانها العالم بأسره بأخرى في نطاقِ الفكر. حصل الأمر من غير إدراك واعٍ من جانبي.

اكتشفتُ نمطاً جديداً من التفكير هو التفكير العلمي، ذلك النمط من التفكير الذي ينشئ قواعد لفهم العالم، ثمّ يعمدُ إلى مساءلة تلك القواعد ويغيّرها على نحو مستديم. هذه الحرّيّة في المُساءلة والتحدّي والتغيير، وهذا المسار الحر في السعي إلى المعرفة، هو من الأمور التي ظلت دوماً مصدر إثارة مستديمة لي. إنه الفضول فحسب ذلك الذي ملأ كياني بالإثارة والدهشة والسعي الحثيث، مضافاً له ما وصفه «فيدريكو سيزي Federico Cesi»، صديق «غاليليو»،



بأنـه «الرغبـة الطبيعيـة فـي المعرفـة». هـذان الأمـران: الفضـول والرغبـة الطبيعيـة فـي المعرفـة، همـا اللـذان جعلانـي أجـد نفسـي -بعـد ضيـاع طويـل فـي متاهـة لانهائيـة- منغمسـاً فـي معضـلات الفيزيـاء النظريـة. الغريـبُ أنّ الأمـر حصـل مـن غيـر أن ألحظـه أو أتابـع مجريـات تطـوُّره ومآلاتـه اللاحقـة.

هكـذا إذن وُلِـد ولعـي فـي الفيزيـاء. جـاء محـض صدفـة ووليـد فضـول أكثـر مـن كونـه خيـاراً واعيـاً مـن جانبـي. عندمـا كنـتُ طالبـاً يافعـاً حقّـق أدائـي فـي الفيزيـاء والرياضيـات مسـتوى جيّـداً؛ لكـنّ ولعـي بالفلسـفة فـاق ولعـي بالفيزيـاء والرياضيـات. لعـلّ الكثيريـن سيتسـاءلون عـن السـبب الـذي جعلنـي ألتحـق بقسـم الفيزيـاء فـي الجامعـة بـدلاً مـن قسـم الفلسـفة كمـا هـو متوقَّـعٌ مـن طالـب أجـاد الفلسـفة وولـع بهـا فـي دراسـته الثانويـة؟ إليكـم جوابـي الـذي سيدهشُ كثيريـن: كانـت ثقتـي معدومـة بالمُؤسّسـات الحكوميـة الراسـخة (ومنهـا الجامعـات)، ورأيتهـا أقـلّ شـأناً وقـدرة علـى تنـاول الموضوعـات الفلسـفية المتّسـمة بالجـدّة والصعوبـة والأهمّيـة !!.

عندمـا تصادمَـتْ أحلامـي بشـأن إقامـة عالـم جديـد مـع حقائـق الواقـع الصلبـة تزايـد حبـي للعلـم الـذي وجـدتُ فيـه إمكانيـة لاستكشـاف عوالـم جديـدة لانهايـة لهـا، وحيـثُ يمكـن للمـرء المضـي فـي مسـار مشـرق وحُـر مـن البحـث فـي كلّ مايحيـط بنـا فـي العالـم المـادي.

صـار العلـم -علـى النحـو الـذي وصفتـه أعـلاه- نوعـاً مـن حـلّ وسـطي ينطـوي علـى مخـرج توفيقـي لمـا أسـعى إليـه فـي هـذا العالـم؛ فقـد أتـاح لـي العلـم إمكانيـة عـدم التخلّـي عـن رغبتـي الجامحـة فـي التغييـر والمُغامـرة، وكذلـك أتـاح لـي الحفـاظ علـى حرّيّـة تفكيـري وبلـوغ كينونتـي الحاليـة التـي أسـعَدُ بهـا، والأهـمُّ مـن ذلـك أنّ كلّ هـذه العناصـر الإيجابيـة الدافعـة فـي حياتـي حصلـت مـن غيـر اللجـوء إلـى فتـح جبهـة معركـة صراعيـة مـع العالـم. مـا حصـل هـو العكـس تمامـاً؛ فقـد برهـن عملـي فـي العلـم أنـه فعاليـة هـي موضـع احتـرام وتقديـر مـن جانـب العالـم.

أعتقـدُ أنّ معظـم المنجـزات الفكريـة أو الفنيـة الخلّاقـة إنمـا تولـدُ مـن لُجّـة هـذه الحالـة الصراعيـة (بيـن الأحـلام والوقائـع الصلبـة علـى الأرض، المترجمـة)، وليسـت المنجـزات الفكريـة والفنيـة سـوى نـوع مـن المـلاذات الآمنـة التـي يلجـأ إليهـا أولئـك الأفـراد ذوو القـدرات الكامنـة ممّـن ليسـوا علـى وفـاق مـع مجتمعاتهـم؛ ولكـن برغـم هـذا فـإنّ المُجتمعـات تبقـى فـي مسـيس الحاجـة لأمثـال هـؤلاء المُخالفيـن لصـورة (النمـوذج المُتوافـق) مـن الأفـراد. تعيـشُ مجتمعاتنـا نوعـاً مـن التـوازن (Equilibrium)؛ ثمّـة -مـن جانـب- تلـك القـوى التـي تضمـنُ اسـتقرارية ودوام المُجتمعـات وتكبـحُ الفوضـى مـن أن تدمّـر مـا اكتسـبته المُجتمعـات وصـار إرثـاً ثمينـاً لهـا، وفـي الجانـب الآخـر توجـد تلـك الرغبـة الدفينـة غيـر القابلـة للاضمحـلال والتـي تسـعى للتغييـر والعدالـة وإزاحـة الأنمـاط المُجتمعيـة الراسـخة بقصـد إدامـة عوامـل التطـوُّر والمضـي الحثيـث إلـى الأمـام، ومـن الواضـح أننـا مـن غيـر هـذه الرغبـة فـي التغييـر فـإنّ الحضـارات المدنيـة مـا كان لهـا أن تنمـو وتبلـغ مـا بلغتـه اليـوم مـن رقـي وتطـوُّر. أعتقـدُ أنّ الرغبـة فـي التغييـر والتـي تمـلأ جوانـح الأجيـال الشـابة هـي المصـدر الأول لتطـوُّر المُجتمـع، حتـى لـو نتـج عنهـا أفاعيـل جموحـة غيـر مرغـوب فيهـا. لـو كان المُجتمـع فـي حاجـة لأنـاس منضبطيـن يحافظـون علـى النظـام والاسـتقرار؛ فهـو بالقـدر ذاتـه يحتـاجُ أناسـاً يعيشـون أحلامهـم ويسـعون إلـى تحقيقهـا، ويعـدّون أنفسـهم لاكتشـاف عوالـم جديـدة، وأفـكار جديـدة، وطـرق جديـدة فـي النظـر إلـى الأشـياء، ومقاربـة جديـدة فـي فهـم الواقـع. النـاس الذيـن عاشـوا أحلامهـم فـي الماضـي هـم وحدهـم الذيـن امتلكـوا القـدرة علـى التفكيـر وتشـكيل عالمنـا علـى الشـكل الـذي آل إليـه فـي عصرنـا الحاضـر، ولـن يكـون المُسـتقبل سـوى صناعـة تتكفّـل بهـا أحـلام جديـدة ينهـض بعبئهـا أفـراد طموحـون يعيشـون الحاضِـر. ■ **ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي**

هوامش:

(1): نـوعٌ مـن المـدارس الثانويـة التـي شـاعت فـي أوروبـا فـي عقـودٍ سـابقة، يركّـز فيهـا التعليـم علـى اللّغـة اللاتينيـة والكلاسـيكيات الأدبيـة، وتتفـاوت طبيعـة التعليـم فيهـا بيـن البلـدان الأوروبيـة. كانـت هـذه المـدارس عرضـةً لانتقـادات كبيـرة، مـن بينهـا أنهـا تغفـل تعليـم القـدر الكافـي مـن العلـوم والرياضيـات وبمـا يؤهـل الطلبـة لمُسـتقبل محفـوف بالتنافسـية القائمـة علـى اقتصـاد يعمـل علـى خلـق الثـروة، وتكـون العلـوم والتقنيـات المُقترنـة بهـا دعائمـه الرئيسـية. (المترجمـة)



جابر عصفور..
أبواب التراث

سؤالان يلخِّصان إشكالية مركزية ومنهجية في الخطاب العربي المعاصر: كيف يتحقَّق الوعي بالعلاقة بين «الأنا» المنتمية والمنحازة إلى زمنها، وبين التراث الذي ينبغي أن يكفّ عن كونه مادّة محايدة؟، وإلى أيٍّ مدى يمكن الزجّ بالتراث والتراث النقدي في حمأة الاختلاف النقدي الذي يعبِّر، في عمقه، عن اختلاف حول الرؤية إلى الحاضر؟

حول هذه الإشكالِية، نستعيد في هذا الملفّ الخاصّ منجز المفكّر المصري الراحل جابر عصفور (1944 - 2021)، الذي برهن، منذ وقت مبكِّر، عن إدراك واضح لأهمِّيّة المنهج في قراءة التراث النقدي؛ فهو يُعَدّ من أبرز النقّاد العرب المعاصرين الذين كرَّسوا أهمّ إنجازاتهم في مجال الدراسات النقدية لمساءلة التراث النقدي، من منظور يتَّسم بالشمولية في الرؤية، وبالدقّة في المنهج...

■ حسن مخافي

مسألة المنهج

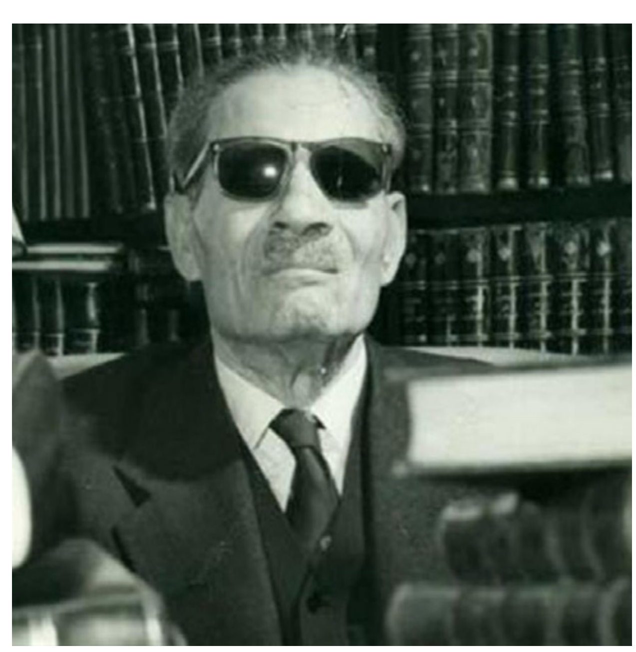
قراءة جابر عصفور للتراث النقدي

(1)

نما الاهتمام بمسألة المنهج في قراءة التراث النقدي، حينما بدأ النظر إلى «النقد العربي القديم» في إطار ما أصبح يُعرَف، في الخطاب العربي المعاصر، بإشكالية التراث، التي خُصِّصت لها مشاريع فكرية، وتخصَّص فيها باحثون ومفكِّرون كرَّسوا جهودهم لدراسة الجوانب المتعدِّدة لهذه الإشكالية، في أبعادها المختلفة.

ورغم أن الدارس لا يعدم، في مقدِّمات كتب الأدب، وكتب تاريخ الأدب، بشكل خاصّ، إشارات إلى أهمِّيّة المنهج في معالجة الظاهرة الأدبية في العصور العربية القديمة، لم تكن المقاربات التي كانت تقرأ النقد العربي القديم، تهتمّ، إلّا لماماً، بصقل المفاهيم التي تستعملها.

وإذا كان الوعي بالمنهج، في الدراسات الأدبية العربية، قد أعلن عن نفسه منذ عشرينيات القرن العشرين، على أقلّ تقدير، حينما بسط طه حسين وجهة نظره في الطريقة التي رأى أنها أكثر نجاعةً من غيرها في سبيل تأريخ الشعر الجاهلي[1]، فإن ما تَمَّ تبنِّيه من أدوات قرائية لا ينمّ عن حضور فاعل للهاجس المنهجي لدى روّاد مؤرِّخي ودارسي



طه حسين ▲





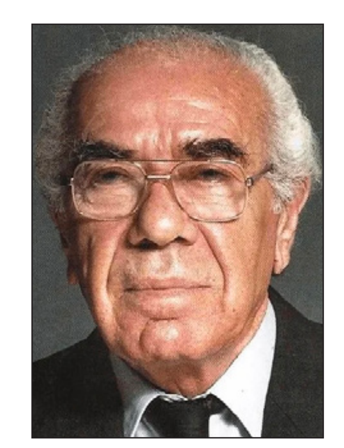
محمد مندور ▲

النقد العربي القديم في العصور الحديثة.

ولعلّ أوضح مثال على تغييب مسألة المنهج في مقاربة النقد العربي القديم، كتاب «النقد المنهجي عند العرب»؛ ذلك أن محمَّد مندور أكَّد، في ذلك الكتاب، أهمّية المنهج في دراسة الأدب، بوجه عامّ، والنقد، بوجه خاصّ، حين جعل النقد والمنهج متلازمَيْن، وهو ما يفصح عنه عنوان كتابه، ويكشف عنه، أيضاً، تركيزه على تعريف المنهج في النقد حين عرف النقد المنهجي بقوله: «... والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامّة، ويتناول، بالدرس، مدارس أدبية، أو شعراء، أو خصومات، يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها، ويبصِّر بمواضع الجمال والقبح فيها»[2]. لكنه لم يخصِّص أيَّ حيِّز من كتابه لحصر الآليّات المنهجية التي تناول بها النقد العربي القديم.

هذا لا يعني أن الكتاب يخلو من الحسّ المنهجي، بل إن (مندور) الذي كان بصدد إنجاز تأسيسي، ربَّما، لم يكن يمتلك الرؤية المنهجية الواضحة التي تسمح له بدراسة التراث النقدي، بوصفه جزءاً لا يتجزَّأ من التراث، عامّةً، لأن إشكالية التراث لم تتبلور، بشكل واضح، في العالم العربي، إلّا بعد هزيمة (1967)، التي لعبت دوراً بارزاً في صياغة الأسئلة الكبرى والإشكالية للفكر العربي الحديث[3].

والواقع أن «النقد المنهجي عند العرب»، إذا ما قورنَ بغيره، ووُضِع في سياقه الثقافي، كان متقدِّماً، في هذا الباب



حسين مروة ▲



الطيب تيزيني ▲

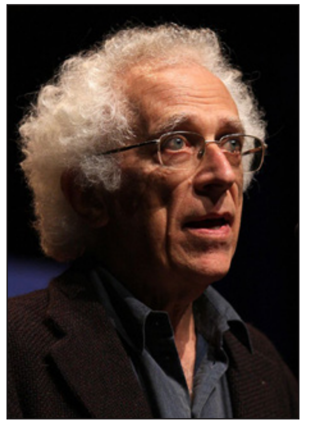


حسن حنفي ▲



محمد عابد الجابري ▲

محمد أركون ▲



تزفتنان تودوروف ▲

على كثير من المؤلَّفات التي تناولت «النقد العربي القديم»، ومنها ما صدر بعده بسنوات، بل بعقود.

إن (محمَّد مندور) اكتفى بملامسة إشكالية قراءة التراث النقدي، وإن لم يعمِّق البحث فيها، حين ألمح إلى التقاطع بين ثنائية التراث/الغرب: «وفي الحقّ إن في الكتب العربية القديمة كنوزاً، نستطيع، إذا عدنا إليها، وتناولناها بعقولنا المثقّفة ثقافة أوربية حديثة، أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم، وإن كنّا حريصين على ألّا يُستَفاد من الدعوة إلى تناول التراث القديم بعقولنا الحديثة، أيّ إسراف بإقحام ما لم يخطر على عقول أولئك المؤلِّفين القدماء من نظريّات أو آراء. كما أننا حريصون على ألّا نجهل (أو نتجاهل) الفروق الأساسية الموجودة بين الأدب العربي وغيره من الآداب الأوربية، بما يستتبعه ذلك من تفاوت كبير في مناهج النقد، وموضوعاته، ووسائله»[4].

من هنا، يمكن الاطمئنان إلى أن القراءات العربية المعاصرة للنقد العربي القديم، لم ترقَ إلى درجة القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، بالمفهوم الحديث للقراءة، إلّا عندما صاغ الخطاب العربي المعاصر إشكالية التراث، كما تبدَّت في مشاريع حسين مروة، والطيب تيزيني، وحسن حنفي، ومحمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وتلامذتهم.

ولعلّ الدافع إلى هذا الربط بين قراءة التراث، بوجه عامّ، وقراءة التراث النقدي، بوجه خاصّ، كما سنرى في سياق هذه الدراسة، نابع من التقاطع الذي يطبع مكوِّنات التراث العربي الإسلامي المكتوب؛ إذ لا يمكن -بأيّ حال من الأحوال- أن يُدرَس الفقه وأصوله خارج المجالات الواسعة للعلوم اللغوية، والبلاغية، وخارج ما أصبح يعرف، اليوم، بعلم الدلالة[5].

وهذا ما حدا بالمفكِّرين العرب، من أصحاب المشاريع الذين سبقت الإشارة إلى بعضهم، إلى ملامسة قضايا تُعَدّ من صميم البلاغة والنقد الأدبي، وهو ما أدّى إلى أن المراجع الأساسية التي تمثِّل التراث النقدي كانت (وما تزال) تشكِّل، في الوقت نفسه، إطارات مرجعية لا غنى عنها لدارس علم الكلام، وأصول الفقه، وغيرهما[6].

ومن هنا، يمكن القول إن القراءات العربية المعاصرة للتراث قد وجّهت -بشكل مباشر، أو غير مباشر- الدارسين العرب للنقد العربي القديم، إلى ضرورة الوعي بأهمِّيّة المنهج في قراءة التراث النقدي، بالدرجة نفسها التي أحاط بها منظرو التراث مسألة المنهج من عناية.

كما أن القضايا التي واجهت النقد العربي الحديث والمعاصر، حتَّمت عليه البحث في التراث النقدي، وخاصّةً عندما أصبح يواجَه، من لدن ذوي النزعات السلفية، بتهمة التغريب من كثرة اعتماده على المرجعيّات الغربية التي أمدَّته بمفاهيمه؛ النظرية، والإجرائية على السواء[7].

وكما سيتبيَّن لاحقاً، إن وطأة المناهج النقدية الغربية كانت شديدة على النقد العربي الحديث، وإن تلك المناهج لعبت دوراً مزدوجاً في بناء الأداة المنهجية لقراءة التراث النقدي.

ولا بدَّ من الإشارة، قبل الدخول في المفاهيم العامّة للمسألة المنهجية في قراءة التراث النقدي، إلى أن دارسي هذا التراث قد انتبهوا إلى أهمِّيّة المنهج في وقت متأخِّر، نسبياً، ويرجع هذا، بالأساس، إلى تقدُّم الأبحاث في التراث العربي المكتوب، الذي وفَّر تراكماً كمِّيّاً، أدّى، في مرحلة لاحقة، إلى محاولات الخروج من القراءات الاستنساخية التي نتجت، في مجملها، عن الدرس الأكاديمي في الجامعات العربية، الذي تميَّز، لمدّة طويلة، بروحه المحافظة. وقد تَمَّ التخلّي عن تلك القراءات الحرفية عندما شرع الدارسون العرب في تأسيس قراءات للتراث النقدي تندرج في ما سيسمّى، فيما بعد، نقد النقد.

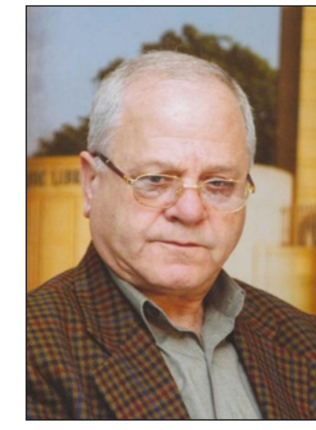
ورغم أن النقّاد العرب مارسوا، بشكل أو بآخر، نقد النقد بمفهومه الواسع منذ وقت مبكِّر، لم يعرف الحديث عن هذا المجال من الممارسة النقدية طريقه، بشكل واعٍ إلّا في بداية الثمانينيات. وكانت الصيغة الغربية لهذا النوع من

الدراسـة، قـد شـاعت قبـل ذلـك بسـنوات، تحـت مـا يُعـرَف، فـي اللّغـة الفرنسـية، بـ«Critique de la critique»، ووجـدت انتشاراً في العالـم العربي، بعد ذلك، وخاصّةً بعدما أصدر «تزفنتـان تـودوروف - T. Todorov» كتاباً يحمـل العنوان نفسـه «نقـد النقـد - Critique de la critique»، تُرجِـم إلـى العربيـة سـنة (1986)[8].

ويبـدو أن مفهـوم «نقـد النقـد» قـد بـدأ تداولـه، فـي البـلاد العربيـة، منـذ بدايـة الثمانينيـات، وهـو تاريـخ ظهـور الكتـاب المذكـور بلغتـه الأصليّـة؛ فقـد صـدر، للناقـد العربـي نبيـل سـليمان، كتـاب تحـت عنـوان «مسـاهمة فـي نقـد النقـد العربـي»[9]، تضمَّـن إشـارة إلـى «الثغـرة المتمثّلـة فـي ضعـف نقـد النقـد»[10] فـي الوطـن العربـي، التـي يبـدو أن كتابـه كان يطمـح إلـى المسـاهمة فـي ملئهـا، مـن خـلال معالجـة النتـاج النقـدي الـذي ظهـر فـي السـتينيات والسـبعينيات.

ومن الإنصـاف أن نقرّر أن الإحسـاس بأهمِّيّة نقد النقد قد تَـمَّ التعبيـر عنـه بصيـغ مختلفة، قبل هـذا التاريخ، تحت إلحاح التشـبُّع بالمناهـج النقديـة الغربيـة، فـلا غرابـة فـي أن تخصِّـص مجلّـة «فصـول»، التـي ظلَّـت تشـكّل علامـة بـارزة فـي مسـار النقـد العربـي الحديـث لسـنوات عـدّة، مجـالاً واسـعاً لقـراءة المقاربـات النقديـة، إلـى حَـدّ الدعـوة إلـى ممارسـة نقـد النقـد فـي أحـد أعدادهـا المبكـرة: «يبـدو أننـا فـي حاجـة ماسّـة إلـى نشـاط مـن نـوع آخـر، وهـو مـا يمكـن أن يسـمّى بنقـد النقـد، أو مـا بعـد النقـد. وكمـا أن الأعمـال الأدبيـة تحتـاج إلـى دارس يبحث لها عن أنظمة، يحتاج النشـاط النقدي، أيضاً، إلى دارس متميِّـز لـم تفـرزه الحيـاة النقديـة حتـى الآن، يبحـث عـن أنظمـة داخـل الكتابـات النقديـة. وسـيكون عملـه علـى جانـب كبيـر مـن الأهمِّيّـة والخطـورة؛ لأنـه سيرشـد أو -علـى الأقـل- سـيضع حَـدّاً


جابر عصفور ▲


نبيل سليمان ▲

لمـا يسـمّى بفوضـى اللغـات النقديـة»[11].

ويتَّضـح، مـن خـلال هـذا التوصيـف، أن نقـد النقـد هـو، فـي المقـام الأوَّل، وجـه آخـر مـن وجـوه الممارسـة النقديـة، وهـو -رغـم أن الحديـث عنـه بـدأ بهـذه الصـورة الواعيـة، منـذ أوائـل الثمانينيـات- مـا زال مغمط الحقّ في الدراسـات النقدية العربية الحديـث، إلـى اليـوم.

صحيـح أنـه يمـارَس بأشـكال مختلفـة ومتفاوتـة، سـواء بالنسـبة إلـى التـراث النقـدي أو بالنسـبة إلـى النقـد العربـي الحديـث نفسـه، لكنـه لـم يصبـح، بعـد، مجـالاً ذا معالـم محـدَّدة ومضبوطـة مـن الناحيتَيْـن؛ المنهجيـة، والموضوعاتيـة.

وتُعَـدّ محاولـة جابـر عصفـور، التـي قُدِّمـت، فـي إحـدى النـدوات العلميـة، عمـلاً متقدِّمـاً علـى درب الإضـاءة المنهجيـة لمـا يمكـن أن نسـمِّيه نقـد التـراث النقـدي[12].

(2)

لقـد برهـن جابـر عصفـور، منذ وقـت مبكّـر، عـن إدراك واضح لأهمِّيّـة المنهـج فـي قـراءة التـراث النقـدي؛ فهـو يُعَـدّ مـن أبـرز النقّـاد العـرب المعاصريـن الذيـن كرَّسـوا أهـمّ إنجازاتهـم فـي مجـال الدراسـات النقديـة، لمسـاءلة التـراث النقـدي مـن منظـور يتَّسـم بالشـمولية فـي الرؤيـة، وبالدقّـة فـي المنهج.

بـدأ اهتمـام جابـر عصفـور بالتـراث النقـدي، منـذ بدايـة عهـده، بمجـال الكتابـة النقديـة والنشـر، قبـل مـا يقـرب مـن خمسـين سـنة، عندمـا أصـدر كتابـه عـن «الصـورة الفنّيّـة فـي التـراث النقـدي والبلاغـي عنـد العـرب»[13]، الـذي عـرف النـور، لأوَّل مـرّة، سـنة (1974). ويبـدو أن هـذا العمـل فتـح عينيـه علـى مجـال مـن مجـالات الدراسـة النقديـة التـي تذكـي شـهيّة البحـث؛ إذ مـا لبـث أن أصـدر، سـنة (1978)، كتابـاً آخـر هـو «مفهـوم الشـعر: دراسـة فـي التـراث النقـدي»[14]، عُـدَّ خطـوة متقدِّمـة، مقارنـةً بكتابـه الأوَّل. وفـي عـام (1991)، ظهـر لـه كتـاب «قـراءة التـراث النقـدي».

والمتتبِّـع للإنتـاج الغزيـر، الـذي شَـكَّل محصِّلـة عمـل جابـر عصفـور، يلاحـظ أن الناقـد لـم ينقطـع عـن التأمُّـل فـي التـراث النقـدي، والاجتهـاد فـي قراءتـه؛ وهـو مـا تـدلّ عليـه، أيضـاً، الدراسـات الكثيـرة التـي نشـرها فـي المجـلّات المختصّـة، فـي الفتـرات التـي تفصـل بيـن صـدور كتبـه، وهـي دراسـات يربطهـا بالتـراث النقـدي أكثـر مـن سـبب، مـن أمثـال «محمـد منـدور

والتـراث النقـدي»[15]، و«نظرية الفـنّ عند الفارابي»[16]، و«قراءة محدثـة فـي ناقـد قديـم»[17]، وغيرهـا.

كمـا أن تتبُّـع هـذه الدراسـات، وتتابعهـا، يكشـفان عـن تطـوُّر كبيـر فـي الأداة القرائيـة لـدى جابـر عصفـور، وهـو تطـوُّر أملاه التراكـم الكمّـيّ الـذي وفَّـره فـي هـذا المجـال، كمـا أنـه يعكـس تطـوُّر حركـة النقـد العربـي طيلة خمسـة عقود أو أكثـر من حياة عصفـور النقديـة، لكـن ذلـك يعبِّـر، أيضـاً، وبشـكل أساسـي، عـن تطـوُّرٍ فـي منظـور الناقد العربـي المعاصـر للتـراث النقدي، استجابةً لحاجـات نقديـة فرضَتهـا ثقافـة العصـر.

ففـي كتابـه الأوَّل، بـدا جابـر عصفـور مهووسـاً بمـا يمكـن أن نسـمِّيه النقـد المقـارن ذا المنهـج التكاملـي، الـذي يشـحذ كلّ المعـارف مـن أجـل شـرح الظاهـرة، وبيـان أبعادهـا. وقـد كلَّفـه ذلـك المزاوجـة بيـن مبضعيَـنْ نقديَّيْـن مختلفَيْـن فـي طبيعتهمـا وأهدافهمـا: يتمثَّـل الأوَّل فـي التعامـل مـع التـراث النقـدي، والبلاغـي «علـى أسـاس مـن علاقتـه المتفاعلـة بغيـره مـن العلـوم والمعـارف التـي ساهمت فـي إثرائه أو توجيه مسـار قضايـاه الأساسـية المرتبطـة بمبحـث الصـورة، مثـل الفلسـفة، وعلـم الـكلام، واللّغـة، والتفسـير»[18].

ويتجلّـى الثانـي فـي النظـر إلـى التـراث مـن خـلال مـا يسـمّيه «فهمـاً معاصـراً»[19]، لأن تقديرنـا للظروف التاريخيـة للتراث، «لا ينبغـي أن يمنعنـا مـن اتِّخـاذ موقـف نقـدي منـه فـي ضـوء وعينـا المعاصـر، ومـا يؤرِّقـه مـن مشـاكل وقضايـا. ولا بـأس فـي أن يتغيَّـر هـذا الموقـف مـع تغيُّـر العصـر، وتطـوُّر قِيَمـه. فالمهـمّ هـو أن يكـون لنـا، باسـتمرار، موقـف واضـح مـن التـراث، ليكـون هـذا التـراث متفاعـلاً مـع حاضرنـا، لا مجـرَّد صفحـات موجـودة فـي كتـب مطبوعـة أو محفوظـة، نكتفـي بالإشـارة إليهـا».[20]

ويعبِّـر هـذا الموقـف، الـذي يعلـن عنـه جابـر عصفـور إزاء التـراث، عـن إحسـاس طافـح بـأن دراسـة التـراث تعترضهـا صعوبـات منهجيـة نابعـة مـن طبيعـة الرؤيـة التـي نحملهـا عنـه؛ مـا يـؤدّي، حتمـاً، إلـى طـرح العلاقـة بيـن «الأنـا» المنتمية والمنحـازة إلـى زمنهـا، وبيـن التـراث الـذي ينبغـي أن يكـفّ عـن كونـه مـادّة محايـدة، ويصبـح مـادّة حيّـة فاعلـة ومنفعلـة، باختراقهـا الزمـان. وهـذا ينـمّ، بالدرجـة الأولـى، عـن رغبـة فـي الـزجّ بالتـراث والتـراث النقـدي فـي حمأة الاختـلاف النقدي الذي يعبِّـر، فـي عمقـه، عـن اختـلاف حـول الرؤيـة إلـى الحاضـر.

(3)

إن الوعـي بالتـراث، باعتبـاره إشـكالية مـن صلـب الخطـاب العربـي المعاصـر، بالمفهـوم الـذي بَلْـوَرَه محمَّـد عابـد الجابري فـي مشـروعه حـول «نقـد العقـل العربـي»[21]، لـم يعلـن عـن نفسـه، بعـد، لدى جابر عصفـور، إلّا من خلال تعرُّضه لـ«مفهوم الشـعر» فـي التـراث النقـدي، حيـث سيتشـكَّل هـذا الوعـي فـي صيغـة إرهـاص أوَّلـي، فـي المقدّمـة التـي اسـتهلَّ بهـا الكتـاب. وحيـث يتقـدَّم جابـر عصفـور خطـوة أخـرى نحـو بنـاء رؤيتـه الخاصّـة للتراث النقدي، إذ سـينطلق من أن المشـكلة الأساسـية ليسـت فـي قلّـة هـذا التـراث أو كثرتـه، بـل «فـي وجهـة النظر التي نتعامـل بهـا مـع هـذا التـراث، وفـي المنهـج الذي نعـرض التراث مـن خلالـه. إن وجهـة النظـر المصاحبـة للمنهـج تفـرض طبيعـة المعالجـة، كمـا تفـرض زوايـا الاختيـار، وتحـدِّد، فـي النهايـة،









نقاطـاً للحـوار، يتـمّ فيهـا الجـدل بيـن الماضـي والحاضـر، دعمـاً للحاضـر الـذي هـو نقطـة البـدء والمعـاد».[22]

إذا أخذنـا بعيـن الاعتبـار أن هـذا التحليـل قـد توصَّـل إليـه جابـر عصفـور منـذ سـنة (1977)، فـي وقـت كان فيـه المنهـج التاريخـي الموسـوم بنزعـة مدرسـية صارمـة، هـو السـائد فـي دراسـة «النقـد العربـي القديـم»، أدركنـا مـدى خطـورة مـا كتبـه ذلك الناقـد الشـابّ، آنذاك، علـى الدراسـة التي سـتتناول التراث النقـدي بعـده.

وتنبنـي هـذه الخطـورة علـى نظـرة متجـدِّدة لذلـك التـراث، تجعلـه يسـهم فـي بنـاء «الحاضـر النقـدي» العربـي. فالنقـد العربـي القديـم ليس مجرَّد معلومات وتواريخ وأفكار، فحسـب، بـل هـو -بالأسـاس- طريقـة فـي النظـر والتأمُّـل ترمي إلـى خدمة النقـد العربـي المعاصـر؛ مـن هنـا لا ينبغـي النظـر إليـه باعتباره ماضيـاً فقـط، بـل ماضيـاً، وحاضـراً فـي الوقت نفسـه. ومـا يجعل منـه حاضـراً هـو المنهـج الجديـد الـذي نقاربه بـه، والذي يفصح، بـدوره، عـن رؤيـة واضحـة للحاضـر الـذي ليـس، فـي نهايـة الأمـر، سـوى الواقـع بمعنـاه الواسـع.

وبنـاءً علـى هـذه العلاقـة المتجـدِّدة، يوجّه جابـر عصفور نقداً لاذعـاً للدراسـات التـي تتنـاول التـراث النقـدي خـارج إطـار الزمن، مجـرَّداً عـن حمولتـه المعرفيـة التـي يمنحـه إيّاهـا العصـر، بدءًا بكتـب تاريـخ النقـد التـي «تـؤرِّخ لتراثنـا النقدي فـي الشـعر وغيره؛ بـدءًا مـن الجاهليـة الجَهْـلاء حتـى مشـارف العصـر الحديـث، دون أن يكـون لهـا منهـج واضـح، ودون أن يتوفَّـر لهـا القـدر الدقيـق مـن اسـتقصاء المـادّة، وتتبّعهـا فـي منحنياتهـا المتعرِّجـة..».[23]

إن هـذا الإلحـاح علـى المنهـج فـي تنـاول التـراث النقـدي، كان يبـدو، فـي سـبعينيات القـرن الماضـي، جديـداً، ذلـك أن

محاولات كثيرة قد سبقت (جابر عصفور) إلى إثارة مسألة المنهج في قراءة الأدب العربي القديم؛ شعراً ونثراً، كما تمَّت الإشارة إلى ذلك، ولكن قلَّما كان الدارس يعثر على إحالات منهجية فيما يخصّ قراءة «النقد العربي القديم»، التي كان يغلب عليها الطابع التاريخي.

إن هذا الاهتمام بأداة القراءة، لدى جابر عصفور، قد تكوّن تحت تأثير عاملَيْن؛ سبقت الإشارة إلى واحد منهما، وهو ما يتمثَّل في نشوء حركة فكرية قويّة تدرس التراث العربي من زاوية إسهامه في صياغة «الحاضر» العربي. أمّا الثاني فإنه يتلخَّص في أن النقد العربي الحديث كان مشغولاً، في جزء كبير منه، في تلك المرحلة، بالبحث عن هويته الخاصة، التي كان منظّروه يلخِّصونها في البحث عن «نظرية نقدية عربية».

وكان من الطبيعي أن ينشأ عن هذا البحث اهتمام بالتراث النقدي، باعتباره رافداً من روافد الأصالة النقدية؛ ومن أجل هذا كان لا بدّ من قراءة تتناغم مع هذا الهدف الذي كان يتَّخذ طابعاً استراتيجياً عند أغلب النقّاد العرب، في ذلك الوقت.

لقد كان هذا الهدف يشكِّل، بالنسبة إلى جابر عصفور، موجِّهاً أساسياً في قراءة التراث النقدي، لكنه لم يتبلور لديه إلّا عبر مراحل، كان كتابه «مفهوم الشعر» يعبِّر عن أُولاها، ويتبيَّن هذا من خلال التصنيف الذي لجأ إليه الكاتب حينما تحدَّث عن الذين سبقوه إلى قراءة التراث، وهو تصنيف يقوم على وجود تصوُّرَيْن عن التراث: «تصوُّر يتعامل مع التراث باعتباره كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم، مستقلّة عن وعينا وعن وجودنا تماماً، ويمكن أن تعالج معالجة محايدة تحاول الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة (...)، ومن المستحيل، عمليّاً، أن نتعامل مع التراث على هذا النحو؛ لسبب بسيط مؤدّاه أن التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه. فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه، رغم بعده التاريخي، ما زال يؤثِّر فينا بالقدر الذي نؤثِّر فيه، كأنه يشكِّلنا بقدر ما نشكِّله».[24]

ومن المعلوم أن هذا التصوُّر يقترب من الكتابات الاستشراقية عن التراث النقدي، التي تأثَّر بها الدارسون العرب، والتي كانت الجامعات العربية مرتعاً لها، لسنين طويلة، فهي تلجأ إلى عزل التراث عن سياق قراءته، تحت ادِّعاء الموضوعية والعلمية، متجاهلةً أن زمن القراءة يُعَدّ جزءاً لا يتجزَّأ من المقروء.

أما التصور الثاني، وهو الذي ينحاز إليه جابر عصفور، فيتعامل «مع التراث من منظور الوعي بالحاضر، والإدراك للوجود الآني»؛[25] وهذا ما يؤدّي، بالضرورة، إلى اختلاف الرؤى حول التراث، وهو اختلاف ناتج عن اختيارات وقناعات تتكوَّن تجاه الواقع. فإذا كان التراث محصِّلة لصراع إنساني، عبر مراحل تاريخية مطبوعة بأبعاد اجتماعية وفكرية متباينة ومتعارضة، فإن تلك الأبعاد يمكن أن تتجاوب مع «أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة المتعارضة. وفي داخل كلّ مستوى عناصر يمكن أن تتَّجه، أو تُوَجَّه صوب اتِّجاهات متباينة. وذلك طبيعي؛ لأن التراث، في النهاية، محصِّلة لصراع إنساني، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية، وأخرى فكرية متباينة ومتعارضة، يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتعارضة والمتباينة في آن معاً».[26]

(4)

يبدو هذا الاقتباس ملخّصاً وجامعاً لرؤية جابر عصفور إلى التراث، بشكل عامّ، وإلى التراث النقدي، بشكل خاصّ. وإذا كان، في عمقه، صياغة أخرى أضيفت إلى صياغات التعامل مع التراث التي انتشرت منذ النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، فإنه يحمل، في طيّاته، زاوية أخرى للنظر إلى التراث النقدي.

من ثمّة، إن الحديث بهذه الطريقة عن التراث النقدي، كان يحمل -بالنظر إلى سياقه- جرأة كبيرة، وتعبِّر هذه الجرأة عن نفسها من خلال إثارة مفاهيم كانت تعتبر، آنذاك، جديدة في مقاربة التراث النقدي.

وأوَّل هذه المفاهيم مفهوم «التاريخية» الذي أضفى نوعاً من الواقعية على التراث، وجعله نسبيّاً في أحكامه ومناهجه، وهو مفهوم جوهري ترتَّب عنه إرجاع «التراث» إلى الأرض بعدما كان يتمتَّع بسموّ، وتعالٍ جعلا أيّ نقد له من باب المسّ بالمحرَّمات.

وفي التراث الأدبي العربي، كما نعرف، محَرَّمات كثيرة، جعلت العديد من الشعراء والنقّاد يتعرَّضون للاضطهاد؛ لأنهم ثاروا على الأنموذج الذي يُعَدّ، في نهاية المطاف، شكلاً من أشكال التعبير الاجتماعي التي قُنِّنت بموجب محاربة الرأي والرأي الآخر، وهو ما سيخصِّص له جابر عصفور نفسه دراسةً وافية.

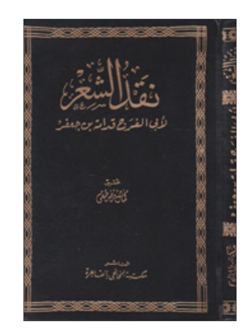
إن تجريد التراث النقدي من صبغته المتعالية، التي كادت تجعل منه نصّاً مقدَّساً لدى بعض مؤرِّخي الأدب العربي، والتعامل معه من منطلق أنه نصّ «واقعي»، كان محكوماً -كغيره من النصوص- بشرطه التاريخي، أدّى إلى استحضار الصراع الإيديولوجي الذي كان قائماً حول قضاياه المختلفة، وهو صراع تكشَّفت عنه الخلافات العميقة التي كانت تتوزَّع النقّاد القدامى بشأن القديم والحديث، واللفظ والمعنى، وغيرهما من القضايا التي لا تخفى على المتتبّع امتداداتها المذهبية في النشاط الفكري العربي الإسلامي، وهذا، بالضبط، ما يمنح إمكاناً لتعدُّد القراءات التي تصبح، في هذه الحالة، أمراً طبيعياً ومطلوباً.

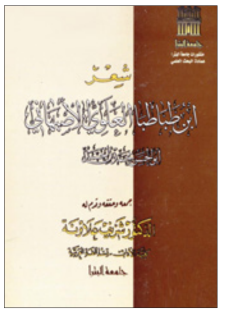
وهكذا، إن كلّ قراءة للتراث النقدي، هي قراءة «متحيِّزة بالضرورة. وعلينا أن لا نؤرِّق أنفسنا بذلك كثيراً، أو نخجل منه، لأننا لا نستطيع أن نفهم القدماء فهماً محايداً تماماً. إنما نحن نفهمهم في ضوء ما يؤرِّقنا من مفاهيم معاصرة، ونبحث لديهم عن إجابات أو حلول لمشاكل تحيط بنا».[27]

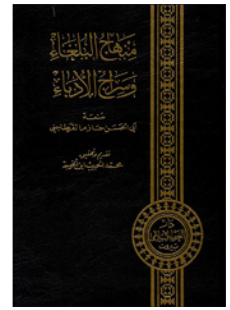
من هنا، يقرِّر جابر عصفور أن التراث النقدي لا ينبغي أن يُدَرس لذاته، بل إن لكلّ قراءة له بعدين رئيسين: أوَّلهما يصبّ في التراث نفسه من أجل إدراك منطقه الداخلي، وثانيهما يرمي إلى ربطه بالنقد العربي الحديث، كي يساهم في تطويره. ولا شكّ في أن القبض على هذَيْن البعدَيْن يطرح إشكالات منهجية لم يتأتَّ لعصفور حلّها، وتقديم مقترحات بشأنها إلّا بعد مضي أكثر من عشرين عاماً على إعلان هذه الأهداف.

ومع ذلك، يمكن القول إن الجانب النظري لديه كان يتَّسم، منذ ذلك الوقت، بالوضوح؛ ما جعل الطموح يتجاوز واقع الحال المنهجي، إذا صحَّ هذا التعبير. فحين يقرِّر جابر عصفور أن فهمنا للتراث النقدي يجب أن يتَّسم -رغم التداخلات

المشار إليها سابقاً- «بأكبر قدر من الموضوعية، باعتبارها شرطاً ملازماً لإدراك المنطق الداخلي للمؤلَّفات القديمة، وأن يؤدّي بنا ذلك الفهم إلى إثراء التراث نفسه، باعتباره جانباً أصيلاً في تكويننا، وعاملاً فعالاً في حياتنا المعاصرة»[28]، وأن هذا النوع من الفهم الموضوعي يقود إلى إغناء النقد الحديث؛ لأنه يضفي عليه طابع الأصالة، فإن هذا الطرح ذا الطابع المثالي، الذي لا نعدم أمثالاً له في الأدبيّات العربية المعاصرة حول التراث، يحتاج إلى نضج كبير كي يصير مستساغاً من الناحية العملية.







ولعلّ أسطع دليل على ذلك أن الكاتب، عندما جُوبِه بنماذج حيّة من التراث النقدي، من خلال دراسته لكتب كلٍّ من قدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي، وحازم القرطاجني، لم يحقّق أهدافه المعلنة إلّا بشكل جزئي. فقد صرَّح بأن إحدى المشكلات التي «تؤرِّق حياتنا النقدية المعاصرة مرتبطة بمفهوم الشعر، خاصّةً بعد التحوُّلات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية، منذ ما يزيد على ربع قرن، وقد فرض هذا التغيُّر طرح قضيّة الشعر بأسرها، على المستوى النظري»؛[29] وهو ما يوحي بأن الدراسة ستنصبّ على البحث عن وشائج تربط القديم بالجديد.

ولكن القارئ، عندما ينتهي من قراءة «مفهوم الشعر»، يخرج بنتيجة، مفادها أن (جابر عصفور) نجح، فعلاً، في أن يقرِّب هذه النصوص النقدية إليه، ولكنه لم يوفّق كلّ التوفيق في تجسيد ما بشَّرَ به في مقدِّمة الكتاب، بإيجاد علاقة ما بين مفهوم الشعر كما بَلْوَرَه أولئك النقّاد، وبين هذا المفهوم كما تعبِّر عنه القصيدة العربية الحديثة. بل إن المرء ينتابه انطباع بأن المؤلِّف قد نسي التزامه المعلَن تماماً، ولذلك لم يتعرَّض بالذكر لهذه الغاية التي تحرِّك العمل كلّه؛ ألا وهي تقديم قراءة تتميَّز بالقّوة الاقتراحية الكافية التي ترمي إلى وضع مسافة بين «من يعود إلى الماضي ليثبت أو يؤكّد وضعاً متخلِّفاً في الحاضر، ومن يعود إلى الماضي ليؤصّل وضعاً جديداً قد يطوِّر الحاضر نفسه، وينفي بعض ما فيه من تخلُّف».[30]

ويظهر أن (جابر عصفور) قد كتب ما كتبه عن وجوب تقديم قراءة للتراث النقدي، تتجاوز التقوقع في الماضي، وتتطلَّع إلى المستقبل، تحت تأثير القراءات التي انتشرت في السبعينيات للتراث، والتي لعب فيها الماركسيون العرب، آنذاك، الدور الطليعي، وهي -في أعمِّها- قراءات تمنح الأولوية للإيديولوجي على حساب المعرفي، انطلاقاً من القول إن «ثورية الموقف من قضايا الحاضر، تستلزم الانطلاق من هذا الموقف نفسه لرؤية التراث، أي لمعرفته معرفة ثورية، من أجل بناء هذه المعرفة على أساس من إيديولوجيا القوى الثورية نفسها في الحاضر، أي القوى التي لها علاقة تاريخية موضوعية بالأساس الاجتماعي لإنتاج التراث الفكري في الماضي؛ نعني بها القوى الاجتماعية السابقة المنتجة للأسس المادِّيّة التي انعكست في أشكال الوعي الاجتماعي (الفلسفة، والعلم، والأدب، والفنّ) المكوِّنة لهذا التراث».[31]

هذا هو الأنموذج العامّ الذي كان سائداً في قراءة التراث، إبّان الربع الأخير من القرن الماضي، وهو أنموذج، إن قيس بما سواه، آنذاك، فإنه كان يشكِّل قراءة متقدِّمة في قراءة التراث، والتراث النقدي.

ينبغي أن نسجِّل، هنا، أن القراءات الراهنة، التي تدَّعي لنفسها السبق في أيّامنا هذه، ما زالت تحت تأثير هذا النوع من القراءة، وأنها مجرَّد تنويع أكسَبها التراكم الكمّي، والتراكم الكيفي طابعاً آنيّاً؛ لذلك ينبغي التنويه إلى أن ما قدَّمَه حسين مروة، والطيب تيزيني، وحسن حنفي، ومحمد أركون، ومحمد عابد الجابري، بالإضافة إلى الملاحظات الثاقبة التي ضمَّنها عبد الله العروي كتبه المتعدِّدة، كلّ هذا ما يزال شاهداً على روح الاجتهاد التي طبعت أعمال هؤلاء، سواء فيما يخصّ «إشكالية التراث»، أو بعض مظاهره الخاصّة، كالتراث النقدي. لقد أعادت هذه الدراسات التراث العربي إلى التاريخ، بعدما لم يعد هناك تمييز بين زمن كتابته وزمن قراءته، وأصبح كتلة من الأفكار والمعارف تُدرس معزولة عن كلّ سياق.

كما لاحظ حسين مروة أنه، منذ «العصر الحديث الذي صدر عنه تراثنا بمختلف أشكاله، حتى الحقبة الراهنة في


عبد الله العروي ▲

عصرنـا، ظلـتّ دراسـة هـذا التـراث رهـن النظـرات والمواقـف المثالية الميتافيزيقية التي تتّفق جميعها، بمختلف مذاهبها وتيّاراتها، على خطّ عامّ مشترك تحكمه رؤية أحادية الجانب للمنجزات الفكرية في العصر العربي الإسلامي الوسيط، أي رؤية هذه المنجزات في استقلالية مطلقة عن تاريخيّتها؛ بمعنى أن هذه الرؤية ظلّت قاصرة عن كشف العلاقة الواقعية الموضوعية غير المباشرة بين القوانين الداخلية العملية للإنجاز الفكري وبين القوانين العامة لحركة الواقع الاجتماعي؛ لذا بقي تاريخ الفكر العربي الإسلامي تاريخاً ذاتيّاً سكونيّاً، أو «لا تاريخيّاً» لقطع صلته بجذوره الاجتماعية، أي بتاريخه الموضوع».[32]

وقد شكّلت هذه الملاحظة التي تلخّص، بصيغة حازمة، استراتيجية قراءة التراث لدى الرعيل الأوّل ممّن يمكن أن نسمّيهم (إبستمولوجيّي) التراث العربي، على اختلافهم، انطلاقةً جديدة للتعامل مع التراث، وغدت لحظة قراءته بالطرق التي يقترحها هؤلاء، تكتسي الأهمية نفسها التي تكتسيها لحظة اكتشافه مع أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ ذلك أن المنطلقات التي اعتمدوها في قراءة التراث، رغم أنها تبدو، الآن، متجاوزة ، قد فتحت الطريق أمام جيل من الباحثين الذين استفادوا من ثمار تجربة أولئك الروّاد، وأضافوا إليها من تجاربهم الخاصّة.

ولعلّ من مظاهر هذه الجهود، المحاولات الجادّة التي واجهت التراث النقدي بمفاهيم جديدة، وجعلت «قراءته» جزءاً من خطاب نقدي عربي، يمتح من التراث؛ بحثاً عن المناعة والتماسك.

وبما أن المكان لا يتّسع لاستعراض كلّ النماذج التي سارت على هذه الخطى، سيواصل البحث الرحلة مع جابر عصفور بوصفه أحد المتخصّصين القلائل في البحث عن منهج لمقاربة التراث النقدي، متوقّفاً عند باحثين آخرين، متى اقتضت الضرورة ذلك.

(5)

يأخذ جابر عصفور على القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، أنها تعمد إلى الفصل التامّ المتعسّف بين التراث والتراث النقدي، و-كما سبقت الإشارة إلى ذلك- لم يكن هذا الفصل،لدى دارسي النقد العربي القديم من المعاصرين، فصلاً منهجياً، فحسب، بل كان فصلاً موضوعياً أدَّى إلى عزل النقد العربي القديم عن سياقه، أيضاً. وكانت النتيجة أن أغلب القراءات التي مورست عليه كانت أفقية؛ ولذلك غلب عليها الطابع التأريخي بالمفهوم التعاقبي، لا بالمفهوم الشمولي الذي يأخذ بعين الاعتبار كلّ الأبعاد والظلال المكوِّنة للظاهرة النقدية، لأن «تاريخية التراث النقدي لا تنفصل عن تاريخية التراث العربي، بعامَّة. من ثَمَّ، تصبح قراءة التراث النقدي وشيجة الصلة بقراءة التراث في مجمله».[33]

إن هذه الصلة، التي ركزّ عزّ الدين إسماعيل على بعدها التاريخي، هي التي فرضت، من الناحية المنهجية، النظر إلى النقد العربي القديم باعتباره جزءاً لا يتجزّأ من التراث العربي، عامّةً. وهذا ما يفرض على الدارس البحث عن مفاهيم إجرائية لمقاربة النقد القديم، تمكّنه، من جهة، من التركيز على البعد التاريخاني لهذا النقد، بردّه إلى سياقه الفكري العامّ، وتسمح له، من جهة أخرى، بإبراز خصوصية الخطاب النقدي القديم، بطريقة تجعل النقد العربي المعاصر يستفيد منه.

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة مثّلت لدى كثير من النقّاد العرب، طموحاً، أثار عند بعضهم مسألة تأصيل النقد العربي المعاصر، بشكل جعلهم يتكلَّمون عن «نظرية نقدية عربية معاصرة»، إلّا أنها أدَّت إلى تداعيات جوهرية على طريقة النظر إلى النقد العربي القديم، من الناحية المنهجية؛ ومن هنا، ركّز الدارسون العرب، في السنوات الأخيرة، خاصّةً، اهتمامهم على مبدأ مؤدّاه أن وحدة الخطاب تفرض، بالضرورة، وحدة القراءة.

ويقوم هذا المبدأ، عند جابر عصفور، على أن «فعل قراءة التراث، بوجه عامّ، فعل واحد، لا ينفصم من حيث المنظور المنهجي، ولا يختلف، في آليّاته أو إجراءاته، من حقل معرفي إلى حقل آخر من حقول التراث، فهو فعل متَّحد متكرّر الكيفية والتوظيف والأداء في كلّ الحقول التراثية؛ من هنا يظلّ الإشكال المعرفي للقراءة إشكالاً واحداً في قراءات متعدِّدة متباينة بتعدُّد حقول التراث وتباينها، أدبية أو نقدية أو فلسفية أو علمية، ما ظلّت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة على مستوى الإدراك»[34].

والواقع أن هذه الوحدة المنهجية، التي ينادي بها عصفور، ما هي إلّا تأكيد لما سبق للنقّاد الإحيائيّين أن توصَّلوا إليه في دراساتهم للأدب العربي القديم، من أن هناك تقاطعاً بين شتّى المعارف والفنون، وأن هذا التقاطع يؤدّي، بالضرورة، إلى تداخل بين الأنشطة الفكرية، والإبداعية، يصعب على الدارس تجاهلها. فقد أشار طه حسين إلى أن قراءة قصيدة لأبي نواس تحتّم الاطّلاع على الفكر الاعتزالي، وعلى فكر النَّظّام، بصفة خاصّة، وأن الحاجة ماسّة إلى الفلسفة، بكلّ فروعها، لقراءة المتنبّي وأبي العلاء المعرّي.[35]

وهذه هي الخلاصة نفسها التي توصّلت إليها مدارس التأويل، بمختلف مشاربها، فقد بات معروفاً أن التفكيكية، على سبيل المثال، ترفض التصوُّر القاضي بالتمييز بين الأدوات القرائية التي تأخذ النصّ الفلسفي موضوعاً لها، وبين تلك التي يعالَج بها النصّ الأدبي، على الرغم من توصُّل بعض الهرمنوطيقيّين إلى أن تأويل النصّ الفلسفي والنصّ النظري، بعامّة، يكون أكثر قابليّةً للتقعيد بالمقارنة مع النصّ الأدبي[36]؛ لذلك خلص بعض الدارسين إلى أن كلّ نصّ مكتوب هو، عند جاك داريدا، نصّ أدبي بالمعنى الحديث للمفهوم[37]، وهو ما استقرَّ عليه رأي أصحاب مدرسة «يال» التفكيكية الأنجلو أميركية حين أشاروا إلى اعتماد الاستعارة في النصّ الأدبي كما في الفلسفة، والقانون، والسياسة، وغيرها.[38]

وإذا كانت كلّ قراءة تنطوي على نوع من التأويل بالضرورة، فإن جابر عصفور يقترح مفاهيم إجرائية لقراءة/تأويل التراث النقدي، تشكّل، بالنسبة إليه، قواعد للتأويل.

وأوّل هذه المفاهيم مفهوم وحدة المنهج. فقد لاحظ أن أهمّ ما يميز الدراسات الحديثة للتراث النقدي، أنها تعتبر ذلك التراث جزراً متقطّعة، لا علاقة بينها، توحي بأن النصّ النقدي له «دلالة ساكنة»[39].

ويهدف جابر عصفور، وهو ينطلق من وحدة المنهج، إلى إقامة علاقة عضوية تعيد بناء التراث النقدي بطريقة تجعل منه خطاباً نقدياً، خضع للتطوُّر وفق منطق التسلسل التاريخي الذي يجعل السابق يؤدّي إلى اللاحق.


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
بيتر هاندكه.. نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
فلسطين
ضمير العالم


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأس المسمومة!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)


الدوحة


الدوحة
التطبيع
والسراب!


الدوحة
القصّة القصيرة
في قطر


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي


الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


الدوحة
فرج دهام
فنان اللامرئي


الدوحة
ألف أزمة وأزمة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:


الدوحة
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير


الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة



جاك داريدا ▲



محمد مفتاح ▲

وقد قاده توظيف هذا المفهوم إلى اعتبار الموقف النقدي القديم موقفاً ذا امتدادات سوسيو ثقافية، من منطلق أنه تعبير جمعي وليس فردياً؛[40] وهذا هو ما يدعم المبدأ العامّ الذي انطلق منه في مقاربة التراث النقدي بارتباط كامل مع التراث عامّة، اعتماداً على ما يسمّيه وحدة المقروء التي «تعني، على المستوى الجزئي، إدراك النصّ أو الكتاب المقروء في علاقته المتباينة من حيث ما يشبهه أو ما يناقضه في المجال المعرفي، أوّلاً، أو التيّار الفكري للتراث، ثانياً. وعلى مستوى كلّيّ، تغني وحدة المقروء إدراك التراث، بوصفه وحدة كلّيّة تنطوي على التنوُّع، أو تقوم به (أو عليه) على نحو يكشف عن ثوابت لا يمكن فهمها إلّا في علاقتها بالمتغيّرات، وفي الوقت نفسه، فهم المتغيّرات في علاقتها بالثوابت»[41].

إن هذا الطرح الذي يدعو إليه جابر عصفور في قراءة التراث والتراث النقدي، والذي يعتريه غموض، قد يعود إلى أنه، في أصله، جاء في تصريح شفوي، يضع -رغم ذلك- قراءة التراث النقدي في سياق أعمّ وأشمل، يصفه عزّ الدين إسماعيل بالتاريخية، حين ذهب إلى أن الإشكالات المعرفية والمنهجية التي يواجهها قارئ التراث، في حقوله المختلفة، هي «الإشكالات نفسها التي يواجهها قارئ التراث النقدي، وكلّ هذا يؤكّد الوحدة المنهجية لحدث القراءة».[42]

بمعنى آخر، إن وحدة المنهج تؤدّي إلى وحدة الرؤية من خلال تصوُّر علائقي يجعل «كلّ نمط من أنماط قراءة التراث النقدي يندرج في سياق أوسع، سواء من حيث النظرية الأدبية، أو النقدية التي يتغذّى منها هذا النمط، ويغذّيها، أو من حيث النظرية الفكرية الكبرى أو النسق المعرفي الذي يتحرّك فيه، وبه، كلّ من النظرية الأدبية النقدية، ونمطها القرائي».[43] ويقوم ذلك التصوُّر على ركيزتَيْن: أولاهما النظر إلى التراث النقدي في إطار الإشكالية العامّة للتراث؛ لأن «الإشكال المعرفي للقراءة يظلّ إشكالاً واحداً في قراءات متعدّدة ومتباينة بتعدُّد حقول التراث وتباينها (أدبية أو نقدية أو فلسفية أو فكرية أو اجتماعية أو علمية)، ما ظلّت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة، على مستوى الإدراك».[44]

أمّا الركيزة الثانية فتتلخّص في ما يسمّيه محمد مفتاح «المنهجية البنيوية النسقية» التي تستمدّ بنيويّتها من اعتمادها على تحليل بنيات الخطاب الكبرى وبنياته الصغرى، وتعتمد، في نسقيّتها، على إيجاد علاقات وظيفية بين أنواع مختلفة من الخطاب. وتكون هذه الأنواع الخطابية «مستقلّة في المنهاجية البنيوية، ومتداخلة البنيات والوظائف في المنهاجية النسقية».[45]

ولكن هذا التداخل بين مجالات التراث قد يجهز على خصوصية كلّ خطاب واستقلاليّته ومميزاته، بجعله يذوب في التراث بمعناه العامّ. فمن المعروف أننا، ونحن نتكلّم على التراث النقدي، نكون إزاء متن مكتوب، يشكّل نوعاً خاصّاً من الكتابة التي لها مفاهيمها الخاصّة؛ لذلك فإن السؤال الذي يبرز هنا هو: كيف يوظف الدارس المبادئ العامّة في قراءة التراث، وفي الوقت نفسه يبرز الخصوصية التي يتمتّع بها التراث النقدي؟

فإذا كانت قراءة التراث النقدي معزولاً عن محيطه العامّ، الذي هو التراث، تؤدّي إلى «غياب هذا المبدأ الأساسي في تناول الحقول المعرفية للتراث، حيث يؤدّي عزل الحقل إلى نظرة جزئية تعكّر سلامة رؤية الحقل نفسه»[46]، فإن الإغراق في هذا الربط غير القابل للجدل، يحمل، في طيّاته، خطورة من نوع ما.

فعندما نربط إعادة قراءة التراث النقدي بمجمل قراءة التراث، فثمّة خشية من «تعويم المسألة أو المشكلة النقدية في إطار أعمّ، وهو إعادة قراءة التراث التاريخي، الفلسفي، الفكري..».[47]

أمّا الثاني فإنه ينهض على أساس التطوُّر الخطّي الذي عرفه التراث النقدي نفسه، والذي يرمي إلى إعادة بناء «النقد العربي القديم»، بشكل يجعل منه نسقاً يربط السابق باللاحق كما تمَّت الإشارة إلى ذلك سابقاً. ولا يعني هذا الربط، بالضرورة، السقوط في ما يسمّيه جابر عصفور «النزعة التاريخية» التي طغت، لمدّة طويلة، على مقاربات التراث النقدي. فقد حوَّلت هذه النزعة تاريخَ النقد العربي إلى «تاريخ ظواهر طبيعية. تبدأ وليدة من أدنى نقاط التطوُّر في العصر الجاهلي، وتتحرّك فتيّةً صاعدة سُلَّم التطوُّر، حتى تصل ذروته ما بين القرنَيْن؛ الرابع، والخامس، ثم يحلّ بها ما يحلّ بالكائنات أو الأعضاء من شيخوخة، وتحلُّل».[48]

هذا المفهوم للتاريخ يجعل التطوُّر الذي عرفه التراث النقدي أفقيّاً، يتّسم بالسطحية والاختزال، والركون إلى الوثوقية التي تفرضها القراءة من زاوية واحدة؛ وهو ما يجعله يتنكّر للمنهج التاريخي نفسه، لأنه «يقضي على وحدة الظاهرة واستقلالها، ويرجعها إلى عناصر مادّيّة، وإلى عوامل تاريخية، مع أن هذه العناصر المادّيّة إن هي إلّا عوامل للفكر، وليست مصدراً لموضوعاته. فالطبيعة لا تنتج فكراً، بل هي محرِّرة للفكر».[49]

أمّا المنهج التاريخي، بمفهومه العلمي الدقيق، فهو الذي يتلخَّص في البحث عن «الوقائع التاريخية أو الاجتماعية، ووضعها متجاورة، وترتيبها، ثم الإخبار عنها أو التعريف بها، باعتبارها الظاهرة الفكرية ذاتها».[50] وبهذا التحديد، الذي يلخِّص ما يسمِّيه محمد أركون (المنهجية التراجعية)، يصبح الركون إلى التاريخ من أجل إضاءة نصوص التراث النقدي، وسيلة للتوصُّل إلى «الآليّات التاريخية العميقة، والعوامل التاريخية التي أنتجت هذه النصوص، وحدَّدت لها وظائف معيَّنة»[51]

إن نسقيّة التراث النقدي، وفق هذه الرؤية، تكمن في أن «كلّ نصّ من نصوص التراث النقدي، لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص؛ فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع، هي التراث كلّه».[52] وهي النتيجة التي توصَّل إليها جابر عصفور بعد تقويم قاسٍ للمقاربات التي ظلَّت تهيمن على دراسة النقد العربي القَديم، التي «تكاد تتحرَّك في منطقة واحدة محدودة من مناطق التراث النقدي، وتنظر في مادَّتها نظرة جزئيّة تفصل الظواهر عن سياقها، وتعالج المعطيات معالجة نقلية اتِّباعية، تقصر حتى عن الوصول إلى الآفاق الرائدة التي وصل إليها أمين الخولي، أو طه حسين أو طه إبراهيم في ثلاثينيات القرن الماضي».[53]

إن الأهمِّيّة القصوى لهذا المنظور القرائي، الذي يدافع عنه عصفور، تكمن في الوصول إلى توضيح مفهوم لا يقلّ أهمِّيّةً عن المفاهيم الإجرائية التي تشكّل آليّة القراءة عنده، وهو مفهوم الموضوعية.

يتحدَّد مفهوم الموضوعية في التصوُّر الذي يقترحه جابر عصفور، من أجل قراءة التراث النقدي، من خلال استدعاء عدد من المفاهيم الأخرى، القريبة في معناها من «الموضوعية»، وعلى رأسها «الحياد»، يحيل على العلاقة بين أطراف القراءة لفحص هذا المفهوم، لأن الموضوعية رهينة بإقامة علاقة متوازنة مع هذه الأطراف؛ من هنا كانت الدعوة إلى «الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقتها المتكاملة»[54]، أمراً ضرورياً قبل الحديث عن أيّة «موضوعية».



(6)

وبناءً على الفاعليّة والتكامل، في العلاقة بين القارئ والمقروء والسياق، راح يتفحَّص التجارب القرائية التي سبقت، انطلاقاً من مقياس مراعاة التوازن في تلك العلاقة؛ ومن أجل ذلك توجَّه بالنقد اللاذع إلى الدراسات التي تناولت تاريخ «النقد العربي القديم».

وعلى الرغم من أن جابر عصفور يعترف بالدور الريادي الذي قامت به القراءة التاريخية للتراث النقدي، من خلال الإشادة ببعض نماذجها البارزة[55]، فإنه يرى أن القراءة التاريخية تهتمّ بإقامة «تاريخ صرف» للنقد؛ ويعني بذلك أنها تفتقر إلى البعد الشمولي الذي يدعو إليه في قراءة التراث، لأن «التاريخ يُعَدّ عملاً بلا جدوى في غياب الاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية، وفي غياب المنهج المتكامل في المعالجة. ومع ذلك، ما أكثر الكتب التي تؤرِّخ لتراثنا النقدي، في الشعر وغيره، ابتداءً من الجاهلية الجهلاء حتى مشارف العصر الحديث، دون أن يكون لها منهج واضح، ودون أن يتوفّر لها القدر الدقيق من استقصاء المادة وتتبُّعها في منحنياتها المتعرِّجة، ومخطوطاتها المتناثرة، ومجالاتها المتنوِّعة تنوُّع التراث القديم كلّه!».[56]

ويبدو أن (جابر عصفور)، بإعلانه هذا الموقف من «تاريخ النقد»، يتمثَّل موقفَ بعض النقّاد الذين يذهبون إلى أن «التاريخية تؤدّي إلى العلمنة، والمبالغة في التفاصيل، والاستخفاف بقيم العمل الفنّي، وافتقاد كامل لمعايير التقويم، وتؤدّي إلى الانتقائية التعسُّفية».[58] ولذلك لم يتأخَّر في اتِّهام كتب «تاريخ النقد» بأنها تُوهِم «القارئ أنه



أمين الخولي ▲



غوستاف لانسون ▲

قد عرف كلّ شيء عن التراث النقدي، مع أن هذا القارئ لم يعرف شيئاً ذا بال، في حقيقة الأمر. فضلاً عن أن هذه الكتب تسطِّح الأشياء، فلا تعالج شيئاً رغم ادِّعائها أنها تعالج كلّ شيء».[58]

والواقع أن تلك الدراسات قد طغت على قراءة التراث النقدي العربي لسنين عديدة. وكان الدرس الأكاديمي، في الجامعات العربية، قد كرَّسها طريقةً مثلى للنظر في «النقد العربي القديم»؛ درساً وتحليلاً وتقييماً. ولم يكن هذا المنهج ليهيمن على الباحثين العرب لولا تأثُّرهم البالغ بالمناهج الفيلولوجية التي انتشرت في الغرب، طيلة القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

وليس من باب الصدفة أن نجد (محمد مندور) يصدر كتابه عن «النقد المنهجي عند العرب»، متبوعاً بترجمة بحث يتناول موضوع «منهج البحث في تاريخ الآداب» لـ«لانسون».[59]

على أن النظر إلى النزعة التاريخية بالمعنى الضيِّق الذي طبَّقه الدارسون العرب على «النقد العربي القديم» لا يلغي أهمِّيَّة التاريخ في قراءة التراث النقدي. وعندما يعلِّق عليه جابر عصفور هذه الأهمِّيّة القصوى، فإنه يحرص على تحديد مفهومه الخاصّ لما يسميّه «البعد التاريخي» لتلك القراءة، التي يعتبرها «عملية تاريخية متكرِّرة ومتغيِّرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدِّد لأسئلة أساسية ثابتة في كلّ مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية. ومن حيث ارتباطها، في الوقت نفسه، بإجابات متغيِّرة بتغيُّر هذه المراحل والمدارس».[60]

وبما أن الأمر يتعلّق بعلاقة القراءة بالتاريخ، يجنح إلى الدارس معنى معيَّن يجرّد المنهج التاريخي من مضمونه التطوُّري الخطّي الذي ظلَّت الدراسات العربية المعاصرة للنقد القديم تخلص له، ليبني أفقاً آخر للتاريخ يقوم على أن البعد التاريخي هو الذي يجعل الدارس ينتقل من «التأريخ» إلى «القراءة»، وبذلك يؤكِّد «أن تعدُّد القراءة محكوم بتعدُّد الشروط التاريخية وتغيُّرها من عصر إلى عصر، ومن ثَمَّ صفة النسبية التي ليس من الضروري أن تتناقض والموضوعية في القراءة».[61]

وبما أن أوَّل شرط لتحقيق الموضوعية لأيّ خطاب يتمثَّل في إخضاعه للسياق التاريخي، شكَّل البعد التاريخي لقراءة التراث النقدي، الركيزة المنهجية الثالثة في تصوُّر جابر عصفور المنهجي، وهذا يستدعي وعياً عميقاً بالتاريخ.

إذا كان مؤرِّخو النقد العربي القديم قد أنتجوا، من خلال أبحاثهم، دراسات لا تستجيب لشروط مفهوم القراءة، كما تحدِّده الهرمنوطيقا الحديثة، بمختلف مشاربها واتِّجاهاتها، فإن ذلك راجع إلى أن تلك الدراسات «تخلو من أيّ وعي نظري بموضوعها، خلوّها من أيّ تأمُّل نقدي لمنهجها».[62] وبما أن الوعي بالموضوع وبالمنهج هو، في نهاية المطاف، وعي بالتاريخ بمعناه الجدلي، فإن إحدى نقط ضعف تلك الدراسات تكمن، بالضبط، في افتقارها إلى العمق التاريخي.

ويتَّخذ التاريخ، بالمعنى الذي يستعمله جابر عصفور وغيره من الذين حاولوا تقديم قراءة للتراث، شكل خطّ يضرب في أعماق الماضي، ويمتدّ ليلامس آفاق المستقبل، باحتكامه إلى أسئلة الحاضر وهمومه.

فكلّ قراءة محكومة بظروف معيَّنة لظرفية تاريخية معيَّنة؛ وبهذا المعنى نحن، دوماً، ندشِّن «قطيعة مع القراءة للتراث، إلّا إذا استطعنا أن نتنازل، تماماً، عن ظرفيَّتنا الحالية لكي نتقمَّص ذلك التراث في إطاره المعرفي، وإطاره التاريخي».[63]

وإذا كانت «القطيعة»، هنا، تحمل مضمون التجديد والتغيير في النظرة إلى التراث، من مرحلة إلى أخرى، فإن الرجوع إلى مسألة التوازن بين أطراف القراءة، التي سبق للبحث أن ألمح إليها، تبدو في غاية الأهمِّيّة؛ ذلك أن القبض على هذا التوازن هو الذي يعطي للسؤالين: كيف نقرأ التراث النقدي؟، ولماذا نقرأه؟ شرعيَّتهما المعرفية.

من هنا، كان لا بدَّ من التذكير ببعض الدوافع التي جعلت مسألة التراث والتراث النقدي تحظى بكلّ هذا الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة، خاصّةً أن التراث الذي يدعو إليه الخطاب العربي المعاصر ظلَّ يشكِّل سلاحاً «من أسلحة إيديولوجية الكفاح أكثر منه مفهوماً ثقافياً ذا أبعاد تاريخية معرفية».[64]

ويفسِّر عبد الله العروي هذه الظاهرة بالتصدُّع الذي هَزَّ الهويّة العربية في العصور الحديثة، فحين «لا يمكن الإمساك بالأنا، بصورة مباشرة، يلجأ الناس إلى الماضي لضمان هويَّتهم. وحين لا تبقى الأصالة سوى بحث قائم على الحنين، تتمّ مماثلتها باستمرارية تاريخية مطروحة».[65]

من هنا، ظلَّت تلك الكتابات، برجوعها إلى الماضي، متأثِّرةً بمناخ النضال ضدّ المستعمر وضدّ الهيمنة، أكثر ممّا هي حريصة على إعادة تفحُّص ودراسة الموضوعات الأكثر عرضة للخلاف والجدل في المجال العربي والإسلامي، دون تقديم أيّة تنازلات، سواء على المستوى القومي أو الديني».[66]

إن مسألة الهويّة التي يعبِّر عنها مفهوم «الخصوصية» في كتابات كثيرة، احتلَّت مكانة بارزة في السجال حول ما يسمّيه بعض النقّاد «نظرية نقدية عربية». والواقع أن القول بمثل تلك النظرية النقدية، أمْلته رؤية مزدوجة الأبعاد إلى ذلك التراث:

- البعد الأوَّل يقتضي النظر إلى التراث النقدي من خلال طبيعته التاريخية ذاتها؛ ونعني بذلك السياق التاريخي الذي أنتجه، والذي يمتدّ على مساحة زمنية ومساحة مكانية شاسعتَيْن، تجعلان من المستحيل النظر إليه باعتباره نصّاً، أو مجموعة نصوص متجانسة. فعندما «ننظر في تراثنا النقدي العربي، نجده تراثاً ضخماً يمتدّ على مساحة عشرة قرون. عرف، خلالها، عصوراً من القوّة والضعف، فعكَسَ التاريخ



العربي في حركة مدّه وجزره، وتردُّده بين حركة التجديد والعقلانية وحركة المحافظة والنصِّيّة».[67]

ومن الواضح أن تغييب هذا البعد في قراءة التراث النقدي، لدى بعض دارسي النقد العربي القديم، قد أدّى إلى إصدار أحكام لم تكن في صالح التراث. فقد اعتاد هؤلاء أن يقدِّموا أعمال النقّاد العرب القدامى في صورة نصوص تتضمَّن حقائق لا غبار عليها. والحال أن أهمَّ الأعمال النقدية العربية القديمة قد أُنجزت ضمن شروط الصراع الفكري الذي كان محتدماً بين الفرق والمذاهب الإسلامية.

- أمّا البعد الثاني فإنه يزج بالقارئ في أتون عمليّة التأويل. وإذا أردنا استحضار مفاهيم القراءة، فإن القارئ العربي «المعاصر» يلج باب التراث النقدي، وهو مسلَّح بوجهة نظر مسبقة، يريد إثباتها من خلال قراءته؛ وهذا يجعل التراث النقدي شاهداً على عصره، أي عصر إنتاجه، وشاهداً على العصور اللاحقة، أي عصر قراءته.

وكما أن للتراث النقدي بعداً تاريخياً هو الذي حدَّد شروط إنتاجه، فإن لقراءته بعداً تاريخياً يتجسَّد في استجابته لـ«هموم» القارئ الذي لا يألو جهداً من أجل أن يصبح التراث النقدي ناطقاً بما ينضح به من أفكار، ورؤى. وهذا البعد يؤكِّد أن «تعدُّد القراءات محكوم بتعدُّد الشروط التاريخية، وتغيُّرها من عصر إلى عصر؛ و-من ثَمَّ- صفة النسبية التي ليس من الضروري أن تتناقض والموضوعية في القراءة».[68]

وهذا يؤدّي إلى أن التراث النقدي ينتمي إلى الحاضر بقدر ما ينتمي إلى الماضي، فأن أقرأ «كتاباً ينتمي إلى الموروث النقدي، معناه أن أسعى إلى إقامة حوار معه، انطلاقاً من الحاضر كما أتمثَّله، وأستوعبه، ومن خلال الأدوات المتاحة لاستعادة الماضي وإدماجه في أسئلة الحاضر».(69)

إن أخذ البعدَيْن السابقَيْن بعين الاعتبار، يضع مسألة «الحياد» في قراءة التراث النقدي موضع تساؤل؛ ذلك أن التراث النقدي جزء لا يتجزَّأ من التراث بحساسياته المختلفة وتشعُّباته، التي تتجاوز كونه ماضياً، إلى اعتباره أحد مكوِّنات الحاضر. وإذا كان الحياد يعني الفصل بين الذات وموضوعها، فإن مثل ذلك الفصل يغدو، عند قراءة التراث، مستحيلاً، لأننا عندما نقرأه «ننطلق من مواقف فكرية محدَّدة، لا سبيل إلى تجاهلها. ونفتِّش، في التراث، عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدَّد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها».(70)

هكذا، كانت قراءة التراث النقدي حدثاً معرفياً، ولكنه ينتج معرفة نسبيّة، و»نسبيَّته تاريخيَّته، وتاريخيَّته قرينة شرط إنتاج معرفته في عصر القارئ. ولا مجال، والأمر كذلك، للحديث عن حياد موهوم، وانفصال زائف بين الذات والموضوع. فعندما يكون القارئ بعض المقروء، والموضوع بعض أزمة الذات، فإن القراءة لن تكون بريئة أو محايدة».(71)

ولكن غياب «الحياد» لا يعني، بالضرورة، غياب الموضوعية، فدراسة التراث النقدي، هنا، ليست سوى مقدِّمة لاستلهامه من أجل بناء نقد عربي حديث. ومن أجل هذا، أيّة قراءة «لا تستطيع أن تدَّعي لنفسها الحياد أو الانفصال عن المقروء؛ أي انفصال الذات عن موضوعها. لأن الذات القارئة أصبحت جزءاً من المقروء، كما يشكِّل المقروء جانباً من أزمة الذات القارئة، خصوصاً إذا تذكَّرنا تاريخية هذه الذات».(72)

إن الإلحاح على العلاقة بين التراث النقدي (المقروء)، وبين الناقد العربي المعاصر (الذات القارئة)، يجعل سؤال قراءة التراث النقدي يحيل على سؤال أكبر وأوسع؛ هو سؤال النقد العربي الحديث في علاقته بالتراث النقدي؛ وهذا هو التوجُّه العامّ الذي حَكَم (جابر عصفور) في قراءته للتراث النقدي.



الهوامش

1 - طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم د. عبد المنعم تليمة، دار النهر للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى، القاهرة (بدون تاريخ). وقد أعيد توزيع الطبعة نفسها التي صودرت سنة (1926)، كما يذكر تليمة في المقدِّمة، سنة 1997.

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة القاهرة (دون تاريخ الطبع، ولا رقم الطبعة)، ص 5.

3 - للاطّلاع على نماذج من الربط بين التراث والهزيمة، يُنظر -على سبيل المثال- في كتابات جورج طرابيشي في الموضوع، وخاصّةً كتابَيْه، «مذبحة التراث في الثّقافة العربية»، الصادر عن دار الساقي بلبنان، سنة (1993)، و«المثقَّفون العرب والتراث»، الصادر عن دار نجيب الريس في لندن، سنة (1991). حيث يرى طرابيشي أن هزيمة (1967) شكَّلت، للذات العربية، جرحاً نرجسيّاً عصيّاً على الالتئام، نجم عنه (خصي) بالمعنى الفرويدي، وأدَّى إلى قتل الأب (جمال عبد الناصر)، والبحث عن أب جديد من خلال الاحتماء بالتراث. كما يمكن الرجوع إلى كتاب جابر عصفور «هوامش على دفتر التنوير» الصادر عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء وبيروت سنة (1995)، حيث يشير الكاتب إلى تحوُّل التراث من دعامة للتقدُّم، إبّان الخمسينيات، إلى فضاء للعزاء بعد كارثة السابع والستين، التي سيصبح التراث معها تعويضا نفسيّاً عن انكسارات الحاضر.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (مرجع سابق)، ص 6 .

5 - يراجع كتاب محمد عابد الجابري: «بنية العقل العربي»، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، يناير (1986). حيث يدرس الجابري قضايا لها علاقة مباشرة بالنقد العربي، ويبيِّن تقاطع «العلوم»، وتمفصلها في التراث العربي، ويخصِّص قسماً كاملاً، من الكتاب، لدراسة «البيان»، بوصفه أحد النظم المعرفية الثلاثة التي تحكم ذلك التراث.

6 - يقول محمد عابد الجابري في «بنية العقل العربي» السالف الذكر: «... ولا شكّ أن الباحث سيرتكب خطأً كبيراً إذا هو اعتقد أن الاهتمام بـ«البيان»، بأساليبه وآليّاته وأصنافه، كان من اختصاص علماء البلاغة وحدهم، (...)، فالبلاغيون الذين اتَّجهوا هذا الاتِّجاه كانوا آخر من ظهر على مسرح الدراسات البيانية»، ص 9.

7 - هذا اتِّهام شائع من طرف نقّاد «السلفية الجديدة»، وقد كان -كما سيتبيَّن لاحقاً- وراء نوع من الدراسات أضرَّت بالتراث النقدي العربي، وبالنقد العربي الحديث، على وجه الخصوص.

8 - تزفيتـان تـودوروف، نقـد النقـد، ترجمـة: سـامي سـويدان، منشـورات مركـز الإنمـاء القومـي، الطبعـة الأولـى، بيـروت (1986).
9 - نبيـل سـليمان، مسـاهمة فـي نقـد النقـد العربـي، دار الطليعـة للطباعـة والنشـر، الطبعـة الأولـى، بيـروت (1983).
10 - نبيل سليمان، المرجع السابق نفسه، ص 5.
11 - جماعـة مـن النقّـاد، مشـكلة المنهـج فـي النقـد العربـي المعاصـر (نـدوة). مجلّـة «فصـول»، القاهـرة، المجلَّد الأوَّل، العدد الثالث، أبريل (1981)، ص 256.
12 - تقـدَّم جابـر عصفـور بهـذا العمـل إلـى ندوة «قـراءة جديـدة لتراثنـا النقـدي» التـي أقامهـا «نـادي جـدَّة الأدبـي الثقافـي»، بالمملكـة العربيـة السـعودية، فـي الفتـرة: مـن 19 إلـى 24 نوفمبـر، (1988)، والتـي شـارك فيهـا نقّـاد عـرب مـن مختلـف الاتّجاهـات والأجيـال. ويمكـن القـول إن أعمـال هـذه النـدوة تعبِّـر عـن تمثيليـة فـي اسـتقصاء نظـرة النقّـاد العـرب المعاصريـن إلـى التـراث النقـدي؛ ليـس لأنهـا احتضنـت أهـمّ الحساسـيات النقديـة التـي تشـتغل علـى النقـد فـي العالـم العربـي، فحسـب، بـل لأنهـا، أيضـاً، ضمَّـت عـدداً كبيـراً مـن النقّـاد العـرب، قلَّمـا يتـاح لهـم الاجتمـاع فـي محفـل واحـد، وغطَّـت أهـمّ المواضيـع المتعلِّقـة بقـراءة التـراث النقـدي. وقـد صـدرت أعمـال هـذه النـدوة المهمّـة فـي مجلَّدَيْـن كبيرَيْـن عـن «النـادي الأدبـي الثقافـي» بجـدّة، بتاريـخ: 7/12/ 1990. أمّا مسـاهمة جابـر عصفـور المشـار إليهـا، فقـد نشـرت، أوَّلاً، ضمـن أعمـال النـدوة، ثـم ظهـرت فـي كتـاب مسـتقلّ إلـى جانـب مجموعـة مـن الدراسـات الأخـرى، تحمـل عنـوان «قـراءة التـراث النقـدي»، فـي طبعـات متعـدِّدة، كانـت أولاهـا طبعـة (دار سـعاد الصبـاح) التـي ظهـرت سـنة (1992)، وعليهـا يعتمـد هـذا البحـث.
13 - جابـر عصفـور، الصـورة الفنّيّـة فـي التـراث النقـدي والبلاغـي عنـد العـرب. ظهـر الكتـاب أوَّل مـرّة سـنة (1974)، عـن (دار الثّقافـة) بالقاهـرة، وأعيـد طبعـه عـدّة طبعـات، يعتمـد البحـث الحالـي الطبعـة الثانيـة منهـا، التـي صـدرت عـن (دار التنويـر للطباعـة والنشـر) ببيـروت، سـنة (1983).
14 - صـدرت الطبعـة الأولـى مـن كتـاب جابـر عصفـور «مفهـوم الشـعر: دراسـة فـي التـراث النقـدي» عـن (دار الثّقافـة) بالقاهـرة، سـنة (1978). وأعيـد طبـع الكتـاب عـدّة طبعـات، نعتمـد منهـا، فـي هـذا البحـث، علـى الطبعـة الخامسـة التـي صـدرت عـن (الهيئـة المصريـة العامّـة للكتـاب) بالقاهـرة، سـنة (1995).
15 - جابـر عصفـور، محمَّـد منـدور والتـراث النقـدي، مجلّـة الطليعـة، (القاهـرة)، يونيو (1975).
16 - جابـر عصفـور. نظريـة الفـنّ عنـد الفارابـي، مجلّـة الكاتـب، (القاهـرة)، ديسـمبر (1975).
17 - جابـر عصفـور، قـراءة محدثـة عـن ناقـد قديـم، مجلّـة فصـول، القاهـرة، (1986).
18 - جابـر عصفـور، الصـورة الفنّيّـة فـي التـراث البلاغـي والنقـدي (مرجـع سـابق)، ص 11.
19 - جابر عصفور. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
20 - جابر عصفور، المرجع نفسه، ص 12.
21 - يراجـع محمـد عابـد الجابـري، الخطـاب العربـي المعاصـر، دار الطليعـة، الطبعـة الأولـى، بيـروت (1982). يوضـح الجابـري، فـي هـذا الكتـاب الـذي يُعَـدّ مقدِّمـة لمشـروعه الفكـري حـول «نقـد العقـل العربـي»، كيـف أن مـا يسـمِّيه إشـكالية التـراث، هـي إشـكالية وُلِدت وتطوَّرت مـع ميلاد وتطـوُّر الخطاب العربي المعاصـر، وهـي، مـن هنـا، إشـكالية خاصّـة بـه، ولا نجـد مقابـلاً لهـا فـي الفكـر الأوربـي أو غيـره.
22 - جابـر عصفـور، مفهـوم الشـعر، دراسـة فـي التـراث النقـدي (مرجـع سـابق)، ص 7.
23 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.
24 - جابـر عصفـور، مفهـوم الشـعر: دراسـة فـي التـراث النقـدي (مرجـع سـابق) ص: 7 و8.
25 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 8.
26 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.
27 - جابر عصفور، مفهوم الشعر (مرجع سابق)، ص 9.
28 - جابر عصفور، مفهوم الشعر (مرجع سابق)، ص9.
29 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه. ص 10.
30 - جابر عصفور، المرجع نفسه، ص 9.
31 - حسـين مـروة، النزعـات المادّيّـة فـي الفلسـفة العربيـة الإسـلامية، دار الفارابي/المركـز الثقافـي العربـي، الطبعـة الرابعـة، بيروت/الـدار البيضـاء (1981)، ص 16.
32 - حسين مروة، النزعات المادّيّة (مرجع سابق)، ص: 5 و6.
33 - عـزّ الديـن إسـماعيل، قـراءة جديـدة لتراثنـا النقـدي (المقدِّمـة)، المجلَّـد الأول. (مرجـع سـابق) ، ص21.
34 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 28.
35 - طـه حسـين، فـي الأدب الجاهلـي، دار المعـارف، القاهـرة، الطبعـة التاسـعة (بـلا تاريـخ)، ص 29 .
36 - كريسـتوفر نـورس. التفكيكيـة: النظريـة والتطبيق، ترجمـة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، الطبعة الأولى، سـوريا (1997)، ص 25.
37 - G. Greisch . Herméneutique et gramatologie . C.N.R.S. Paris 1977. P 185
38 - T.Egleton. Critique et théorie littéraire. Trad. M.Souchard. PUF. Paris 1994. P 144.
39 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 37.
40 - مـن أجـل توضيـح أكثـر لهـذه الفكـرة، يمكـن الرجـوع إلـى جابـر عصفـور: بلاغـة المقموعيـن. دوريّـة «ألـف»، الجامعـة الأميركيـة، سـبتمبر (1992)، حيـث يتتبَّـع الباحـث تطـوُّر البلاغـة مـن منظـور الصـراع بيـن القـوى المحافظـة والقوى «المقموعـة»، بطريقـة تؤكِّـد سـير التـراث النقـدي والبلاغـي وفـق شـكل خطـي ملتحـم الأجـزاء.
41 - جابـر عصفـور. مناقشـة عـرض الدكتـور محمـد الكتانـي فـي نـدوة «قـراءة جديـدة لتراثنـا النقـدي» (مرجـع سـابق)، المجلـد الأوَّل، ص 471.
42 - عـزّ الديـن إسـماعيل، قراءة جديـدة لتراثنا النقدي (مرجع سـابق) المقدِّمة. المجلَّد الأوَّل. ص 21
43 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، (مرجع سابق)، ص 49.
44 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 52.
45 - محمَّـد مفتـاح، التلقِّـي والتأويـل، المركـز الثقافـي العربـي، الطبعـة الأولى، بيروت/الـدار البيضاء (1994)، ص 223.
46 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 57.
47 - محمّـد بـرادة، مناقشـة عـرض جابـر عصفـور، قـراءة جديـدة فـي تراثنـا النقـدي (مرجـع سـابق)، المجلَّـد الأوَّل، ص 193.
48 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 88.
49 - حسن حنفي، التراث والتجديد، ص 94.
50 - حسن حنفي، المرجع السابق نفسه، ص 84.
51 - محمـد أركـون، الفكـر الإسـلامي، قـراءة علميـة، ترجمـة: هاشـم صالـح، مركـز الإنمـاء القومي/المركـز الثقافـي العربـي، الطبعـة الثانيـة، بيروت/الـدار البيضـاء (1996)، ص 164.
52 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 12.
53 - جابر عصفور، المرجع السابق، ص: 27 و28.
54 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 41.
55 - يراجـع الحـوار الـذي أجـراه معـه جهـاد فاضـل، وضمّنـه هـذا الأخيـر كتابـه: «أسـئلة النقـد: حـوارات مـع النقّـاد العـرب». الـدار العربيـة للكتـاب، الطبعـة الأولى، بيـروت (بـلا تاريـخ)، ص 96، حيـث يشـيد بمجهـودات المرحـوم إحسـان عبـاس فـي ميـدان تاريـخ النقـد العربـي.
56 - جابـر عصفـور، مفهـوم الشـعر، دراسـة فـي التـراث النقـدي (مرجـع سـابق)، ص 7.
57 - رينـه ويليـك، مفاهيـم نقديـة، ترجمـة: محمـد عصفـور، سلسـلة عالـم المعرفـة، الكويـت (1987)، ص 19.
58 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، (مرجع سابق)، ص 7.
59 - يراجـع كتـاب محمـد منـدور «النقـد المنهجـي عنـد العـرب» (مرجـع سـابق) ص: 390 و426.
60 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 49.
61 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 49.
62 - جابر عصفور، المرجع نفسه. ص 28.
63 - محمَّـد الكتانـي، مناقشـة عـرض جابـر عصفـور فـي نـدوة: قـراءة جديـدة فـي تراثنـا النقـدي، الجـزء الأوَّل، (مرجـع سـابق)، ص 194.
64 - محمـد أركـون، التـراث محتـواه وهويَّتـه، إيجابياته وسـلبياته. ضمن: التراث وتحدِّيـات العصـر فـي الوطـن العربـي (الأصالة والمعاصـرة). بحوث ومناقشـات النـدوة الفكريـة التـي نظَّمهـا (مركـز دراسـات الوحدة العربيـة)، الطبعـة الأولى، بيروت (1985)، ص 157.
65 - عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ص 74.
66 - محمـد أركـون، تاريخيـة الفكـر العربـي الإسـلامي، مركـز الإنمـاء القومـي، الطبعـة الأولى، بيـروت (1989)، ص 248.
67 - محمَّـد الكتانـي، تراثنـا النقـدي بيـن الرؤيـة والإعجـاز، ضمـن: قـراءة جديدة لتراثنـا النقـدي. (مرجـع سـابق)، المجلَّـد الأوَّل، ص 426.
68 - جابر عصفور. قراءة التراث النقدي (مرجع سابق)، ص 49.
69 - محمَّـد بـرادة. تاريـخ علـم الأدب عنـد الإفرنـج والعـرب، ضمـن: قـراءة جديـدة لتراثنـا النقـدي (مرجـع سـابق) المجلَّـد الثانـي، ص 544.
70 - جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، (مرجع سابق)، ص11.
71 - جابر عصفور، المرجع السابق نفسه، ص 65.
72 - عزّ الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (مرجع سابق)، المقدمة، ص22.



اِنطلق المسارُ الكتابيّ للناقد المغربيّ محمَّد مفتاح، الذي فارقَ الحياة يوم التاسع من شهر مارس (2022)، مُنذ مطلع ثمانينيّات القرن الماضي. اقترنَت بدايةُ هذا المسار بالحقلِ النقديّ، على نحو ما جسّدهُ كتاب «في سيمياء الشعر القديم»، قبل أنْ تتّخذ اهتماماتُ محمَّد مفتاح وجهةً تنظيريّة، انطلاقاً من انشغالٍ مُتنام لديه بالمبادئ التي تَحكمُ «انتظام الكون»، و«بنية الذهن البشريّ»، وتَسري، وَفق التصوّر الذي تبنّاه، في «نًظام اللغة والموسيقى والحركة».

■ خالد بلقاسم

محمَّد مفتاح

الحُلمُ بنظريّة شعريّة

بذلَ محمَّد مفتاح مجهوداً استثنائيّاً في توسيع المفهومات بغايةِ تشييدِ نظريّة شعريّة. نظريّةٌ رهنَ أفُقَها بنتائج العُلوم الحقّة والعلوم المعرفيّة، بوَجه رئيس، على نحو جَعلها إضافةً نظريّة في المشهد الثقافيّ العربيّ. إنّها، بناءً على التعدّد الذي وسمَ النظريّات مُنذ نشوئها الأوّل، شعريّةٌ مُحتمَلَة، ضمن شعريّات أخرى. لقد انطوت الشعريّة، بما هي نظريّة، مُنذ نشوئها الأوّل في قديم الثقافة الإنسانيّة، على اختلافها وتعدّدها، أي على ما جعلَ منها شعريّات. ومن ثَمّ، يُشكّل إرساءُ شعريّة على نتائج العلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة أمراً حيَويّاً، لا شكّ في ذلك، لكنّ هذا الإرساء يبقى احتمالاً نظريّاً ضمن احتمالات أخرى تَعي أنّ في «الشعريّ» ما يَظلّ مُتملّصاً، دوماً، من تنظيرات العلوم الدقيقة.

واللافتُ في النموّ، الذي شهدهُ هذا المسار، تفاعُله الحَيويّ مع مُستجدّات العلوم الخالصة والعلوم المعرفيّة والعلوم الإنسانيّة، بل إنّ الانتقالات التي عرفَتْها دراساتُ محمَّد مفتاح النظريّة كانت مُتولّدة، دوماً، من هذا التفاعُل ذاته. من ثمّ، شكّلَ نموّ المسار، بمَلامحه المَرسومة في التآليف التي انطلقَت بكتاب «في سيمياء الشعر القديم» عام (1982)، إنصاتاً يقِظاً للزّمن المعرفيّ، عبْر مُتابعةٍ لافتةٍ للمكاسب المُرتبطة بالبحث العلميّ عالميّاً، إذ كانت مُستجدّاتُ هذا البحث تجدُ صداها، باستمرار، في أعمال محمَّد مفتاح، التي تميّزَت، في المَشهد النقديّ العربيّ، بوَعيها الشديد بالحاجة إلى إرساءِ نقدٍ علميّ، وبما يتطلّبُه هذا الإرساءُ من تشييدِ صَرحٍ نظريٍّ مُوَاكِبٍ لنتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة، تجاوُباً معَ توَجُّهٍ في الدرس الأدبيّ الغربيّ عُرف بنُزوعه إلى استثمار نتائج العلوم الدقيقة. لم يكُن تشييدُ هذا الصّرح النظريّ، الذي شكّل حُلماً كبيراً لدى محمَّد مفتاح، مُنفصلاً، في تصوُّره، عن مَكاسب العلوم الدقيقة والمعرفيّة والإنسانيّة، إذ ظلّ محمَّد مفتاح يعتقدُ، بصُورة راسخة، أنّ الدرس الأدبيّ والتنظيرَ لهذا الدرس لا يَستقيمان إلّا من داخل نتائج هذه العُلوم. هكذا، كان تصوّرُه للانخراط في الزّمن المعرفيّ قائماً على مُواكبةِ نتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة، والعمل على استثمار هذه النتائج في دراسة النصّ الأدبيّ وغير الأدبيّ، حتى غَدَت هذه المُواكبةُ خصيصةً مُلازمةً لكلّ أعمال محمَّد مفتاح.

مُوازاةً للتفاعُل الحَيَويّ مع الزّمن المعرفيّ، حرَص محمَّد مفتاح، في مُعظم أعماله، على استثمار حصيلةِ هذا التفاعُل في مَنحيَيْن مُتكامليْن؛ أوّلهما دراسة الأسُس النظريّة التي صاغَها القُدماء في تحديد قوانين البلاغة والعروض والنقد وعلم الأصول وغيرها، والعمل على رَصْد مبادئ هذه القوانين وخلفيّاتها الوُجوديّة والميتافيزيقيّة والمعرفيّة، بُغية تأمّل أسُس الصّروح النظريّة القديمة في ضَوء العلوم الحديثة، بما يُتيحُ صَوغ مُقترحات نظريّة ذات وَعي بمُوَجّهات التنظير القديم، والحديث. أمّا المَنحى الثاني، فارتبط، لدى محمَّد مفتاح، بتحليل النصّ الأدبيّ وغير الأدبيّ، قبل تركيز التنظير على النصّ الشعريّ، والحِرص على صَوغ قوانينَ نظريّةٍ مُحدِّدة لاشتغال الخطاب الشعريّ، على نحو ما تكشّفَ من كتابه «مفاهيم مُوسّعة لنظريّة شعريّة» الصادر، بأجزائه الثلاثة، عام (2010). فقد انطوى هذا الكتاب، الذي يُعدّ تتويجاً لمَسار طويل على مُختلف الدّروب التي سلَكها محمَّد مفتاح قبْل بُلوغ مرحلة التنظير للنصّ الشعريّ، وهي المرحلة التي احتكمت إلى رهانٍ توسيعيّ استندَ إلى ثالوثِ اللغة، والموسيقى، والحركة.

امتدّ تهييءُ محمَّد مفتاح لِمَا قادَهُ إلى تأليف كتابه الموسوعيّ «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة» أكثرَ من ثلاثة عقود. كان إصدارُ كلّ مؤلَّف، في المسار الذي أفْضَى إلى تأليف هذا الكتاب، تجسيداً لحلقة مشدودةٍ إلى أخرى عبْر ترابُط تَحكمُه مفهوماتٌ لا تكفّ عن التوسُّع نظريّاً وإجرائيّاً. تبعاً لذلك، كان الزمنُ المعرفيّ، الساري في مُختلف أطوار المسار، مُنطوياً، بحُكم التحوّلات التي يَعرفُها، على أزمنةٍ شاهدةٍ على تفاعُل محمَّد مفتاح مع عُلوم عصره. فمن الخلفيّةِ التاريخيّة، التي شكّلت السياق الثقافيَّ السائدَ إبّان



تحقيقه لديوان ابن الخطيب، وإعداده لأطروحته الجامعيّة عن الخطاب الصوفي، إلى التحليل اللسانيّ فالسيميائيّ، ارتسمَ الأفُقُ الذي ارتضاهُ محمَّد مفتاح لانشغالاته، مُتّخذاً، في مُختلف الأطوار التي تلَتْ كتابَه الأوّل «في سيمياء الشعر القديم»، من السيميائيّات، منهجيّة مُلازمة لنَقده وتنظيره، ولكن بحِرص شديد على مُراجَعَتها في ضَوء التحوّلات التي تشهدُها، من جهة، وبالعمل، من جهة أخرى، على الإفادة من التوسيع الذي عرفَتهُ عبْر انفتاحها على نتائج العُلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة والعلوم الإنسانيّة.

يَسمحُ تعدّد هذه الأزمنة المعرفيّة، في كُتُب محمَّد مفتاح، وشسوعُ المَتن القديم، والحديث، الذي انشغلَت به هذه الكُتُب، باقتراح أكثر من تَصنيف لمراحل المسار، كما يُتيحُ هذا التعدّدُ والشسوعُ البحثَ عن نواة صُلبة في كلّ الأطوار التي قطعَها الناقد، بغايةِ استجلاء الكيفيّة التي بها رَعى هذه النواة، ونمّاها، وفرّعَ ما كانت تقودُ إليه من شِعاب. لعلّ أحدَ التصانيف المُحتمَلة، في تتبُّع مسار محمَّد مفتاح، التصنيفُ الذي اضطلعَ هو ذاتُه باقتراحه في أثناء حديثه عن العقود التي قضاها في التأليف. ذلك ما صرّح به في أحد حواراته، حيث قدّمَ تحقيباً رُباعيّاً لمَساره، على النحو التالي: الحقبة الأولى، تُغطّي فترةَ انشغالهِ بتحقيق ديوان لسان الدين بن الخطيب، وإعدادهِ لأطروحته عن التصوّف، وتأليفهِ لكتاب «في سيمياء الشعر القديم»، ولكتاب «تحليل الخطاب الشعريّ، استراتيجية التناصّ»، وهي الحقبة التي تأسّست «على مبادئ تاريخيّة وبلاغيّة وسيميائيّة»[1]. الحقبة الثانية، جسّدَها، في نظره، كتابٌ واحدٌ هو «دينامية النصّ»، الذي شكّلَ جسراً نحو الانشغال بالمُقترحات المنهجيّة التي صاغَتها «نظريّة الشكل الهندسيّ، والنظرية الكارثيّة، والنظريّة الانسجاميّة». الحقبة الثالثة، انطلقَت بكتاب «مجهول البيان»، وتعززَت بكتاب «التلقّي والتأويل»، و«التشابه والاختلاف»، و«المفاهيم معالم»، و«مشكاة المفاهيم». في هذه الكُتُب، تمّ استثمارُ بعض نتائج العلوم المعرفيّة والذكاء الاصطناعيّ، وتوَجَّهَ الانشغالُ صَوب الأنساق، وصَوب ما يَستجلي دورَ المفهومات في تشييد النظريّات العلميّة والاجتماعيّة والإنسانيّة. أمّا الحقبة الرابعة، فتميّزت بالكشف عن الأسُس والمبادئ والكلّيّات التي كانت، كما يُصرّح محمَّد مفتاح، محجوبةً أو مُضمَرَةً أو واردةً بصُورة حدسيّة في المؤلّفات السابقة. وقد تجلّى مَضمون هذه الحقبة الرابعة اعتماداً على الكتُب التالية: «الشعر وتناغم الكون»، و«رؤيا التماثل»، و«مفاهيم مُوَسّعة لنظريّة شعريّة»، و«فصول في علم الأصول»[2].

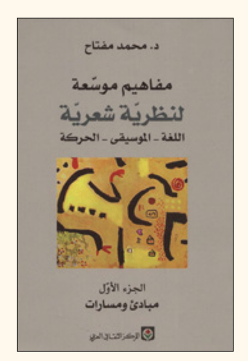
ينطوي هذا التحقيب، الذي لم يكُن مرسوماً لدى صاحبه على نَحو قبْليّ، بل تولّدَ وعيُهُ به انطلاقاً ممّا تحصّل له في دُروب البحث، على نواة رَئيسَة تسمحُ بقراءة مَسار محمَّد

مفتاح من موقع التشعّبُ الذي شهدَتْه المنهجيّة السيميائيّة في أبحاثه، وما استتبعَهُ هذا التشعّبُ من توسيع للمفهومات بتوسيع المُنطلقات النظريّة والخلفيّات المرجعيّة، على نحو كان فيه المسارُ مُهيَّأً، وَفق المَنحى الذي اتّخذَهُ، لأنْ يقودَ إلى تأليف كتاب «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة». فمحمَّد مفتاح يتقاطعُ، في بداية المسار الذي انطلقَ بكتاب «في سيمياء الشعر القديم»، مع بعض الدارسين في العالم العربيّ، الذين أسهَموا، بحُكم مرجعيّاتهم الغربيّة، في إرساء الدرس السيميائيّ مُنذ أواخر سبعينيّات القرن الماضي وبداية ثمانينيّاته، غير أنّ كلّ واحدٍ من هؤلاء الدارسين شقّ لنفسه طريقاً خاصّاً به، كما لو أنّهُم ما اشترَكوا في هذا الإرساء إلّا كي تتفرّقَ بهم سُبُل البَحث لاحقاً.

لعلّ الوجْهة، التي يُمكنُ رَسْمُها لمسار محمَّد مفتاح، تنطلقُ من النقد إلى التنظير[3]، بما يتطلّبُه هذا الانتقالُ من أسُس نظريّة، ومن استيعاب لقوانين النصّ، بوَجه عامّ، ولقوانين النصّ الشعريّ، بوَجه خاصّ، في ضَوء مبادئَ أونطولوجيّة وميتافيزيقيّة وإبستيميّة؛ وهو ما حرصَ محمَّد مفتاح على تحصيله، بغاية استثمار هذه المبادئ عبْر آليّةِ المُقايَسة والتوليف، أي على النحو الذي يجعلُ النصّ؛ أيَّ نصّ كما هو النُزوع في كلّ مَنحًى تنظيريّ، مشدوداً إلى قوانينٍ كلّيّة (إنسانيّة)، قبل إعادة اختبار النصّ اعتماداً على قوانينَ شموليّة، أي القوانين المُتلوّنة حسب السياقات الثقافيّة، ذلك أنّ محمَّد مفتاح ميّزَ، دوماً، بين الكُلّيّ (الإنسانيّ) وبين الشموليّ المُتلوّن بسياقات كلّ ثقافة، وإنْ غلّبَ، دوماً، الكلّيّ، انسجاماً مع مبدأ «الاتصاليّة» الذي عليه أرسى تنظيراته.

لعلّ هذا النزوع نحو الكلّيّات، التي بها ينتظمُ الكونُ والذهنُ البَشريُّ والقولُ الشعريُّ، وبها تنتظمُ الموسيقى والحركة، هو ما جعل التنظيرَ، لدى محمَّد مفتاح، مُتوقّفاً على نتائج العلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة. ولا يَخفى ما يتطلّبه كلّ علم من هذه العُلوم من جَهد في التّحصيل، ومن عَزم يتجاوَزُ مُمكنَ الأفراد؛ لذلك، حرصَ محمَّد مفتاح، استناداً إلى ما تُمليه أخلاقُ العِلم، على التأكيد على الحُدود الذاتيّة في مُتابعة هذه العلوم، مُصرِّحاً في مُستهلّ كتابه «مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة»: «نحنُ نعلمُ أنّ جزئيّةً واحدةً من تلك العُلوم يُمكنُ أن يشتغلَ فيها الباحثُ المُقتدرُ مع مجموعة باحثين مُبرّزين طوال حياتهم؛ ومع علمنا بصُعوبة المهمّة، فإنّنا بذلنا، صادقين، جُهوداً مُضْنية، حتى نَقتنصَ بعضَ المعلومات، فنُقدّمها للقارئ المُهتمّ بالخطاب الشعريّ في أوضح تعبير، وأصحّ إجراء[4]».









لقد كان الانشغالُ بالكلّيّات مُنطلَق كلّ محاولة تنظيريّة عند محمَّد مفتاح؛ لذلك ظلّ سؤال «ما الذي يَحكمُ نظام الكون في التصوّرات الفلسفيّة والميتافيزيقيّة والعلميّة؟» مُوجِّهاً، دوماً، للجُهود التي بذَلها محمَّد مفتاح في احتكامه إلى نتائج العلوم الدقيقة وإلى الفلسفات القديمة والحديثة، بغاية استخلاص المبادئ التي ارتكزَ عليها في توسيع ما توَسّلَ به من مفهومات في صَوغ نظريّة شعريّة. لم يكُن السؤال السابق، بالمرجعيّة المُوَجِّهة له، مفصولاً عن سؤال آخَر ظلّ حاضراً، باستمرار، في تنظير محمَّد مفتاح، إنّهُ السؤال المُتعلّق بـ«نظام الذهن البشريّ»، الذي قاسهُ على الطبيعة، بحجّة أنّ الإنسان جُزءٌ منها. هكذا، حرصَ محمَّد مفتاح على تسييج توسيعه للمفهومات، التي اعتمدَها في تشييد شعريّة علميّة، ضمْن أنظمة مُحتكمة إلى كلّيّات تداخَلَتْ في رَسْم أسُسها خلفيّاتٌ أونطولوجيّة وميتافيزيقيّة وإبستيميّة.

استناداً إلى هذه الخلفيّات، وفي ضَوء مبادئها، انحازَ محمَّد مفتاح إلى التصوّر القائل بالوحدة المُتعدّدة في الكون، أي بتناغم الكون، وتشاكل عناصره، وهو التصوّر الذي جسّدتْهُ المسلَّمة القديمة القائمة، مُنذ الفلسفة الفيتاغوريّة، على ترجيح تناغُم الكون. في ضوء هذا الترجيح، ركّزَ محمَّد مفتاح، في مُنطلقات التنظير وخلفيّاته الإبستيمولوجيّة، على مبدأ «الاتصاليّة» الذي يقوم على «أنّ كلّ شيء يُشبهُ كلّ شيء بجهة من الجهات، ويختلفُ معه من جهة أو جهات[5]». بعَدّ الاتّصال «أوّليّة متجذّرة في الطبيعة وفي الفكر البشريّ[6]»، كان ضروريّاً، من الزاوية المنهجيّة، اعتمادُ محمَّد مفتاح آليّةَ المقايسة في الانتقال من نظام الكون إلى أنظمة أخرى، أي نظام اللغة ونظام الموسيقى، ونظام الحركة. هكذا، كانت هذه الآليّة رئيسَةً في توسيع المفهومات، وفي العُبور من مجالات علميّة مُختلفة إلى الخطاب الشعريّ، بما أتاح لمحمَّد مفتاح المؤالفة بين المفهومات الموسّعة، بغاية استثمارها في تحليل النصّ الشعريّ، وفي تحديد طرائق اشتغاله.

ما الذي يحكمُ نظامَ الكون، وضِمْنه نظامَ الطبيعة ونظام الذهن البّشريّ، بالباحات التي حدّدَها علمُ التشريح؟ هو ذا المُوَجِّه المركزيّ في التنظير الذي اضطلع به محمَّد مفتاح، وإليه استند، دوماً، في رهان التوسيع. لقد استهدى محمَّد مفتاح بهذا السؤال في مُختلف كتُبه ذات النزوع التنظيريّ. وفي الأجوبة التي إليها انجازَ، مُفيداً من العلوم المعرفيّة ومن اللسانيات والسيميائيات، عملَ على صوغ ما يحكمُ، في نظره، نظامَ النصّ، بوَجه عامّ، والنصّ الشعريّ، بوجه خاصّ. وبما أنّ النظريّة الموسّعة، التي اقترحها محمَّد مفتاح، راهنت في هذا التوسيع

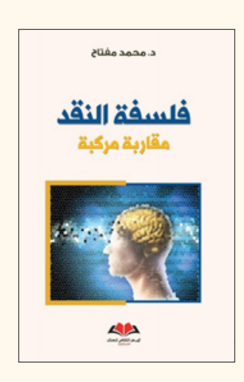
علـى الموسـيقى والحركـة ، فقـد افتـرض إمـكان صـوغ «نحـو» خاصّ بالحركـة، «له قواعده كقواعد اللغـة والموسـيقى[7]»، أي أنّ النظريّـة، فـي مُنجَـز محمَّـد مفتاح، كانت منشغلة بأنحاءِ القواعد التي تقـوم عليهـا المفهومـات الموسّـعَة والموسِّـعة في آن واحـد؛ أي قواعـد اللغـة وقواعـد الموسـيقى، وقواعـد الحركـة.

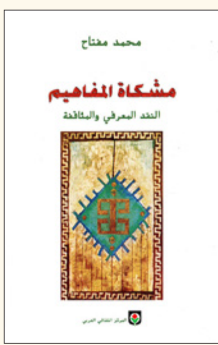
فـي استجلاء قوانيـن أيّ نحـو من هـذه الأنحاء، اتّخـذَت المسـالكُ التـي رَسَـمَها كتـابُ «مفاهيـم موسّـعة لنظريّة شـعريّة» أبعاداً مُتشـعّبة، وولّدَت أسـئلةً كثيـرة. يرتبـطُ بعضُهـا بالعلاقـة بيـن الشـعر والموسـيقى، وبعضُهـا الآخَـر بالعلاقـة بين الشّـعر والحركـة، لأنّ رهـانَ الكتـاب ذو وجهيْـن؛ وجـهٌ يتعلّـقُ بالتنظيـرُ للشـعر فـي ضَـوء الموسـيقى، وبصـوغ نمـوذج تحليلـيّ للشـعر بنـاءً علـى قواعـد هـذا العلـم، ووجـهٌ ثـانٍ يتعلّـق بالتنظيـر للإنشـاد الشـعريّ فـي ضـوء «نحـو» الحركـة. تبعـاً لذلـك، يُتيـحُ كتـاب «مفاهيـم موسّـعة لنظريّـة شـعريّة»، الـذي يُعـدّ تتويجـاً لمسـار علمـيٍّ شـاقّ ومُتطلّـب، إمكانـات عديـدة للمُناقشـة، لِمـا يُثيـرهُ الكتـابُ مـن قضايـا تتولّـدُ مـن العلاقـة التـي أقامَهـا بيـن الشـعر والموسـيقى أو مـن الجُسـور التـي وضعَهـا بيـن الشـعر والحركـة. قضايـا يُمكـنُ التمثيـل لبَعضهـا اعتمـاداً علـى الوجـه الثانـي للتنظيـر، بعـد الإشـارة إلـى مـا سـمّاه محمَّـد مفتـاح فـي هـذا الكتـاب بـ«التفـانّ»، الـذي يقصـدُ بـه دراسـة الشـعر فـي ضَـوء علاقتـه بالفُنـون الأخـرى، لأنّ هـذا المفهـوم، الـذي نحتَـهُ محمَّـد مفتـاح قياسـاً علـى مُصطلـح التنـاصّ، هـو مـا يسـتجلي تصـوّره للحركـة، ولعلاقـة الشـعر بهـا.

لقـد تبـدّى، ممّـا تقـدّم، أنّ النظريـة، التـي رام محمَّـد مفتاح تشـييدَها فـي كتابه ذي الأجزاء الثلاثة، اتّخـذَت مـن الشـعر مـداراً لهـا. ومثلمـا عمـلَ محمَّـد مفتـاح علـى نحْـت مفهومـاتٍ، وتوسـيعها بغايـة تحليـل النـصّ الشـعريّ، حـرصَ، أيضـاً، علـى تحليـل الشـعر ضمـن علاقتـه بالحقـول «الفنّيّـة الأخـرى، مثل المسـرح والسـينما والتشـكيل والرّسـم والنّحت والهندسـة والموسـيقى[8]»، ولكـن اعتمـاداً علـى ترجيح وَجـه مـن وُجـوه هـذه العلاقـة التـي نسـجَها محمَّـد مفتاحٌ، لا بيـن النصّ الشـعريّ والفنون المشـار إليهـا، بـل بيـن الإنشـاد الشـعريّ وهـذه الفنـون. والحـال أنّ بيـن النـصّ الشـعريّ وإنشـاده بونـاً يجعـلُ التنظيـرَ للثانـي غيـرَ التنظيـر لـلأوّل. فاللافـت، فـي تحليـل محمَّـد مفتـاح لعلاقـة الشـعر بالفنـون الأخـرى، تأويلُـهُ لهـا مـن موقـع خـاصّ.

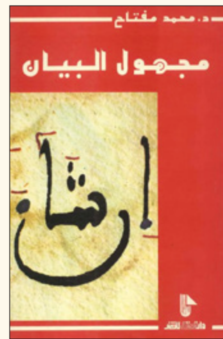
لا يُقـاربُ محمَّـد مفتـاح هـذه العلاقـة، مثـلاً، مـن زاويـة إدمـاج الشـاعر لمعـارف الحقـول الفنّيّـة، ولأبنيتهـا، فـي صَـوغ القصائـد، بـل مـن زاويـة الأوضـاع التـي يُمْكـنُ أن يُـدرسَ فيهـا الخطـاب الشـعريّ، بمـا يجعـلُ النـصَّ الشـعريّ الواحـد مسـرحيّاً وسـينمائيّاً وتشـكيليّاً حسـب الوَضـع الـذي يُـدرسُ فيـه؛ ذلـك مـا يُوضّحـه قائـلاً: «يُتـاحُ للشـاعر أنْ ينشـد فيصير مُغنّياً، وممثّلاً مسـرحيّاً، مـع مـا يقتضيـه الإنشـاد/ الغنـاء، والمسـرح مـن حـركات مُعيّنـة، أمـام جمهـور فـي فضـاء مُعيّـن. الشـعرُ مسـرحٌ إذا حضـر المتلقّـي، وعايـنَ الشـاعر المُنشـد، والشـعر شـريط إذا شـاهده المُتلقّـي، ولـم يحضـر الحفـل، والشـعر موسـيقى غنائيّـة أمـام جمهـور متحمّـس، والشـعر تشـكيل ورسـم وهندسـة ونحـت، حينمـا يكـونُ مسـطوراً علـى الصفحـة، أو منقوشـاً علـى البنـاء، أو مرقومـاً علـى الثيـاب والأنسـجة[9]». يترتّـبُ علـى هـذه الزاويـة، التـي منهـا عمـلَ محمَّـد مفتـاح علـى تـأوّل علاقـة الشـعر بحقـول فنّيّـة أخـرى، اعتمـاداً علـى مـا سـمّاه بـ«التّفـانّ»، تلـقٍّ مُرتبطٌ، لا بأجهـزة القـراءة التـي اسـتناداً إليهـا يُحلّـلُ القـارئُ النـصّ، ولا بمـا يُعيـدُ بـه القـارئُ بنـاءَ طيّـات الخطـاب الشـعريّ، ولا برَصـده لِمـا تفترضُ القـراءةُ أنّ الشـاعر اعتمدَهُ مـن هـذه الفنـون فـي البنـاء النصّـيّ والدلالـيّ، بـل يغـدو التلقّـي، فـي هـذه الحـال، مُرتبطـاً بالأوضـاع التـي فيهـا يُـدرَس الخطـابُ الشـعريّ. هكـذا وجّـهَ محمَّـد مفتـاح التحليـلَ إلـى حـركات الشـاعر، وملامـح وجهـه، وغيرهـا مـن الحـركات المُصاحِبة للإنشـاد الشـعريّ، مُنطلِقـاً من افتراض أنّ «الشـاعر المُنشـد يُوظّـفُ كلّ أعضائـه» وأنّ «كلّ عُضـو لـه حركـة، وكلّ حركة لها دلالـة، وكلّ دلالة ذات تأثيـر؛ هنـاك سـيما الوجـه؛ فقـد يكـون هنـاك ابتسـام، وقـد يكـون هنـاك تكشـير واشـمئزاز... [10]»، وغيرهـا مـن الحـركات التـي يربطُهـا محمَّـد مفتـاح بجهـات مـن الدمـاغ وَفـق مـا أوردَهُ علمـاء الأعصـاب والتشـريح.

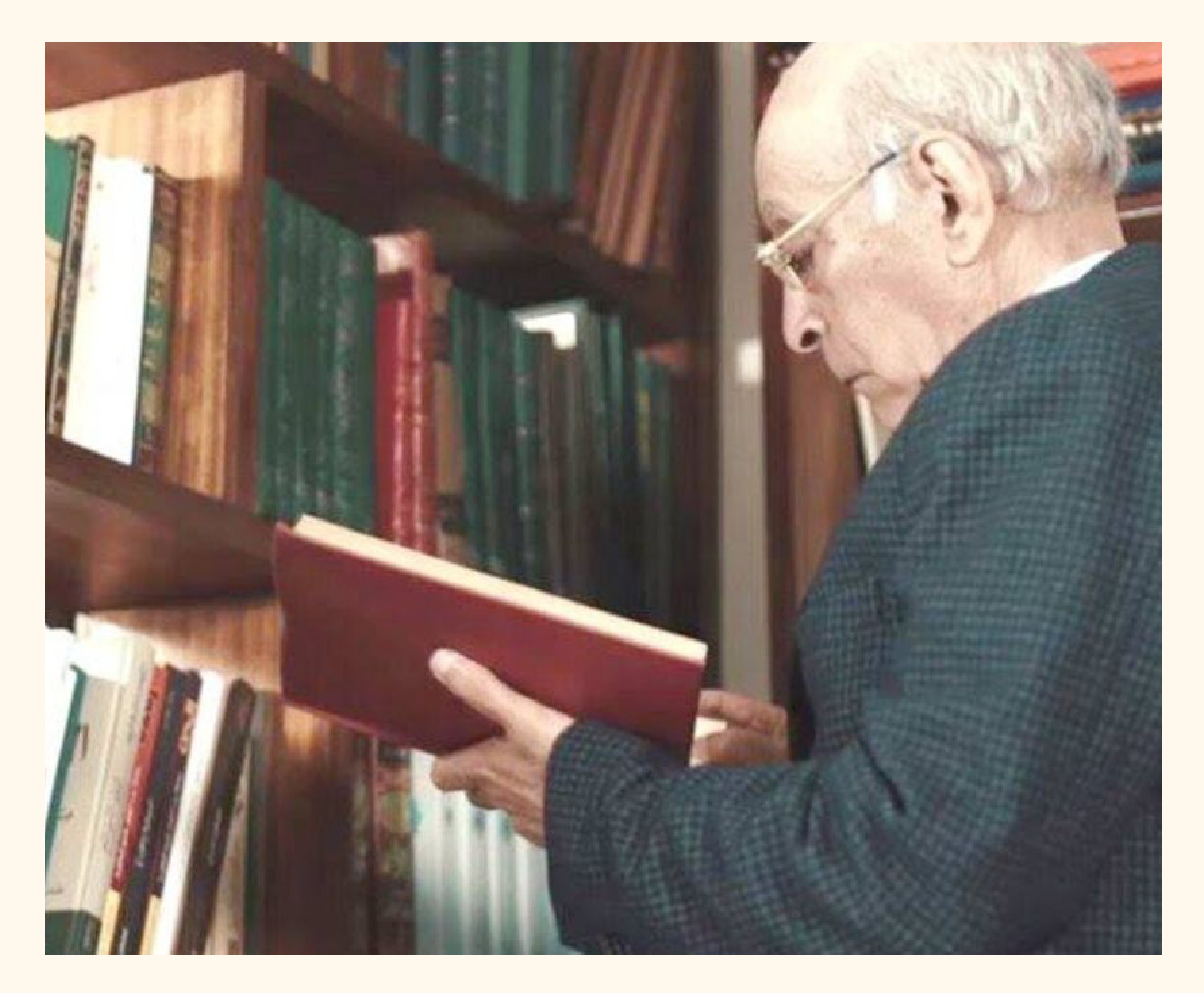
بنـاءً علـى هـذا المنحـى، الـذي بـه تحدّدَ السـياقُ النظـريّ لمفهـوم الحركـة، سـعَى محمَّـد مفتـاح إلـى «رَصْـد أنـواع الحركـة لـدى الشـاعر، مـن حيـث خـواصّ الاسـتقامة، أو الانعـكاس، أو القهقـريّ، أو العموديّـة، أو الانحنائيّـة، أو اللولبيّـة، أو الدائريّـة، أو المثلّثيّـة»، مُركّـزاً «علـى مـا هـو ثابـت» فـي الحركـة، وعلـى مـا يُمكـنُ إرجاعـه «إلـى طابـع المُتحـرِّك الـذي قـد يكـون مَـرَدُّهُ إلـى بنيتـه الجسـديّة، أو تقاليـد جماعتـه، أو إلـى المُعطيـات الاجتماعيّـة، والجغرافيّـة[11]». هكـذا اتّخـذَ التأويـلُ الـذي أنجـزَهُ محمَّـد مفتـاح، فـي ضـوء مفهـوم الحركـة، وجهـةً جعلتْـهُ يُركّـز علـى جسـد الشـاعر فـي أثنـاء الإنشـاد، أي علـى لحظـة تنتسـبُ إلـى مـا بَعـد تشـكُّل النـصّ الشـعريّ. إنّ مـا ترتّـب علـى هـذا التأويل حاسـمٌ في تحديـد الأفُـق الـذي رسـمَه محمَّـد مفتـاح لتنظيـره. أفـقٌ أفضَـى إلـى سـياج خـطّ الحُـدودَ المرسـومة لدراسـة الجَسـد الشـعريّ أو الجسـد فـي الكتابـة، بوَجـه عـامّ، وفـي الكتابـة الشـعريّة، بوَجـه خـاصّ.











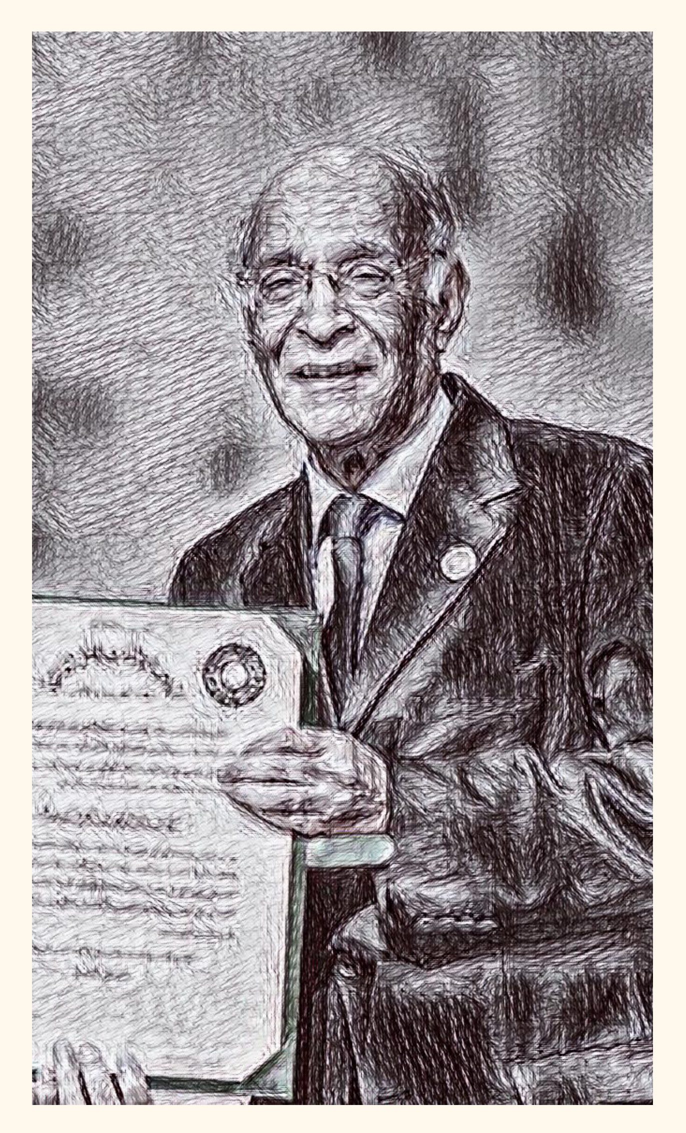
بين النظريّة والنصّ:

قبْل إبداء مُلاحظات عن وِجهةِ هذا التأويل، القائم على افتراض «نحو» للحركة، وعلى استثمار هذا «النّحو» في مقاربة الإنشاد الشعريّ، أو على توليده من هذا الإنشاد، يُمْكنُ إثارة أسئلة عامّة تتعلّق بقضايا العُبور الذي انتظمَ تنظيرُ محمَّد مفتاح في ضَوئه. لقد احتكمَ هذا التنظيرُ إلى عُبور مُتشعّب انطلقَ من نتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة إلى النصّ الشعريّ، أي من قوانين كلّيّة ومُجرّدة إلى تحقّقات اللغة في هذا النصّ. إنّه عبورٌ يطرحُ أسئلة تخصّ ما يتولّدُ من العلاقة التي يَبنيها مُنجَزُ محمَّد مفتاح بين النظريّة والنصّ، بمُختلف التشعّبات التي تَسِمُ هذه العلاقة. لذلك، لا يكفّ القارئُ المُتابعُ لأعمال محمَّد مفتاح عن التساؤل، دوماً: أتُوَجِّهُ النظريّةُ النصَّ الشعريّ أم أنّ النصّ هو ما يُوجِّهُها؟ أيُّهُما يُحدِّد الآخر، ويَرسمُ أفقه؟ أيُقرأ النصّ الشعريّ (وبصورة أوسع النصّ الأدبيّ) بغايةِ استخلاص قوانين مُجرّدة يُفترض أنّها تحكمُه، أم للدنوّ من مَلمحٍ من ملامح مجهول الشعر، والاقتراب من المنطقة التي بها يَرى الشعرُ ما لا يُرى حتّى بالعلم ذاته؟ ما «الشعريُّ» في ضَوء التنظير المُستنِد إلى نتائج العلوم الدقيقة والمعرفيّة؟ ما حدودُ الإضاءة التي يَضطلع بها العُبور من نتائج هذه العُلوم نحو منطقة الأدب، وضِمْنها منطقة الشعر؟

بتخصيصِ الأسئلة حول المسالك التفصيليّة في الشعريّة النظريّة، التي رسمَ أُفُقَها محمَّد مفتاح في كتابه ذي الأجزاء الثلاثة، تتولّدُ قضايا أخرى عديدة ومُتشابكة؛ منها إشكال الجسد في الشعر، وما فيه يَختلف الجسدُ في القصيدة عن جسد الإنشاد، لأنّ محمَّد مفتاح تناولَ الثاني، وعليه بنى التنظيرَ والتقعيد. يُمكنُ، في مسعى الاقتراب من بعض جوانب هذا الإشكال، صَوغ الأسئلة التالية: ما الإمكان المعرفيّ الذي يُخوِّلُ للحركة، في أثناء الإنشاد، صلاحيّةً معرفيّة في تحديد «الشعريّ»، وفي إضاءة مجهول الجسد في الشعر؟ أيَنطوي الإنشادُ ذاتُه على ما يجعلُه مُحدّداً للشعريّ، ومُسهماً في بناء نظريّة عنه؟ أليس الإنشادُ إنجازاً لاحقاً على النصّ الشعريّ؟ أيمتلكُ الإنشاد، الذي اعتمدهُ محمَّد مفتاح في استجلاءِ جَسد الشاعر، ما يُسوّغُ له إضاءة جَسد الكتابة؟ الجسدُ في النصّ الشعريّ؛ أهو عتمةٌ لا تنجلي أم حركاتٌ مُصاحِبة للإنشاد؟ ما صلاحيّة حركات الإنشاد في صَوغ نظريّة شعريّة تنبني على نُصوصٍ تُصاغُ بوَعي كتابيٍّ يَستحضرُ القراءةَ لا السّماع ولا المُعاينة؟

للجسد في الشعر تجلّياتٌ مُعقّدة ومُتباينة. يُمكنُ، من زاوية إجرائيّة، التمييز بين ثلاثة تجلّيات للجسد الشعريّ؛ التجلّي الأوّل يخصّ وضعيّة الجسد في أثناء مُمارسة الكتابة، وما يُصاحبُ هذه المُمارسة من تَوتّر وقلق يَسري في طُقوسها، وفي تشطيباتِ مُسوّداتها السابقة على استواء النصّ في صيغته النهائيّة[12] وهي -لربّما- الوضعيّة التي كانت وراء عدِّ فِعل الكتابة عُصاباً، على نحو ما ألمح إليه «بارت» في كتابه «لذة النصّ». التجلّي الثاني يتعلّقُ بأثر الجسد في النصّ بعد استوائه، وهو ما سمحَ لبعض الشعريّات بأن تربط هذا الأثرَ بنَسق الخطاب، انطلاقاً من عدّها الخطابَ حُضوراً للذات الكاتبة في اللغة، بَعد عُبور جسد الذات بإيقاعها المُوغل في المجهول لهذه اللغة. وهذا الأثرُ نفسُهُ هو ما سمحَ، أيضاً، بالحديث عن جسد حيّ في النصّ، مُقابل جسد ذهنيّ قد يتسلّل إلى النصّ دون أن تكون له أيُّ صلةٍ بجسد صاحب النصّ. التجلّي الثالث هو الذي يُمكن أن يقترنَ بالإنشاد. ولمّا كان الإنشادُ مهارةً أو قابلاً لأنّ يكون مهارةً، فإنّه بذلك ينطوي على احتمالِ ألّا يَكشف عن جسد صاحبه، ناهيك عن أنّ الإنشاد ليس مُحدّداً للشعريّ، الذي هو أساس كلّ تنظير للشعر.

لقد بذلَ محمَّد مفتاح مجهوداً استثنائيّاً في توسيع المفهومات بغايةِ تشييدِ نظريّة شعريّة. نظريّةٌ رهنَ أُفُقَها بنتائج العُلومِ الحقَّة والعلوم المعرفيّة، بوَجه رئيس، على نحو جَعلها إضافةً نظريّة في المشهد الثقافيّ العربيّ. إنّها، بناءً على التعدّد الذي وسمَ النظريّات مُنذ نشوئها الأوّل، شعريّةٌ مُحتمَلَة، ضمن شعريّات أخرى. لقد انطوت الشعريّة، بما هي نظريّة، مُنذ نشوئها الأوّل في قديم الثقافة الإنسانيّة، على اختلافها وتعدّدها، أي على ما جعلَ منها شعريّات. ومن ثَمّ، يُشكّلُ إرساءُ شعريّة على نتائج العلوم الدقيقة والعلوم المعرفيّة أمراً حيَويّاً، لا شكّ في ذلك، لكنّ هذا الإرساء يبقى احتمالاً نظريّاً ضمن احتمالات أخرى تَعي أنّ في «الشعريّ» ما يَظلّ مُتملّصاً، دوماً، من تنظيرات العلوم الدقيقة. ■ **خالد بلقاسم**



الهوامش

1 - تحتملُ هذه الحقبة، التي عدّها محمَّد مفتاح، فاتحةَ التصنيف الذي أنجزهُ لمساره الكتابيّ، إمكانَ التمييز فيها بين مرحلتَيْن؛ الأولى تغطّي ما قبل الانفتاح على السيميائيات، والثانية تنطلق بالانفتاح على الدرس السيميائيّ.

2 - «من الانفصال إلى الاتّصال»، حوار مع محمَّد مفتاح، مجلة «البيت»، العدد: 25 - 26، خريف، (2014)، ص. 17 و18. وقد صدرت لمحمَّد مفتاح، بعد الكُتُب المشار إليها، كتُبٌ أخرى هي: «المعنى والدلالة»، (2018)، و«مختصر وحدة الفكر المتعدّدة، قراءة جديدة في علم الأصول»، 2020، و«فلسفة النقد، مقاربة مركّبة»، (2020). يكاد الكتاب الأخير يكون سيرة فكريّة لمحمَّد مفتاح. ففي الفصل المُعَنْوَن بـ«المهاد»، ضمن القسم الأوّل للكتاب، يعثرُ القارئ على حقبة رئيسة أولى في تكوين محمَّد مفتاح، مُختلفة عن الحِقب التي تلتْها، أي حقبة حفظ القرآن ومتون الأجروميّة، وابن عاصم، وابن عاشر، التي اقترنت، في مساره، بالتكوين الذي تلقّاه في الكتّاب، إذ تأخّرَ التحاقهُ بالتعليم المعاصر إلى أن بلغ سنّ الخامسة عشرة. وهي مرحلة عدّها هو نفسُه مركزيّة في حياته؛ عنها قال: «لم يُدرّسني مدرّس، ولم أدخل إلى المدرسة، وإنّما أنا ابنُ الكتّاب، أوّلاً وأخيراً»، وهو ما يكشف العزيمة العلميّة التي تحلّى بها هذا الرجل وحرصَه الدؤوب على التكوين الذاتيّ. أُنظر: محمَّد مفتاح، «فلسفة النقد، مقاربة مركّبة»، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)- بيروت (لبنان)، ط1، 2020، ص 22.

3 - لقد ارتسمَت الوجهة من النقد، بالمعنى الذي فيه يتحدّد بوَصفه تحليلاً للنصوص، على نحو ما جسّدَه كتاب «في سيمياء الشعر القديم»، إلى التنظير بما هو انشغالٌ بالكلّيّات، وإنْ لم يتخلّ محمَّد مفتاح، في مساره الكتابيّ، عن مصطلح «النقد» في تسمية مؤلّفاته. لقد ظهرَ المصطلح في عُنوان كتابه « مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة» الصادر عام (2000)، وفي عُنوانِ آخِر كتُبه «فلسفة النقد، مقاربة مركّبة» الصادر عام (2020). غير أنّ الاحتفاظ بالمُصطلح لا يَعني أنّه ظلّ مقترناً بدلالته التي انطوى عليها في كتاب «في سيمياء الشعر القديم»، فحمولته، في الكتابيْن المُشار إليهما، تداخلَت بالنّزوع التنظيريّ، وابتعدَت عمّا يُمكنُ أن يَحصُرها في تحليل النصوص.

4 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الأوّل: مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) - بيروت (لبنان)، ط1، 2010، ص 21.

5 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الثاني: نظريّات وأنساق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) - بيروت (لبنان)، ط1، (2010)، ص 30.

6 - نفسه، ص 29.

7 - نفسه، ص 321.

8 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الأوّل: مبادئ ومسارات، ص 19.

9 - نفسه، ص: 19 و20.

10 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الثاني: نظريّات وأنساق، ص: 315 و316.

11 - محمَّد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة، اللغة - الموسيقى - الحركة، الجزء الثالث: أنغام ورموز، ط1، (2010)، ص 15.

12 - المُسوَّداتُ من «الآثار» التي أجهزَت عليها التقنيّة. بالكتابة على الحاسوب، افتقد النقدُ المُسوَّدات، وبذلك افتقدَ مادّةً خصيبةً في إضاءة جسد الكتابة، وفي إضاءة عوالِمِ ما قبْل استواء النصّ.



حوار بين «مو يان» و«كنزابورو أوي»:

مسقط الرأس لُب أدبينا، وخطّ البداية

حصل الكاتب الياباني «كنزابورو أوي» على جائزة «نوبل» في الأدب في وقت مبكِّر، عام (1994)، ولما قدم إلى الأكاديمية السويدية لإلقاء خطاب الحائز على الجائزة، أشاد بمويان على مرأى من الجميع. كان قوله على النحو الآتي: «لو أتيحت لي فرصة اختيار كاتب لنيل جائزة «نوبل» في الأدب، لكان هو مويان. مويان هو الأكثر تميُّزاً من بين الكثير من الكتاب الصينيين الذين أعرفهم».

زار كنزابورو أوي الصين قبل ذلك، بدعوة من الأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية، والتقى بمويان. امتدَّت علاقتهما الروحية أكثر من عشر سنوات رغم أنهما تعارفا، شخصيّاً، منذ عامين فقط. والآن، جاء أوي إلى الصين ثانيةً، في زيارة شخصية لمويان، قصد خلالها زيارة قاومي؛ مسقط رأسه.

رافقت كنزابورو أوي إلى بكين في الفترة: من 9 إلى 13، فبراير عام (2002)، وقد تابعتْ «محطّة (NHK) التليفزيونية» اليابانية هذه المقابلة عن كثب، وبصفتي مترجماً في المحطّة، نظَّمتُ المقابلة، وإليكم بعضاً ممّا ورد فيها.

كلانا شابّان قدما من الريف

كنزابورو أوي: سعدت، للغاية، بقراءة أعمالك. هل يمكنك تقديم وصف موجز لأدبك؟

مو يان: علمت أنك قد ذكرتني في العديد من الخطب، عام (1994)، وقد قرأت، أنا الآخر، كُتبك بعناية شديدة، ووجدت أن ثمّة الكثير من أوجه الشبه بين إبداعَيْنا. أهمّ ما في الأمر أننا قدِمنا من منطقتَيْن ريفيَّتَيْن نائيتَيْن؛ فأنت ابن قرية جبلية صغيرة، تلفّها الغابات، في اليابان، في حين ترعرعت أنا في قرية تتبع شمال شرق قاومي، بمقاطعة شاندونغ في الصين. تتَّسم ثقافة هذه المناطق بالتخلُّف النسبي، والبيئة المنغلقة، كما تتَّسم حياة العوام فيها بالفقر النسبي. غادرت قريتك إلى طوكيو، وأنت في الثامنة عشرة من عمرك، بينما لم أغادر تلك القرية إلّا بعدما تجاوزت العشرين؛ لذا فقد قضيت سنوات طفولتي كلّها في هذا المكان الجميل، والمقفر والمنغلق جدّاً، وهو ركيزة إبداعي الأدبي.

تتَّسم القصص التي أكتبها، والشخصيّات التي أصوغها، وكذلك اللّغة التي أستخدمها بنكهتها المحلِّيّة. لقد مثَّلتْ خبرتي الشخصية قوام أعمالي التي أبدعتها في مرحلة مبكِّرة، وانحصرت شخوصها في كلّ من: عمّي الأكبر، وزوجته، وعمَّتي، وقد استخدموا اللهجة المحلِّيّة الخاصّة ببلدة شمال شرق قاومي.

تتمتَّع هذه اللهجات بقدرة كبيرة جدّاً على التعبير عن المشاهد النابضة بالحياة، مختلفة، بذلك، عن اللّغة الأدبية بشكل كبير. إذا كان ثمّة نقطة انطلاق لرواياتي، فهي بلدة شمال شرق قاومي، وهي، كذلك، نقطة انطلاقي في الحياة. لم أكن أشعر بمدى قيمة هذا المكان قبل أن أغادره، حتى أنني كنت أشعر أنه مثير للسأم، لذا حاولت، بشتّى السبل الممكنة، أن أتخلّص منه. عندما تَمَّ تجنيدي بالجيش، عام (1976)، كنت أتوق إلى أن أستقلّ القطار، مبتعداً قدر الإمكان، لأذهب حيث التبت، وشينجيانغ، ويوننان، مبتعداً عن القرى الصغيرة. شعرت بخيبة أمل شديدة حين توقَّف القطار بعد أكثر من ساعتين من انطلاقه. ذكرتَ، أنت الآخر، في كتاباتك، أن كُتّاب القرن العشرين لديهم، على ما يبدو، عقدة مشتركة في أن يتخلَّص كلٌّ منهم من مسقط رأسه. وبعد مضي ما يربو على العشر سنوات في الكتابة، أدركت أن الكاتب لا يمكنه معرفة مسقط رأسه حقيقةً، إلّا بعد أن يتخلّى عنه.

كنزابورو أوي: رغم أني أكبرك بعشرين عاماً، وأن الريف الياباني يختلف عن نظيره الصيني، ثمّة شيء مشترك بيننا؛ ففي القرية الصغيرة التي ولدت بها، أخبرتني أمّي وجدّتي بالعديد من الحكايات، مثلما أخبرك جدّك وجدّتك بمثيلاتها. مع ذلك، لم تكن هذه الحكايات جميعها جميلة، تفيض بالدفء، أتذكَّر أن أكثر ما صدمني كان حكاية عن الكلاب؛ فذات يوم، قدم شخص متخصِّص في ذبح الكلاب إلى قريتي الجبلية، كان يبحث عنها من بيت إلى آخر، ليحملها حيث



الجانب الآخر من النهر، ويسلخ جلدها واحداً تلو أخر، ثم يجفِّفها ويبيعها، أثارت هذه القصّة مشاعري بشدّة. شرعت في كتابة القصص القصيرة في سنّ الثامنة عشرة، كان ذلك في المرّة الأولى التي أغادر فيها مسقط رأسي، على متن قطار ليلي، تلا ذلك أن التحقت بجامعة طوكيو، لأنشر بمجلّة الجامعة، قصَّتي الأولى، والتي تحمل عنوان «جزّار الكلاب».

ذكَّرني ذلك بروايتك «الكلب الأبيض والأرجوحة»، فقد أشعرتني قراءة هذه الرواية بحنين شديد إلى الماضي، حيث تتشابه العديد من التفاصيل والملاحظات، إلى حَدّ بعيد، مع مثيلاتها لديّ.

بينما كنت أكتب «جزّار الكلاب» كنت أفكِّر: كم كان هذا الرجل قاسي القلب، ليقتل الكثير من الكلاب؟!، كيف لم يمنح الكلاب قتلاً رحيماً، ولو بمقدار بسيط؟! القاسم المشترك بيننا هو أننا أتينا من قرية صغيرة، ثم غادر كلٌّ منا مسقط رأسه لاحقاً، كذلك، لتصبح عملية التفكير في مسقط الرأس لُبّ أدبَيْنا، وخطَّ البداية بالنسبة إليهما.

مو يان: يمكنني أن أروي قصّة ممتعة عن الكلاب سمعتها من أجدادي. كان ذلك، تقريباً، في عام (1938)، حين جاء «جيش الطريق الثامن» إلى القرية، وبدأ بحملة قتل الكلاب. تنبح الكلاب، دائماً، في الليل؛ لذا، تخشى قوات جيش الطريق الثامن أن تنكشف أهدافها بسبب هذا النباح. كان لدينا كلب بارع في معرفة طبائع البشر، أدرك أن الكلاب تتعرَّض للقتل في الخارج، فلم يكن يخرج ليلاً أو نهاراً، ولمّا يعضّه الجوع يتسلَّل إلى البيت خلسةً، في المساء، راغباً في كعكة مطهوّة على البخار، ثم يركض ليختبئ بكومة القشّ في حديقة الخضروات دون أن يصدر نبحة واحدة، لوقت طويل.

بعدما انسحب جيش الطريق الثامن، أخذ هذا الكلب ينبح نباحاً جنونيّاً في الحديقة، طوال فترة الصباح، وكأنما يصرخ قائلاً: كدت أختنق!.

أعتقد أن فترة شبابنا كانت ثريّة بمثل هذه القصص. لقد ذكرت، في أعمالك، شجرة الكاكي، وهو ما يُشعرك، فجأةً، بأن الطبيعة ملآنة بالأشجار، زاخرة بالأعشاب، ولجميعها حيواناتها الخاصّة. يحمل هذا التصوُّر أهمِّيّة كبيرة بالنسبة إلى الإبداع الأدبي. كان لديَّ مثل هذا التصوُّر في سنّ صغير، إذ انقطعت عن المدرسة وأنا في الحادية عشرة من عمري، ولم أقوَ على ممارسة العمل الشاقّ، فكنت أرعى الماشية والأغنام في الأراضي العشبية، وأبقى منفرداً، تلتهمني الوحدة الشديدة، حيث أخرج كلّ يوم، في الصباح، وأعود عند المساء، متزوِّداً ببعض من البطاطا الحلوة. شعرت، حينها، بأن الأشجار، والأعشاب، والماشية والأغنام في الجوار، تتواصل معي، فبخلاف ما لديهم من حيوات، لا تعوزهم المشاعر كذلك. لقد قرأت وصفك لشجرة الكاكي. أشعر، حقّاً، بأن ثمّة ارتباطاً روحيّاً ينطوي عليه قلبانا. أما زالت شجرة الكاكي موجودة في مسقط رأسك؟



كنزابورو أوي: عدت إلى مسقط رأسي عندما ماتت أمّي، كأن تلك الأشجار جميعها قد قُطعت منذ فترة طويلة، بينما ظلَّت شجرة الكاكي باقية. المناطق الريفية في اليابان، أصغر منها في الصين؛ لذا لم يكن للأطفال حجرات خاصّة بهم، و-بالطبع- لم يكن بيتي استثناءً. ولمّا كنت صغيراً، صنعت حجرة من الخشب أعلى شجرة، وسمَّيْتها «مكتبتي». أمدَّتني مراقبة شجرة الكاكي بإدراك حقيقة؛ تمثَّلت في أن سائر الأشياء، سواء أكانت ورقة بشجرة الكاكي، أم كانت زهرة اللوتس التي وصفتها؛ تطفو على صفحة البركة، في مسقط رأسك، وهي تتهادى دوماً، وسواء أهبَّت الرياح أم توقَّفت؛ تبقى أوراق الشجرة، تهفو، وأزهار اللوتس تطفو.

على الرغم من أننا لم نعد قادرين، الآن، على تذكُّر شكل آذاننا، وهيئة أفواهنا مغلقة أو مفتوحة، عندما كنّا صغاراً، تبقى الأشياء التي راقبناها محفورة في أذهاننا؛ وتلك هي نقطة انطلاق مسيرتنا الأدبية. ففي قصّة قتل الكلاب، التي ذكرناها، للتوّ، نجد أن الرجل يذبح الكلاب لمنفعة الناس! ذُبح كلب عائلتي الأحمر، كذلك، وتناول الناس لحمه. كان الحزن يعتصر قلبي حينها، ووصل بي الأمر إلى أن وضعت إصبعي في فمي، وأطبقت عليه بأسناني، فسال الدم منه، دون أن أشعر.

تدفَّق الدم، وتناثر على قميصي الأبيض. صاح الرجل الذي في الجوار: «أوي، ما خطبك؟» أخبرتني أمّي، في وقت لاحق، أن الدراما اليابانية والصينية، غالباً ما تعبِّر، بعض الإصبع، عن حالتَي الحزن والغضب الشديدَيْن، لتكون دافعاً لكبح انهمار الدموع. أمدَّتني أمّي بالمعرفة، وقد لعبت هذه المعرفة دوراً مهمّاً، للغاية، في أدبي. تمتَّعت ذاكرة طفولتي بالثراء الشديد، وتُعَدّ هذه الذاكرة وثيقة الصلة بأدبي، في الوقت الراهن.

الأدب والفيضان

كنزابورو أوي: يُعَدّ الفيضان موضوعاً مهمّاً في الرواية، من منظوري الشخصي. ثمّة وصف، في عملك المبكِّر «مياه الخريف»، ويبدو أنك تصف فيه مياه النهر بأنها «تركض كرأس حصان». اعتقدت، في البداية، أنك تعني ارتفاع منسوب المياه، بينما ساورني شكٌّ عندما قرأتها عدّة مرّات، لكني عندما ذهبت إلى بيتك القديم، وفتحت النافذة السوداء في الجدار الخلفي، نظرت بعيداً حيث ضفّة النهر المرتفعة، تبدّى أمام ناظريَّ، على حين غرة، مشهد اندفاع مياه الفيضان، وتلاطُم الأمواج، وارتفاع منسوبها لتعلو صوب السماء، ذلك المشهد الذي كنت تراه في صغرك، ففهمت، على الفور، التشبيه برأس الحصان، من الواضح أن تدفُّق الفيضان لم يكن شبيهاً برأس حصان واحد، بل رؤوس متتابعة، فقد كان النهر يندفع نحو الأمام مثل عدد لا يحصى من الخيول البرِّيّة الجامحة.

في الواقع، تصف روايتي الأولى كيف يمكن لفيضان أن يُقصي قرية عن أخرى، وكيف يمكن أن يعيش الأطفال

في ظلّ هذا الوضع. في هذا السياق، لم أكن أشغل بالي كثيراً بدور الفيضان، و-مع ذلك، ومن خلال حديثي معك- وجدت أن الفيضان الهادر الذي رأيته أمام عينيّ، ربّما، هو رمزٌ يحمل دلالة الحرب التي عايشتها في شبابي، لأن هذه الرمزية تتداخل مع رعبي الشديد من الفيضانات.

تُعَدّ الحرب أمراً جللاً، وعلى شاكلتها الفيضان، لكنّ المشهد المجدَّد لتدفُّق مياه الفيضان وعباب أمواجها، يبقى مشهداً نابضاً بالحياة من بين ذكريات طفولتي. كان ثمّة نقص في الطعام إبّان الحرب، وكنّا نعتمد، في غذائنا، على النشاء الجافّ، فقد بنى جدّي، بمساعدة أمّي، مصنعاً لطحن جذور اللوتس، ثم تجفيفها، ووضعها في جِرار مصنوعة من القرميد. وعند منتصف الليل، تقريباً، كنت -على صغر سنّي- أغطس في مياه النهر لجمع قرميد هذه الجِرار، فتوخز الطحالب الخشنة جسدي بأكمله. استمرَّت مثل هذه الذكريات تضع بصمتها على جسدي، لتلج أدبي، في نهاية المطاف.

مو يان: لقد ذكرت، للتوّ، أن النهر كان يندفع كرأس حصان، وعندما كنت صغيراً، أطلق الناس عليه اسم رأس النهر. تهبّ عاصفة مطيرة على الروافد العليا للنهر كلّ عام، من الخريف حتى شهر أغسطس، وبمضي يوم أو نصف يوم، يندفع السيل الجبلي إلى مجرى نهرنا، ويُسمع هدير النهر قادماً من مكان قصيّ، فيهلّل الأطفال: «لنذهب بسرعة لمشاهدة رأس النهر!» تتدافع مياه النهر من بعيد، فتعلو مقِّدمتها سطحه، وتندفع على هيئة عُرف حصان جامح يهفهف؛ لذا كنّا نقول إن مياه النهر شبيهة برأس الحصان. وما إن يمرّ رأس النهر، حتى يمكن لمياهه أن ترتفع عالياً جدّاً، ثم تندفع ثانيةً، دفعةً واحدة، ليتداعى جرف النهر، وتتعكّر مياهه؛ لاندفاع الرواسب مع المياه، من المنبع.

يمتلئ الأطفال بالبهجة مع اندفاع المياه، ويقف بعض الأطفال، ممَّن يجيدون السباحة، على جرف النهر يراقبونه. وفي بعض الأحيان، تطفو شجرة على صفحة المياه. رأيت، ذات مرّة، بطيخة تتدحرج بالنهر، سارع الأطفال للقفز فيه، والاستيلاء عليها. مكان يضمّ، بين جنباته، نهراً يمثّل مهداً للحضارة؛ ومكاناً يولد على راحتيه الأدب، لقد تأثّر أدبي، بشكل كبير، بوجود النهر.

أكتب كأحد العوام

كنزابورو أوي: كثيراً ما أفكّر في الشكل الذي ينبغي أن يكون عليه اليابانيون. باتت الآلام والأفراح جميعها محلّ تفكيري؛ وهذا ما أواصل كتابته في الأدب. كتبت، في البدء، العديد من القصص القصيرة الشعبية، وكذلك فعلت أنت. لا يتوقَّف بعض الكتاب عن إعادة تطوير أعمالهم الأولى لتغدو جميعها في المستوى نفسه، لكنني لست كذلك، فيمكنني، تقريباً، إنكار أعمالي الأولى، ويعنيني أكثر العصر الحالي، لأن العصر يتغيَّر بسرعة، فلا ينبغي لكاتب ما أن يتجنَّب الفضاء المتغيِّر الذي يعيش فيه كلّ يوم. أعتقد أن الأمر ذاته ينطبق عليك، لأن الهيئة التي يجب أن يكون عليها الصيني، غالباً ما تتبدَّى في أعمالك، بالإضافة إلى إدراكي بأنه لا يزال أمامك موضوعات معاصرة تواصل كتابتها في رواياتك.

مو يان: بعد ممارسة الكتابة لفترة من الوقت، وجدت أنه لا يمكن للكاتب أن يبقى بمعزل عن المجتمع، وحتى لو حاول الهروب من الواقع بكلّ السبل الممكنة، فإن الواقع سيأتي بحثاً عنه. وخير مثال على ذلك عملي «أغنيات الثوم». كان مخطّطاً، حينئذ، أن أواصل كتابة سلسلة «الذرة الرفيعة الحمراء»، لكن حدث أن شهدت شاندونغ عام (1987)، حدثاً جللاً بسبب الفساد والتزمُّت والبيروقراطية لدى المسؤولين؛ ما أدَّى إلى ركود بيع ملايين الكيلو جرامات من الثوم، وتعفّنها في الحقول، وتحت وطأة الغضب، قام الفلاحون بحمل الثوم، والذهاب به حيث تحلّقوا حول مقرّ حكومة المقاطعة، لتنبعث الرائحة الكريهة للثوم، في محيط المكان، كما قام بعض الأشخاص الجريئين بتحطيم مكتب رئيس المقاطعة، فاختبأ الرئيس الفزع، دون أن يجترأ على الظهور، ويُعَدّ هذا حدثاً مؤثّراً، للغاية، في الصين.

أُلقي القبض على الزعيم، وأقيل سكرتير لجنة الحزب بالمقاطعة، في وقت لاحق. كما حمَّلت وسائل الإعلام، حينذاك، الطرفين المسؤولية مناصفةً. ترك هذا الأمر في نفسي تأثيراً بالغاً؛ وهو ما دفعني للتخلّي عن مواصلة كتابة سلسلة «الذرة الرفيعة الحمراء». كنت، حينها، أعيش في المدينة منذ أعوام كثيرة، لكنني كاتب بهويّة فلاح، ولي قلب فلاح، وقد آلمني، بشدّة، عدم بيع الثوم.

كنت متّفقاً مع الفلاحين في الرأي، وأقف إلى جانبهم بشكل مطلق. وجدت، آنذاك، مكاناً مكثت فيه، وأنهيت الرواية في غضون خمسة وثلاثين يوماً. وبعد نشر الرواية، تصاعدت ردود الفعل، وبدا عدم تفهُّم الجميع لذلك التحوُّل المفاجئ في كتابتي.

حظيت رواية «الذرة الرفيعة الحمراء»، بالأساس، بشعبية كبيرة، وكان من الممكن اتّباع هذا المسار تماماً، بينما سمح لي هذا التحوُّل بالاشتباك المباشر بالواقع. أن أكتب ما يحدث في الوقت الراهن، هو دوري المنوط بي، انطلاقاً من ضميري، وكذلك من حسّ المسؤولية لديّ.

عملت، خلال العامَيْن الماضيَيْن، في «جريدة التحقيقات اليومية»، كانت هذه الجريدة تكشف كلّ يوم عن الكثير من القضايا المختلفة؛ وهو ما وفَّر لي تدفُّقاً مستمرّاً في المواد الإبداعية، وكذلك جعلني أتواصل مع رجال القانون في كلّ مكان، كما قصدني بعض الأشخاص لتقديم الشكاوى.

كتابة مثل هذا الموضوع، تتطلَّب أن نتعامل مع الفاسد، باعتباره إنساناً، وأن نفكِّر فيه من منظور إنساني. في ظلّ النظام الاجتماعي الحالي، هل بإمكاني الحفاظ على نزاهتي لو صرت مسؤولاً في قسم معيَّن؟، وهل سأغدو جانياً مثل هؤلاء المسؤولين الفاسدين؟ هذه هي رواية مكافحة الفساد التي أكتبها، تلك التي تنطلق من التنقيب في الذات.

كنزابورو أوي: عندما كنت أستاذاً في جامعة برلين الحرّة، طلبت من تلامذتي قراءة «أغنيات الثوم»، واسمها في النسخة الإنجليزية «ثوم الغضب». استمتع الجميع بالوصف الفكاهي في هذا العمل، وذلك مثل المشهد الكوميدي لركل الثوم، ذهاباً وإياباً، إذ يتجلّى، في هذا الموضع، انتقاد للواقع، إضافة إلى التمتُّع بذوق أدبي فريد. وبوصفنا قرّاء، لمسنا جميعاً إيمانك الراسخ بالفلّاحين، ويغمرني شعور بالفضول والتطلّع إلى رواياتك المتعلّقة بهذه الموضوعات. أنا مهتمّ، للغاية، بتقديمك لهذا الموضوع انطلاقاً من حالة محدَّدة.

جئت إلى بكين بالأمس، وتناولت الطعام في مسرح تشانغآن الكبير، عند المساء، وكان هناك عرض مسرحيّ عن المسؤولين النزهاء، سمعت من الأصدقاء أن مواطني بكين جميعاً يحبّون مثل هذه القصص.إنه لمن الجيّد أن يكون الموضوع الذي يثير تفكيرك هو أكثر ما يهمّ الناس.

لا ينبغي أن تكون اهتمامات الكاتب والجمهور متقاربة، فحسب، بل يجب أن تكون متداخلة، أيضاً. تصف روايتك «مملكة النبيذ» فساد البيروقراطية، واتّسمت طريقة الوصف لديك بالتحدّي الشديد، وهو ما نال استحسان الأوساط الأدبية العالمية. أعتقد أن الأدب يجب أن يكشف عن الجانب المشرق، انطلاقاً من جانب البشرية المظلم، وأن يمنح الناس القوّة. أنا، الآن، في السابعة والستِّين من العمر، وما زلت أعتقد، بشدّة، حتى الآن، أن كتابة الرواية ينبغي أن تمنح الناس، في نهاية الأمر، نوعاً من الضوء يجعلهم يشعرون بالثقة.

لقد عبَّرتَ في قصصك القصيرة المبكّرة عن مثل هذه الموضوعات، من خلال التغنّي بالحياة البدائية والثناء عليها. عندما كنت طفلاً، اعتقدت -بغضّ النظر عن مقدار الظلمة البشرية التي يصفها الأدب- أن حال الكتابة عن ذلك الصوت المخيف لتدفّق النهر، في الهزيع الأخير من الليل، يجب أن نفكر في ما مقدار الفرح الذي سيلاقيه البشر نتيجة ذلك، في النهاية. ويُعَدّ هذا، تقريباً، جوهر إبداعي الأدبي. لطالما كانت لديَّ فكرة أن الأدب ليس، فقط، أمل البشرية، بل هو، أيضاً، يجعل الناس أكثر اقتناعاً بأن الإنسان هو أكثر الموجودات حظّاً. كيف تعبِّر عن ذلك في رواياتك؟ فالإيمان بالإنسان، والتعبير عنه هو سبيل كتابة الرواية، وهو، في الوقت ذاته، الدور المنوط بالكاتب، في المجتمع.

مو يان: لقد انطلقت من الريف، وأصررت على الكتابة عن المناطق الريفية في الصين، ويبدو ذلك بعيداً، إلى حَدّ كبير، عن الواقع الحالي. كيف يمكنني تطوير الشعور بالحياة ذات الطابع الريفي، التي أصفها في رواياتي، لتصبح موضوعات جديدة؟ لأن ما أكتبه هو روايات لا مقالات نقدية، فقد اهتديت، في وقت لاحق، إلى حيلة في «أغنيات الثوم»؛ ألا وهي نقل المحتوى الذي أرغب في كتابته إلى قرية شمال شرق قاومي (نصف الخيالية، نصف الواقعية). وقعت أحداث «أغنيات الثوم»، بالأساس، في جنوب غرب مقاطعة شاندونغ، بينما كتبتها، وكأنها قد وقعت في مسقط رأسي، وجدت هذا الشعور على حين غرّة، وتواصلت مشاعر الطفولة المتعلِّقة بالحياة والطبيعة في هذا النوع من الروايات السياسية.

ينبغي للكاتب أن يعزِّز نقاط قوَّته، ويتجنَّب نقاط ضعفه. تكمن نقاط القوّة لديَّ في حساسيَّتي تجاه الطبيعة والحيوانات، وكذلك النباتات، وتجربتي الثريّة بالحياة، فعلى سبيل المثال، يمكنني شمّ الروائح التي يعجز الآخرون عن شمِّها، وسماع الأصوات التي لا يمكن للآخرين سماعها. لقد وجدت أن لديَّ خصائص أثرى بكثير من الآخرين. وما إن أزرع هذه العناصر في رواياتي، حتى تتبدّى مختلفة عن روايات الآخرين. لا تزال كتابتي لهذا النوع من الروايات السياسية،



متجذِّرة في أرض القرية، فهي لا تتعلَّق بالأحداث، باعتبارها أحداثاً مجرَّدة، بل تفيض بتجربة الكاتب العميقة بالحياة، وبوجود هذه الاشياء تكتسب الرواية الإحساس، فإن لم تغرس الرواية إحساس الكاتب بالحياة، في أرضها، حتى لو كانت تكتب أحداثاً وقعت، بالفعل، فقد تمنح الناس إحساساً بعدم الواقعية.

الرواية التي أتصوَّرها، الآن، تسمَّى «الخروج من الجسد»، وقد تأثَّرت فيها، أيضاً، بـ «يوسا»، عندما تحدَّثت، ذات مرّة، عن نسبية الوقت، حيث يمكن لدقيقة، أن تمتدَّ، في الرواية، إلى ما لا نهاية، وعلى العكس، يمكن ضغط ثلاثين عاماً لتمرَّ كجزء من الثانية.

كتبت عن البطل وهو في طريقه إلى ساحة الإعدام، وقد قلبت عاصفة من الرياح السيَّارة التي تُقلّه، فهرب، وبدأ يتفقَّد مسار حياته الشخصية: كيف أمكنه الترقّي من طفل يرعى الأبقار ليغدو كادراً رفيع المستوى، وكيف التقى بالعديد من الرجال والنساء، ثم لاذ بالفرار ليعود إلى مسقط رأسه، حتى يرى أمَّه وامرأةً قد خانته. كانت المسيرة، برمَّتها، مليئة بصنوف الوهم، فبينما هو يركض ينتابه شعور بأن ثمّة من يطارده، وفي النهاية، ركض حيث أمّه، وجثا أمامها. لمست أمّه رأسه، وقالت: «لقد ذهبت حياتك هباءً».

حينها، استفاق بغتةً، ليتَّضح أنه لم يهرب على الإطلاق، بل دفعه شخص، فهوى أرضاً. سأله قاضي التنفيذ عمّا إذا كان يرغب في أن يُرمى بالرصاص واقفاً أم جاثياً، فقال «دعني أجثو».

فيما يتعلَّق بالمسألة التي أثرتها بخصوص دور الكاتب، أفكِّر بالأمر على النحو الآتي: لقد أُشيد بالكُتّاب الصينين في فترة الخمسينيات والستينيات، ونالوا منزلة رفيعة للغاية. قِيل إن الكُتّاب هم مهندسو الوجدان البشري، وهم الناطقون بلسان العصر، إضافةً إلى السموّ بهم إلى مستوى لا مثيل له. يُعَدّ ذلك تقييماً غير دقيق البتّة؛ ليس للكُتّاب، فحسب، بل للرواية كذلك. كان من غير الواقعي، أنذاك، التفكير بأن الكُتّاب يمكنهم معارضة الحزب من خلال رواية، أو حتى تخريب المجتمع برواية. كلَّما تطوَّر العلم وتقدَّم المجتمع، وارتفع مستوى معيشة الناس، انخفضت مكانة الكاتب، وتضاءل دور الأدب. أنا ضدّ شعار: «ينبغي على الكاتب أن يكتب لعوام الناس».

يبدو هذا الشعار ودوداً، لكنه، في حقيقة الأمر، ينمّ عن نظرة فوقية، كما لو أن مسؤولية تحديد الاتِّجاه تقع على عاتق الكُتّاب جميعاً. أعتقد أنه يجب عكس هذا الشعار؛ بمعنى أنه ينبغي على الكاتب أن يكتب كشخص من العوام. لقد كتبت عن آلامي الشخصية، وعن تجاربي المريرة في الحياة الاجتماعية، كتبت عن مشاعري إنساناً، تلك التي قد يكون لها أهمِّية عامّة، فهي تمثِّل مشاعر الكثير من الناس.

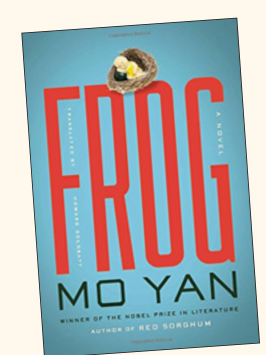
ثمّة مقولة في الصين؛ مفادها: «الموهوبون يعانون من سوء الحظّ»، إذا حظي شخص ما بالنجاح على الصعيد السياسي، ورفل في النعيم، وأحاطته السعادة أينما سار، وتنعَّم بمنصب رسمي رفيع، فمن الصعب عليه أن يكتب شيئاً جيِّداً. كان ثمّة فنّان شعبي في «ووشي»؛ يدعى آبينغ، كتب العديد من الروائع الموسيقية، منها «ينبوعان يشرف عليهما القمر»، والتي صارت من كلاسيكيات الموسيقى الصينية. يمكن للناس، بالطبع، سماع أنماط مختلفة من العروض في الحفلات الموسيقية، بينما لم يكن آبينغ سوى شحّاذ يجوب الطرقات، عند تأليف تلك الرائعة. كانت زوجته تقوده، تسحب، وتتوسَّل، وكان الوضع بائساً للغاية. وصل فقره وألمه الداخلي إلى أقصى الحدود؛ وهو ما مَكَّنه من إبداع مثل هذا العمل الذي يمسّ الروح.

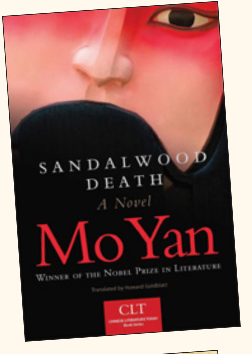
كنزابورو أوي: أتَّفق، تماماً، مع وجهة نظرك. أعتقد أنه ما يزال للرواية دور مهمّ؛ يكمن في أن تكون ذاكرة متزامنة للواقع المعاصر. يتطوَّر المجتمع المعاصر بسرعة فائقة، يعجز النظر عن الإحاطة بها. لمّا وصلت إلى بكين، هذه المرّة، وجدت أنها قد تغيَّرت كثيراً عن تلك التي رأيتها قبل عامَيْن، يمكن القول إن دور الكاتب، إزاء المجتمع، يكمن في مساعدة الناس على التذكّر.

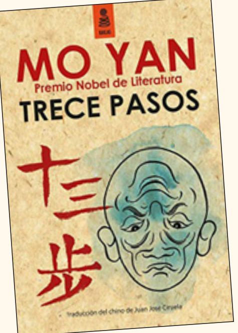
ينبغي أن تكون المبعوث الوحيد

مو يان: لقد مَرَّ المجتمع الصيني بتغيُّرات هائلة خلال السنوات العشر الماضية، فصار العوام أكثر نضجاً، وباتوا يتمتَّعون بقدر أكبر من الحرِّيّة مقارنةً بذي قبل. عندما يجتمع الناس معاً، يتناولون الطعام، ويحتسون الشراب، ويطلقون الكثير من النكات، بما تتضمَّنه من نقد وسخرية لشتّى الظواهر الاجتماعية، وهذا شائع جدّاً. الأهمّ من ذلك أن قوَّة القانون باتت راسخة في قلوب الناس. في الماضي، كان العوام يعتقدون أن لا علاقة لهم بالقانون، بينما يمكنهم، الآن، استخدامه لحماية حرِّيّاتهم الشخصية، حيث يمكنهم الالتجاء إليه، وتقديم الطرف الآخر للمحكمة، ومثل هذه الأمور في تزايد مستمرّ، وهو ما يوضِّح أن الصين بدأت تتقدَّم صوب مجتمع يحكمه القانون، وقد تنبَّه الوعي بالقانون، فعليّاً، في عقول العوام، وهو ما يُعَدّ تقدُّماً هائلاً بالنسبة إلى نوعية مجتمع الحاكم الفرد الأوتوقراطي.

إن المجتمع الخاضع لحكم الفرد المطلق هو مجتمع إقطاعي، فجملة يتفوَّه بها الإمبراطور تعادل عشرة آلاف جملة، لا يمكن لأحد أن









يغيِّرها، والآن لم يعد لمثل هذه الخرافات تأثير لدى الجميع، وهذا هو التغيير الأهم والأعمق. ثمّة نقطة أخرى؛ تتمثَّل في تعزيز الوعي الفردي، ففي الماضي، لم يكن لدينا مفهوم الفردية، بل كانت الجماعية هي السائدة، ومذهب قطعة الشطرنج، في التسعينيات، قَوِيَ الوعي الفردي بمرور الوقت. روَّجت «الذرة الرفيعة الحمراء» إلى تعزيز إيقاظ الفردية، متمثِّلةً في حبّ ما تحبّه الذات، وكراهية ما تكرهه، وفعل ما تريده الذات الفردية من أمور.

لماذا أثارت رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» ضجّة كبيرة في الثمانينيات؟ الجواب عن ذلك يعود إلى شعور بالفرح غمر النفوس المكبوتة لعوامّ الناس، فجأةً، بينما تصاعد الوعي الشخصي للشباب في حقبة التسعينيات. إن إيقاظ الوعي الفردي في الصين، له أهمِّيّة خاصّة، لأن الفردية لم يكن لها وجود في الماضي، فكان من الواجب على الجميع أن يكونوا متماثلين، فيرتدوا الملابس التي تماثل ملابس الآخرين، فأنت ترتدي الأزرق وأنا كذلك، وإذا ارتديت اللون الأحمر، فقد تشذّ عن القاعدة، وتتعرَّض للسخرية. ولو أطال الرجال، في الثمانينيات، شعورهم، وارتدت البنات الجينز، لكانوا جميعاً محطَّ سخرية.

الآن، بغضّ النظر عن نوع الملابس التي ترتديها أو تسريحة شعرك، لن يتدخَّل أحد بما تصنع، بالفعل. ينصبّ اهتمام الصينين، في الوقت الراهن، على قضيّة الفساد، فلا ينكشف أمر الكثير من المسؤولين الفاسدين إلّا بعد مرور وقت طويل من ارتكابهم الجريمة؛ يعود السبب في ذلك إلى عيب في النظام الاجتماعي. لم يولد المسؤولون الفاسدون أشراراً، فلو كنت مسؤولاً رفيعاً؛ أتمتَّع بسلطة كبيرة، فهل سأكون فاسداً؟ يصعب عليَّ ضمان ذلك. قرأت اعترافات العديد من المسؤولين، فعرفت أنهم قد فعلوا ذلك دون إرادتهم، فالراشي يرسل رشواه اليوم وغداً، وأنت ترفضها اليوم وغداً، لكنك لا ترفضها في اليوم الأخير، فتغدو مسؤولاً فاسداً جرّاء ذلك. لماذا لا يمكن كبح هذا السلوك استناداً على النظام؟

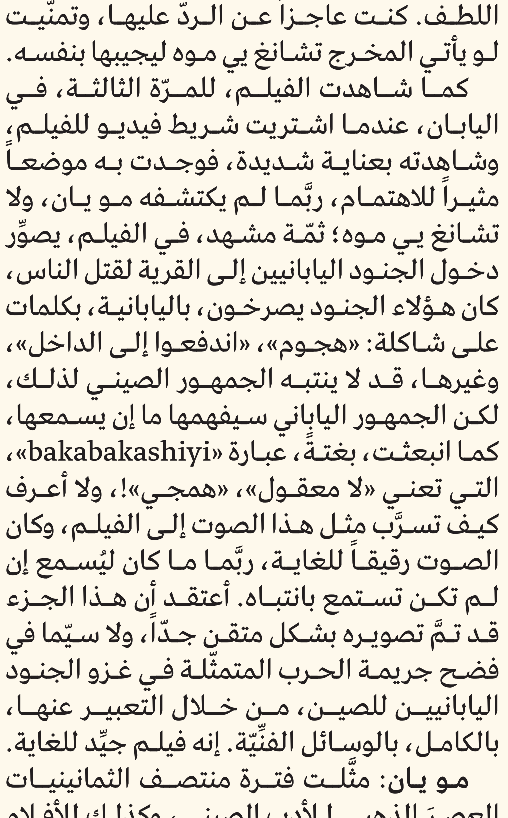
كنزابورو أوي: لقد شاهدت فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» ثلاث مرَّات. كانت المرّة الأولى مع شقيق زوجتي، يدعى «جوزو إيتامي»، وهو مخرج سينمائي، أيضاً، لكنه مات منتحراً قبل بضع سنوات. بعد أن شاهده، سألني على الفور: «برأيك، لماذا يوجد في الصين مثل هذا الفيلم الجيِّد؟»، أجبته: «لأنه فيلم صُنِع في الصين»، سألته في المقابل: «لماذا لا يمكنك صناعة فيلم كهذا؟» فردَّ إيتامي دون تردُّد: «لأنني ياباني».

شاهدته، للمرّة الثانية، في برلين، بصحبة أكثر من أربعين طالباً، حيث كنت أعمل استاذاً زائراً. حاز هذا الفيلم، حينها، «جائزة الدب الذهبي» في مهرجان برلين السينمائي. وُعرض في كثير من دور السينما، وعلى مقربة من دار السينما؛ كان ثمّة مطعم يوناني، حيث ألقيت على تلامذتي محاضرة، كان موضوعها («الذرة الرفيعة الحمراء»، مقارنة بين عمل مويان الأصلي والفيلم السينمائي).

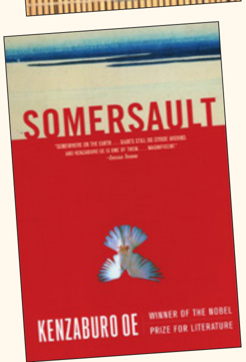
طرحت فتاة جميلة للغاية، ومتحدية نوعاً ما، بعض الاستفسارات؛ أوَّلها: في الرواية، ركعت الجدّة عندما رأت القاضي، لكن هذا المشهد لم يُمثَّل في الفيلم، وثانيها: طلب الأب من ابنته أن تتناول الطعام، لكنها امتنعت، وألقت بوعاء الأرز على الأرض فجأةً. لم يأت ذكر ذلك في الفيلم. تساءلت هذه الفتاة عما إذا كان المخرج «تشانغ يي موه» لا يحبّ النسوية، أو أنه قد تعمَّد إغفال ذلك، ليبرز المرأة كياناً شديد اللطف. كنت عاجزاً عن الردّ عليها، وتمنَّيت لو يأتي المخرج تشانغ يي موه ليجيبها بنفسه.

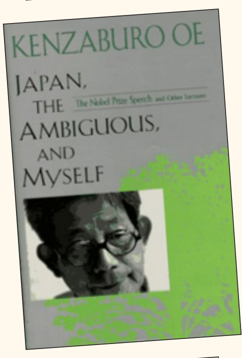
كما شاهدت الفيلم، للمرّة الثالثة، في اليابان، عندما اشتريت شريط فيديو للفيلم، وشاهدته بعناية شديدة، فوجدت به موضعاً مثيراً للاهتمام، ربَّما لم يكتشفه مو يان، ولا تشانغ يي موه؛ ثمّة مشهد، في الفيلم، يصوِّر دخول الجنود اليابانيين إلى القرية لقتل الناس، كان هؤلاء الجنود يصرخون، باليابانية، بكلمات على شاكلة: «هجوم»، «اندفعوا إلى الداخل»، وغيرها، قد لا ينتبه الجمهور الصيني لذلك، لكن الجمهور الياباني سيفهمها ما إن يسمعها، كما انبعثت، بغتةً، عبارة «bakabakashiyi»، التي تعني «لا معقول»، «همجي»!، ولا أعرف كيف تسرَّب مثل هذا الصوت إلى الفيلم، وكان الصوت رقيقاً للغاية، ربَّما ما كان ليُسمع إن لم تكن تستمع بانتباه. أعتقد أن هذا الجزء قد تمَّ تصويره بشكل متقن جدّاً، ولا سيّما في فضح جريمة الحرب المتمثّلة في غزو الجنود اليابانيين للصين، من خلال التعبير عنها، بالكامل، بالوسائل الفنِّيّة. إنه فيلم جيِّد للغاية.

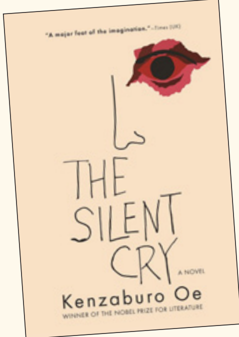
مو يان: مثَّلت فترة منتصف الثمانينيات العصرَ الذهبي للأدب الصيني، وكذلك للأفلام الصينية، كما جذبت الموسيقى والفنون الأخرى انتباه العوام. أعتزّ بذكرى ذلك الوقت، بشكل خاصّ، وما تضمَّنه من روح تخرق كافّة المحظورات، ويعود السبب في الجلبة التي أثارتها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» أو الفيلم المآخوذ عنها في الصين؛ إلى أن الناس قد عانوا من القمع الذي أثقل أرواحهم لردح من الزمن، بدءًا من «الثورة الثّقافيّة»، بينما رفع هذا الفيلم راية الفردية عالياً، فأحسَّ عامّة













من فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» ▲

الناس بشعور أخذ نفَس عميق. إن تحويل أيّة رواية إلى عمل سينمائي، يخضع لفنّ الانتقاء، فتعديلٍ رواية تتألَّف من مئات الآلاف من الكلمات لتصبح فيلماً، يجعل من المستحيل إدخال كافّة الشخصيات والتفاصيل في أحداث الفيلم.

يضع فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» اللمسة الأخيرة النابضة بالحياة، حيث يتمّ انتقاء الجزء الأهمّ في الرواية، والذي هو الجزء الذي بذلت فيه جهدي الأكبر. لقد قلت لتشانغ يي موه: أنا لست «لو شيون»، ولا «ماو دون»؛ إذ يلزم لتعديل أعمالهم الإخلاص للعمل الأصلي، بينما يمكنك، عند تعديل عملي، أن تغيِّر ما تريد. ليست الرواية سوى مصدر يمنحك مادّة، تحفِّز فيك رغبة الإبداع، فلتفعل ذلك بحرِّيّة وجرأة. يفوق تأثيرُ الأفلام تأثير الروايات كثيراً، ففي أعقاب ربيع عام (1988)، وبينما كنت أسير في الشارع، سمعت أصوات الكثير من الناس تتعالى، مردِّدةً أغاني فيلم «الذرة الحمراء» في وقت متأخِّر من الليل. أعتقد أن الفيلم كان رائعاً للغاية، وأحسب أنني كنت محظوظاً بأن صادفت روايتي المخرج تشانغ يي موه.

كنزابورو أووي: قرأ الكثيرون رواياتي في فترتَي السبعينيات والثمانينيات، في حين قلَّت أعداد القرّاء اليوم. لقد راكمت أدبك في الأوقات الصعبة، يبدو أنني قد استمددت منك نوعاً من الطاقة، تدفعني للتصميم على إكمال مسيرة إبداعي الأدبي في سنواتي اللاحقة.

مو يان: يؤثِّر بعض الكُتّاب في بعضهم الآخر. لقد قرات عمل السيِّد أووي «طريقة الرواية»، فكنت أطيل التفكير بعد قراءة كلّ سطر. أعتقد أنني تمكَّنت من مسايرة طريقة تفكيرك على مدار القراءة، مثل شرحك لـ «الكلاسيكيات»، واقتباسك عبارة «أنا الوحيد الذي هرب لإبلاغك» من رواية «موبي ديك» لملفيل، لقد قلت أن هذا هو المبدأ الأساسي لكتابة رواياتك، أعتقد أن ذلك مثير للاهتمام، بشكل كبير.

يمكن استخدام هذه النبرة الواثقة، تماماً، سواء أتعلَّق الأمر بإبداع الرواية، أم تعلَّق بإبداع الفيلم، هذا هو موقف الكاتب من السرد، وأعتقد أن عليَّ قول ما أودّ قوله، فأنا المبعوث الوحيد الذي هرب من المعسكر لإبلاغك بالأمر، يكون الشيء أسود بإقراري أنه أسود، ويكون أبيض بقولي ذلك. ينبغي على المرء، كاتباً كان أم مخرجاً، أن يتمتَّع بشجاعة الخلق، وأن يتحلَّى، كذلك، بشجاعة دعم الرسالة الوحيدة.

أن أقول أو لا أقول؛ فذلك شأني، وأن تقرأ أو لا تقرأ؛ فذلك شأنك، أن تصوِّر أو لا تصوِّر؛ فذلك شأنك، وأن يشاهد أو لا يشاهد؛ فذلك شأنه، أيضاً.

سأفعل ما يتوافق وتفكيري، حتى وإن كان جمهوري شخصاً واحداً، وحتى لو كان هناك قارئ واحد لا أكثر. أريد أن أؤسِّس موقف ذلك المبعوث الوحيد الذي سيحمل لك الرسالة.

■ **أدار الحوار: ماو دان تشينغ* □ ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

المصدر:

https://mp.weixin.qq.com/s/38vJIsM7gUYW-mRx_o-NJg

* كاتب صيني يعيش في اليابان، له العديد من المؤلَّفات باللغتَيْن: الصينية، واليابانية.



ميلان كونديرا:

الرواية هي فنّ مقاوم للإيديولوجيا

يُعد ميلان كونديرا، من كبار الروائيِّين التشيكيِّين الذين تركوا بصمة في الأدب الغربي الحديث. عُرف بغزارة إنتاجه الممتدّ على مدى سبعين سنة كاملة، متنقّلاً فيها بين الأدب والنقد. كما عُرف عنه عزلته الإعلامية الطوعية، وابتعاده عن الأضواء، متذرعّاً، في ذلك-كلّما سُئل في حواراته القليلة، بمشاكله الصحِّيّة، وباختياره للانزواء بعيداً عن الناس كي يتسنّى له الكتابة في هدوء، بعيداً عن ضوضاء غرف التحرير وصفحات الجرائد، كما تحدّث، من حين إلى حين، عن خوفه من التأويلات الإيديولوجية، إن هو أجاب عن أسئلة حول السياسة أو الصراعات الحزبية، خصوصاً أنه وُلِد في مكان، وفي زمان هما أساس الصراع في أوروبا القرن العشرين.

يتضمَّن هذا الحوار، الذي أجراه الناقد الكندي نورمان بيرون، إضاءات مرجعية لفهم عالم كونديرا الروائي، وعلاقته بالأدب والفنّ والإيديولوجيا...

بهذه المناسبة، استضافته الصّحافة الأدبيّة الباريسية، فكان له معها هذا الحوار:

نورمان بيرون: ميلان كونديرا، قبل أن أناقش ترجمة كتبك إلى اللّغة الفرنسية، أعتقد أنك جئت إلى عالم الكتابة، أوَّلاً، عبر بوّابة الشعر. أليس كذلك؟

- ميلان كونديرا: نعم كتبت الشعر، لكنني، الآن، لم أعُد أحبّه.

ألا ترى أن قصائدك جيّدة؟

- الكثير منها ليس سيِّئاً، لكن الأمر، هنا، يتعلّق بشيء آخر، فتركُ الشّعر والتوجّه صوب السرد لم يكن، بالنسبة إليَّ، مسألة انتقالية سهلة، إنها قطيعة. في هذه الحالة، أنا لم أتخلَّ عن الشعر، فحسب، بل قمت بخيانته. لم يكن الشعر الملحمي، بالنسبة إليّ، جنساً أدبياً فحسب، بل كان تصوُّراً للعالم، ونظرة له؛ نظرة تخلّيت عنها مثلما يتخلىّ المرء عن اعتقاد ما.

لكن، أليس هناك نظرة (لا ملحميّة) أو (ضدّ ملحميّة)؟

- ما هو ملحميّ يتمّ تعريفه، دائماً، من خلال ما يتركه من أحاسيس. أمّا النظرة (اللّا ملحميّة) فهي الإيمان بين ما نُفكّر فيه داخل ذواتنا وبين ما هو واقعي. مسافة غير متناهية بين ما ترغب الأشياء في تجسيده أو تتخيَّل أن تكونه، وبين ما هي عليه في الواقع. إدراك هذا الاختلال هو، في حَدّ ذاته، كسر للوهم الملحمي. إدراك هذا الاختلال هو، أيضاً، فنّ السخرية، والسخرية تمثّل أحد أبعاد الرواية.

قد تبدو خيانتك للشعر غير منطقية، لأنك قمت، في سنة (1965)، بنشر مختارات من شعر «أبولينيز» داخل ترجمتك الخاصّة، التي بدأتها بدراسة مُطوَّلة...

- نعم، تمَّ طبع هذه المختارات الشعرية في العاصمة براغ، وقد تمَّ سحب (55000) نسخة، ونفدت الطبعة خلال أيّام.

إذا كنت لا أحبّ -شخصياً- كتابة الشعر، فهذا لا يعني أنني لا أحبّ ما يكتبه الآخرون، فـ«أبولينير» هو عشقي الكبير.

لكننا نستطيع أن نجد، في رواياتك، مقاطع تحوي مخيِّلة شعرية بشكل مكثّف جدّاً.

- مدرسة الشعر الملحمي تُعتَبر ضرورية لأيِّ روائي. علينا ألّا ننسى أن الشعر الملحمي حمل معه أكبر تجديد، وأكبر مبادرة لفائدة الأدب الحديث، منذ بودلير حتى السرياليين؛ إذ تحرَّرَ الخيال، وعُرف الاقتصاد اللغوي في التعبيرات، وزادت المقدرة على الاستحضار، وعلى التأثير عبر صورة واحدة.

كنت أرغب في أن يكون كلّ فصل من رواياتي مُعبّراً عن نفسه، مختصراً، ومُكثّفاً كقصيدة شعر. لكن الفيصل، بالنسبة إليّ، هو منظوري الذاتي للأشياء بشكل كلّي، وهذا يشمل، أيضاً، المنظور الساخر، ومنظوري لمنطق الغموض، ومنظوري لنسبية الحقائق والمشاعر والمواقف. باختصار، هو موقف، أراه أقرب إلى (اللاملحميّة).

بعد مرحلتك الملحميّة، كتبت كتاباً نظرياً بعنوان «فنّ الرواية». أمؤمن أنت بمستقبل الرواية؟

- كانت الرواية، على مدى تاريخها، محلّ اعتراض، وذلك من طرف أكبر مبدعيها، فأن تكون الرواية مُعارَضة من طرف ذاتها، هذا يعود، في الأصل، إلى طبيعتها. كتاب «جاك، الحتمي»، للكاتب دنيس ديدرو، هو استهزاء متواصل بالرواية، لكنه

يعتبَر، في الآن نفسه، من أفضل أعماله الروائية. احتقر إيميل زولا الرواية، ولم يرغب في اعتبار كلّ كتبه روايات. في القرن العشرين، تحدّث الكُلّ عن الرواية بما يشبه النعي: السرياليون، والطلائعيون الروس، كما أكّد أندريه مارلو أن الرواية ماتت ما إن توقّف هو عن الكتابة.

أترون؟ هذا غريب، حقّاً! لا أحد يتحدّث عن موت الشعر، رغم ذلك. منذ الجيل العظيم للسرياليين، لم أعرف أيّ أثر شعريّ عظيم ومتجدّد. لا أحد يتحدّث عن موت الرسم، ولا عن موت المسرح، ولا عن موت الموسيقى، ورغم هذا تخلّت الموسيقى، منذ « شونبيرغ»، عن كلّ التقاليد الموروثة، القائمة على الأصوات والمقاطع والآلات، طوال ألفية كاملة.

أحبّ كثيراً أعمال إدغار فاريز، وكذا إيانيس زيناكيس، لكن السؤال هو: هل ما زالت هذه الآثار تُعتَبر موسيقى؟ يَعتبرُ فاريز ألحانه كشكل من تنظيم الأصوات. ربّما ماتت الموسيقى منذ عشريات كاملة، دون أن يتحدّث أحدٌ عن ذلك. مُقارنة مع كلّ الأجناس الفنيّة، الرواية -وحدها- هي الأقلّ اندثاراً.

ألا تعتبر أن روايتك الأولى «المُزحة» نصّاً يصف بيئة معينة لجيل ما؟

- لا، لم تكن لدي أيّة نيّة لكتابة سيرة، أو التّعبير عن حقبة ما. وبسبب عدم وجود كتب تُوثّق للثلاثين سنة الأخيرة من تاريخ بلدي، فإن رواية «المُزحة» تولّت وظيفة التوثيق التاريخي، فقامت الرواية بذلك دون وعي منّي، بل على مضض. ما كان يهمّني ليس الوصف التاريخي بقدر ما هو المشاكل المصاحبة له، أو -لنقلْ- المشاكل الميتافيزيقية، والوجودية، والأنثروبولوجية. أترى؟ أبحث، بصعوبة، عن المفردات المناسبة للوصف. باختصار، أبحث عمّا يُعرف بالمشاكل الإنسانية الأزلية، والتي يُسلّط عليها النصُّ التاريخي الضوء.

مثل ماذا؟

- كمثال على ذلك، تطرح روايتي سؤالاً عن الانتقام، من خلال التقاء لودفيك بزوجة رجل، كان، قبل خمسة عشر سنة، سبباً في مأساته المتمثّلة في طرده من الحزب، ومعاقبته بستّ سنوات في السجن مع الأشغال الشاقّة، إضافةً إلى إنهاء مساره المهني العلمي؛ لذا انجذب إلى هذه المرأة بدافع الحقد.. فقط، كي يُذلّ خصمه.

ألا ترى أن شخوص هذه الرواية (بل مُعظم شخوص رواياتك) يعيشون، في الغالب، في شكل من التناقض؟

- انتقام لودفيك (معاقبة رجل من خلال زوجته) ليس تناقضاً في ذاته، فهو، أيضاً، محكوم بنتيجة ذلك الفعل، لأن لودفيك اكتشف أن زوجة خصمه كانت في طريقها للانفصال عنه، وما انتقامه من خصمه، في نهاية المطاف، إلا مزحة سخيفة.

ألا تعتقد أن رواية «المُزحة»، ما هي، في الأخير، إلّا مُزحة؟

- نعم: كيف أن المزحة تستحيل إلى شيء حتميّ، وكيف أن المصير يتحوَّل إلى مُزحة. والتاريخ نفسه، ألا يمزحُ معنا؟ في روايتي، هناك قصّة حُبّ أخرى: أحَبَّ لودفيك، في شبابه، فتاة بسيطة لم تقبل به، والسبب أنها تعرّضت، في طفولتها، إلى صدمة تمثّلت في اغتصابها من طرف أحدهم، فارتبطت المضاجعة، بالنسبة إليها، بالوحشية، والحبّ الحقيقي يتجاوز مسألة الجسد؛ لذا أصبح التعبير عن الحبّ جسديّاً مسألة مشوّهة. في الماضي، أحَبَّ لودفيك أوهامه الاجتماعية، لكن هذه اليوتوبيا ثبت أنها متوحّشة ودموية. بدت له اليوتوبيا الاجتماعية ذات قيمة خربة، فامتلأ حقداً نحو حلمه القديم، لكنه يعلم، في الوقت نفَسه، أن هذا الحقد ليس إلّا خطأً آخر، هو نوع آخر من الظلم. هل عليه أن يُبغض قِيَمَهُ المُتهالكة، أم عليه -بالأحرى- أن يُناشد تعاطفاً نحوها؟ أترى كلّ شيء مقلوباً في الرواية؟ إنها رواية عن هشاشة القيم الإنسانية، وليست عن شجب نظام سياسي ما. طموح الروائي هو أكبر من مواجهة نظام سياسي زائل.

ما رأيك لو تحدّثنا عن مسرحك (عن مسرحية «مالِكو المفاتيح»، بالتحديد) ألا يبدو أن تيمتها الأساسية هي مقاومة الاجتياح الألماني؟

- نعم، هذا طبيعي. الحدث يجري في أثناء الاجتياح الألماني. ألا تعلم أن هذا شيئاً مُعيقاً للمسرحية.

لماذا؟

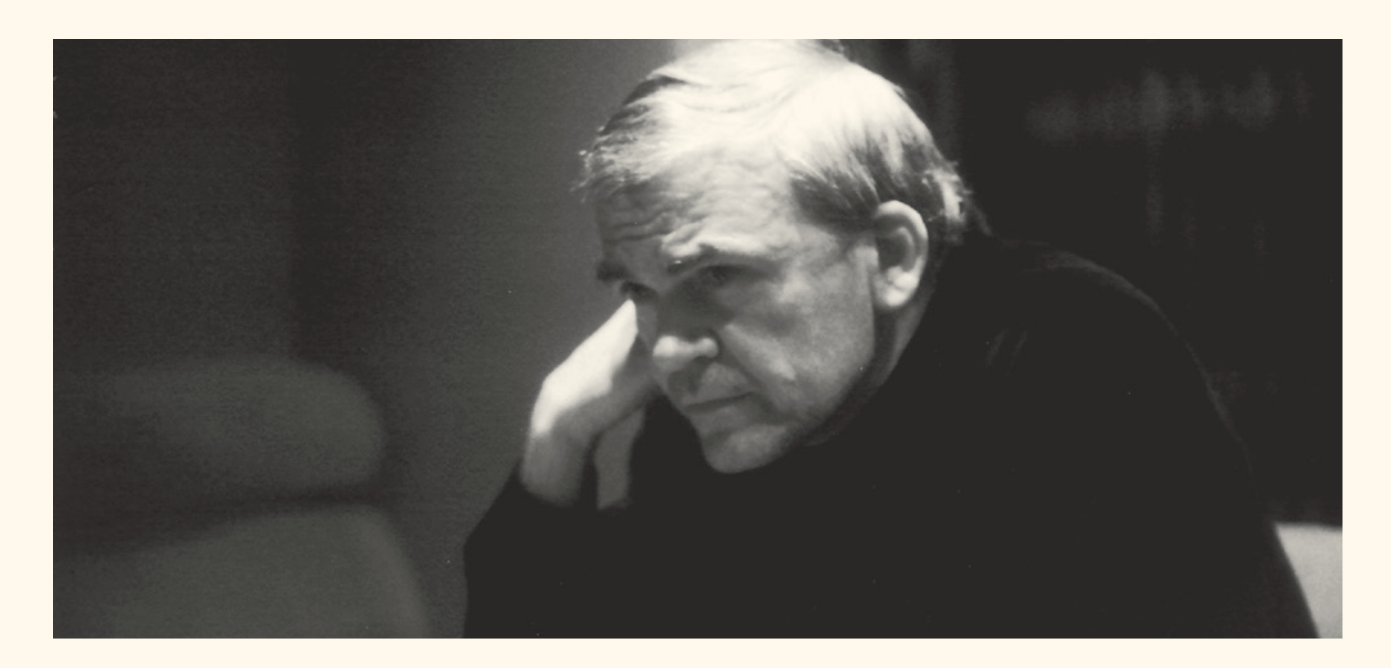
- هناك المئات من المسرحيات التي تناولت الاجتياح النازي لأوروبا. خذوا مثلاً، بشكل خاصّ، «سالاكرو» في أوروبا الشرقية. يقوم بناء هذه المسرحيات، في الغالب، على الشكل نفسه: هناك مقاومون، وهناك أوغاد لا يرغبون في المقاومة، وهناك، على الدوام، أناس في موقع وسط بين الخزي والمقاومة. كلّ هذا حقيقي، لكنه (كليشيه) مُخيف. كذلك قصّة مسرحيَّتي التي تدور أحداثها في أثناء فترة الاجتياح، وفيها شخوص؛ إمّا مُقاوِمون أو أوغاد، لكن الموضوع الرئيس لمسرحيَّتي مختلف عن هذا، لأن موضوع الاجتياح ليس إلّا خلفيّة أو حيلة، ولا يمنع هذا أن يعتبرها المتلقّي مسرحية من ضمن تلك الخيارات الفنِّيّة للمقاومة.

لكن مسرحيَّتك هذه عرفت -رغم ذلك- نجاحاً كبيراً في العالم بأسره. أليس كذلك؟

- نعم، هذا ما حصل، لكن المسرحية نجحت لأنها لم تُفهم بشكل صحيح. هكذا، دائماً، تنجح الأشياء، عندما لا نفهمها جيّداً.

الأهمِّيّة الكبيرة التي يضعها مُكتري شقّة ما لمسألة إضاعة مجموعة مفاتيح، أليس موضوعاً يعود، بالأساس، إلى الأديب الروماني أوجين يونسكو؟

- فعلاً. هذه المسرحية هي أقرب من مسرح يونسكو منها إلى المسرح السياسي، هي مسرح عبثي يتموضع داخل حقيقة تاريخية مُجرَّدة، حيث لا تتجاوز العبثية حدود الممكن، هذا بالإضافة إلى أن «يونسكو» هو معشوقي الأدبي. أحبّ أن أجسّده مسرحاً أكثر من سماعي وهم يتحدَّثون عنه، اليوم، بشيء من عدم الاهتمام. يُمكنني أن أتخلّى عن كلّ أعمال بريخت مقابل عمل واحد له.



عندما نُحلّل اللعبة المسرحية: الإيماءات، والتكرار، والحوارات.. نُفكر في لعبة متعدّدة الأصوات. هل أنت موافق على هذا؟

- لِمَ لا أوافق؟ «مالكو المفاتيح» هي مسرحية تَمَّ إعدادها بشكل جيّد وشديد الحرص. كلّ المُسوغات تتكرّر، وتتعدّد. المسرحية، بأكملها، أشبه بلعبة المرآة؛ ربَّما يعود هذا إلى تأثير تربيتي الموسيقية التي تلقَّيتها.

ما شكل هذه التربية الموسيقية؟

- إلى غاية سنّ العشرين، كنت متردّداً بين اختيار الموسيقى أو الأدب، وفي أثناء ذلك تدرَّبت على البيانو، ودرست التلحين.

بأيّ معنى تستطيع الموسيقى التأثير في ما يكتبه الكاتب؟

- هناك فرق كبير بين البناء الموسيقي والبناء الملحمي. يُجمِع أغلب الروائيين على أنهم حينما يبدؤون الكتابة يجهلون كيف ستكون عليه نهاية أعمالهم. أراغون -مثلاً- قالها، وكذلك أندريه جيّد الذي أكّد هذه النظرة في «المزوِّرون»، بينما الموسيقيُّ لا يقول، أبداً، إنه يجهل الشكل النهائي لمقطوعته؛ فعندما يبدأ بكتابة أوَّل تيمة في مقطوعته المتكرِّرة تكون على هيئة أشكال تنتهي -عادةً- بالتيمة نفسها التي بدأت بها. تقوم الموسيقى على مبدأ التجدُّد والتكرار، أمّا مبدأ البناء الملحمي فمختلف تماماً. العمل الروائي، من خلال منطق الخصوصية، يتمثَّل في الحدث الذي يستفزّ الذي يليه، ولا شيء يتكرَّر. أحاول، دائماً، دعم المبدأ الملحمي عبر المبدأ الموسيقي. خذ مثالاً «فالس الوداع»: في أرضية الرواية، تدور أحداث ملحمية مع الكثير من الإثارة، بينما في الدور الأرضي هناك تركيبة موسيقية. هناك صيغٌ تتكرّر، وتتنوَّع، وتتبدّل، ثم تعود أدراجها. لا توجد جملة إلّا وتعكس صورتها وازدواجيَّتها، وتقدّم جواباً في مكان آخر في الرواية. خُذ، أيضاً، تيمة الميلاد في «فالس الوداع» هي محطّة موضوعاتية لعلاج العُقم، وكلّ الشخوص تواجه هذه المشكلة: «كليما» مهدَّد بشكل لا إرادي بأن يكون أباً، وتصبح «روزينا» حاملاً، بينما طبيب النساء «سكريتا»، الذي يعالج المرضى، يكون سبباً في ذلك. «جاكوب» لا يحبّ مسألة الإنجاب، واختار قصّة نسَبها إلى هيروت، الذي كان يرغب في تحرير العالم من مخالب البشر، وشرورهم. في «الحياة هي في مكان آخر»، تبرز تيمة الشتاء والبرد، حين يموت «جازوفيل» بسبب البرد، كما أن الحبّ كان مبتغى «كزافييه»، لكنه مات، أيضاً، من شدّة البرد، موضوع البرد يرافق كلّ تركيب في النصّ ...إلى ما هنالك.

جئت على ذكر أراغون، الذي لم يكن يعرف كيف ستكون عليه نهايات رواياته. هل تعرف أنت أين ستنتهي روايتك؟

- ألّا يعرف الروائي شكل نهاية عمله، هو إشارة بأن هناك موهبة، في الأساس. تبدأ الفكرة (وهنا سأبسِّط الأمر) بتصوُّر الشخوص التي ستصبح، لاحقاً، معروفة، وتكون قادرة على إثراء القصّة، هكذا يفاجئ السردُ الروائيَّ نفسه. عليّ القول إنني-بطريقة ما-أعرف إلى ما ستؤول إليه الأحداث؛ هي طريقة موسيقية في التفكير، ففكرتي الأولى لكتابة الرواية تقوم على التوزيع النسبي. حين بدأت كتابة عملي «المزحة»، كنت على دراية بأنها ستكون في حدود سبعة أجزاء، أجزاؤها: الأوَّل، والثالث، والخامس سيكون السارد فيها هو الشخصية الرئيسية (لودفيك)، أمّا، في الفصول: الثاني، والرابع، والسادس فيأخذ آخرون بخيط السرد، وفي الجزء السابع تتعدّد الأصوات السردية، من خلال شخوص الرواية معاً. فكرة البناء، بالنسبة إليّ، هي مسألة مُحَدّدة وليست شيئاً ذهنياً لا شعورياً. انظر إلى بناء رواية «الحياة هي في مكان آخر» الذي كان متجانساً، إذ تَمَّ تقسيم الرواية إلى سبعة أجزاء، الفصول: الأوَّل، والثالث، والخامس هي مُطوَّلات ملحمية، تحكي حياة الشخصية الرئيسية، أمّا الفصول: الثاني، والرابع، والسادس فتمثِّل استراحات سردية، بينما الفصل السابع هو أشبه بالمونتاج (تركيب) متعدِّد الأصوات.

أنت مولع بالعدد سبعة...

- بكلّ تأكيد، نعم. أحبّذ، على الدوام، الأعداد الفردية، وأُفضّلها على الزوجية، كما أرى أن بدايات الأعداد الفردية التي لا

تقبل القسمة على عدد آخر (أي لا تقبل القسمة إلّا على نفسها) هي الأفضل دائماً. على سبيل المثال: «فالس الوداع» مقسّمة إلى خمسة أجزاء، بينما «المزحة» و«الحياة هي في مكان آخر» مقسمتَيْن إلى سبعة أجزاء لكلّ منهما، بينما «غراميّات مرحة» هي سبع قصص.

هل يتعلق الأمر بسحر الأرقام؟

- أعلم أن هذا قد يبدو لك سخيفاً. لنقل إن هذا، من ناحيتي، ليس إلّا لعبة، وهو أشبه بمن يدفعك، في الصباح، إلى الخروج من بيتك بقدمك الشمال، وأنت تعرف أنه أمر يتطيّر منه الناس، لكنك -رغم ذلك- تلعب مع هذا الأمر، وتعتبره لعبة، وهو لا يخلو من بعض العُمق. ليس للأرقام معانٍ سحريّة، لكنها فعّالة. إذا ما قسّمنا رواية ما إلى جزأين أو أربعةِ أجزاء أو ثمانية، فإننا -في الحقيقة- نقسّمها إلى نصفَيْن، ولن تكون مترابطة بما فيه الكفاية أو موحّدة أو مضغوطة. لخلق وحدة حقيقية للبناء، على هذا البناء أن يكون مضمراً؛ وهذا هو المعنى الأوّلي للأرقام، فلا «المزحة» ولا «الحياة هي في مكان آخر» كانتا تقبلان بتجزئتهما إلى جزأين، أو ثلاثة أجزاء؛ بناؤهما مضغوط جدّاً، إنه، أيضاً، سؤال عن التناسب والأرقام. أعترف أن هذا الشكل من التناسب هو خاصِّيّة تُميّز الملحّن عن الروائي.

هناك شيء آخر هو أن التوزيع الموسيقي يعتمد على الزمن. أنا، شخصيّاً، أميلُ، دائماً، إلى تهميش (إضافة) مختلف الفصول بشارات سرعة الإيقاع الموسيقية. على سبيل المثال: في « الحياة هي في مكان آخر»، في الجزء الأوَّل يعتمد السرد على السارد الملحمي الكلاسيكي، فالمواقف هنا تمثِّل (moderato)، بينما القسم الثاني أشبه بالحلم (vivace)، في الجزء الثالث فهو سرد مجزَّأ بما يُعرف (allegretto)، وفي الجزء الرابع يتمّ تركيب الفصول؛ ما يستلزم شيئاً من الاقتراب، وهو ما يُسمّى (prestissimo)، ثم يأتي (moderato)، و(Lento)، والفصل السابع (Presto).

أتعتقد أن القارئ سيشعر، فعلاً، بهذه التفاصيل؟

- ربَّما يشعر بذلك، بطريقة غير واعية، لكنه، في الحقيقة، لا يمكنه -وهو يقرأ- إلّا أن يشعر بذلك. هناك أداء جيّد يخصّ التناوب الزمني. النقد الأدبي لا يلتفت كثيراً إلى هذا، لكنه يلتفت إلى أشياء أخرى؛ ربَّما لأن النقد يهتّم أكثر بالإيديولوجيا، أو يدرس البناء الغامض أو المهمّ.

نعود إلى المسرح. بعد «مالِكو المفاتيح»، كتبت مسرحية «الرحلة» سنة (1967).

- كتبت «مالِكو المفاتيح» في سنتَيْن، وقد كانت مسرحية مُحكمة البناء بينما كتبت «الرحلة» في أسبوع، وهي -بكلّ المقاييس- بسيطة للغاية. أنا -شخصياً- أحبّها مئة مرّة أكثر من «مالِكو المفاتيح»، و-للأسف- لا أحد يشاطرني هذا الرأي (...)، ولكن المسرحية التي أعتبرها الأفضل هي «جاك وسيّده»؛ اقتباسي المسرحي لـ «جاك القدري» التي كتبها «ديدرو».«جاك القدري» هي روايتي المُفضلة، كنت مهووساً، على الدوام، بهذا العمل، وبفكرته الساخرة والتهكُّمية، الصريحة والاحتجاجية، في الآن نفسه.

متى كتبت هذا الاقتباس المسرحي للرواية؟

- كما تعرفون، حصلت على الليسانس سنة (1968)، من جامعة براغ، وقد مُنِعتُ من نشر أيّة رواية داخل بلدي، فكان عليَّ مزاولة أيّ نشاط فكري آخر كي أعيش. كان هناك الكثير من الناس ممَّن أرادوا مساعدتي. جاءني أحد رجال المسرح السلوفاك، واقترح عليّ تحويل إحدى روايات دوستويفسكي إلى مسرحية، وأوقّع باسمي الخاصّ. لم أستطع أن أكتب شيئاً، حتى أنه اقترح، بعدها، أن أكتبها باسمه الخاصّ، وهو ما وقع فعلاً. من جهته، كان شخصاً نبيلاً وشجاعاً. بدأت، إذاً، بإعادة قراءة رواية دوستويفسكي، ثم أدركت أنني لن أستطيع، أبداً، أن أقتبس مسرحية من عمل دوستويفسكي، الذي لا أحبّه.

هذا غريب؛ إذ يُمثّل دوستويفسكي شأناً عظيماً لكتّاب الغرب!

- أنا لست كاتباً غربياً، وبراغ ليست الغرب؛ إنها وسط أوروبا. أمّا فيما يتعلَّق بنظرتي إلى دوستويفسكي، فلا يمكنني تجاهل مقدرته الإبداعية الكبيرة، إلّا أنني أردت التعبير، فقط، عن نفوري الشخصي، ونفوري هذا-للعلم-حتى أنا أستغربه. أدركت أن عوالمه الروسية -وهي عوالم هيستيرية- غريبة عنّي؛ بما تحمل من عقيدة غير عقلانية، ممتزجة بالمعاناة والمشاعر المُظلمة العميقة. شعرت بالمرض وأنا أقرأ هذه الأعمال، كما وجدتني بحاجة ماسّة إلى أخذ ترياق كي أشفى منها. وهكذا، وجدتني أرتمي في أحضان نصّ «ديدرو».

كانت تلك السنوات من أكثر سنوات عمري حزناً، لكن كان للفرنسيين الفضل في انتشالي من ذلك الحزن. كان لأصدقائي، في فرنسا، ذلك الفضل وكذا لقرّائي، ولمُترجمي وناشري. ولا أنسى ديدرو. بالطبع، لا يمكنني، أبداً، نسيان فضله عليّ.

ولكن، أعتقد أنك تتذكّر، بوفاء، ديدرو وعصر الأنوار، لا في مسرحيَّتك، فحسب، بل من خلال مجموعتك القصصية «غراميّات مرحة»، وروايتك «فالس الوداع»، أيضاً. أليس كذلك؟

- نعم.

بعد عشر سنوات، ألم تُعِد إحياءَ موضوع دون جوان، وضحكه التراجيدي في عملَيْك: «مقابلة» و«الدكتور هافل»؟

- بالضبط تكمن تراجيدية دون جوان، اليوم، تحديداً، في صعوبة الوصول إلى التراجيديا نفسها. تعاسة دون جوان، اليوم، تكمن في أنه يستحيل أن يكون هو ذاته. في عالم كلّ شيء فيه مباح، تحوَّل منافس دون جوان إلى أكبر عرّاب للنساء، لكنَّ هناك فرق كبير بين منافس كبير وعرّاب للنساء: دون جوان القديم كان يخترق القانون، أمّا عرّاب النساء فهو متوافق مع القانون لأنه جزءٌ من شيء بات مألوفاً. الآن، نحن مجبرون على أن نكون عرّابين لهنّ. الدونجوانيّون أصبحوا، اليوم، بعيدين عن التراجيديا، وتمرُّدهم القديم كان ترجمة للتحدّي، أمّا اليوم، فمغامراتهم أصبحت، بشكل ما، أقرب إلى التفاهة.

بكلّ بساطة، أعتقد أن هناك، في نصّ «غراميّات مرحة»، جملة اقتبستها من كتابك «إدوارد والرَّبّ»: «أنا -إن كنت ترى- مُجبرٌ على الكذب كي لا آخذ على محمل الجدّ ما يقوله الحمقى، ولكيلا

أكون أنا نفسي أحمقَ» ... ألا تُشكّل هذه الجملة نسق المجموعة القصصية، وروحها؟

- إذا كنت على ثقة من أن العالم الذي يُحيط بك، لا يستحق أن تأخذه على محمل الجدّ، فهذا يدخل في باب الاستنتاجات المُذهلة. الصرامة تُصبح عبثاً؛ لذا لِمَ عليك أن تكون جادّاً أمام شخص لا يحمل الأمور على محمل الجدّ، وهو ليس إلّا أحمق؟ لماذا عليك قول الحقيقة، أو أن تكون فاضلاً؟ لماذا تحمل الأمور على محمل الجدّ؟ كيف يحمل المرء نفسه على محمل الجدّ، في عالم لا معنى له؟ سيكون هذا، على الأرجح، في غاية السخف. الإحساس بعدم أخذ العالم على محمل الجدّ هو الهاوية. «غراميّات مرحة» هي مجموعة قصصية غريبة تجري على حافّة الاستعجال.

نأتي، الآن، على ذكر روايتك «الحياة هي في مكان آخر»، التي نلت بها جائزة «ميديسيس» (1973). لِمَ هذا العنوان؟

- هي جملة لـ «رامبو». في ثورة (1968)، كتبها الطلبة على الجدران كشعار. هي وهم الشباب الخالد، وحلم أولئك الذين عجزوا عن تجاوز سنّ المراهقة، هذه الرغبة في ولوج الحياة الحقيقية تتحكَّم في الثوّار الشباب، وكذا الشعراء الشباب.

في مستوى أوَّل، يعتَبَر «جاروميل» الشخصية الرئيسية. أليس هو ضحيّة لأمّ متسلِّطة، أم أنك بالغت في حمايته؟

- قبل أن أكتب هذه الرواية، قرأت كثيراً عن سِيَر الشعراء الذاتية، فلاحظت أن جُلّهم شعروا بغياب الأب القوي. الشعراء خرجوا جلّهم من بيوت تديرها أمَّهات. كان هناك الكثير من الأمَّهات اللاتي بالغن في رعاية أطفالهنّ، ومن هؤلاء -على سبيل المثال- والدة «ألكسندر بلوك»، ووالدة «ريلكه» ووالدة «أوسكار وايلد»، كذلك والدة الشاعر الثوري التشيكي «جيري وولكر»، الذي تركت سيرتُه الذاتية أثراً كبيراً في نفسي، وألهمتني الكتابة. هناك أمَّهات عاديّات، لكنهنّ لسن أقلّ حرصاً، مثل أمّ رامبو؛ لذا فقد ابتكرت هذا التعريف للشاعر: هو شابٌ تقوده أمّه، يُعرَض على عالم، لا يستطيع الولوج إليه.

في مستوى ثانٍ، ألا يُجسّد «جاروميل» الأسطورة «الريمبولية» للشاعر، لكنه هذه المرة يمثّل الرداءة في ثوب الشعر؟

- لا. ليس هناك أيّة رداءة! لا تنسَ أن «جاروميل»، بطلي الخاصّ، قد مات وهو في العشرين، وهو ليس رديئاً البتّة، بل -على العكس- إنه موهوب بشكل خُرافي، وهو يعتبر شبيهاً لكثير من الشعراء الكبار. أما أولئك الذين يصفونه بالرداءة، فهم عاجزون عن التّخلص من أسطورة أوروبا الكبيرة. وللعلم، الأسطورة هنا اسم كبير، نحن معارضون ومستعدّون لإهانة قبور الأعلام الكبار والرايات الوطنية، لكننا، في الآن نفسه، أسرى لأساطير لا تُمَسّ، مثل أسطورة الثورة، وأسطورة الشباب، وأسطورة الأمومة، وأسطورة الشعر. أرجو أن تفهمني جيّداً: أنا لست ضدّ الثورة، ولا ضدّ الأمومة، ولا حتى الشباب والشعر، ولكن لديَّ رغبة مُلحّة في نزع القداسة عن بعض الأساطير. الشعر -بحسب هذه النظرة الأسطورية- هو القيمة الصرفة. لن يستطيع الشاعر أن يكون مُخبراً أو واشياً كما هو عليه الأمر لدى بطلي «جاروميل». إذاً، على القارئ إمّا أن يرفض كتابي، باعتباره نوعاً من التجديف، أو عليه أن يفهم بأن «جاروميل» شاعر مُزيّف. ترى، هل نستطيع أن نقبل-دون أن نُعيّر بارتكابنا لفضيحة-بأن فيلسوفاً قد يتعاطف مع الفاشيين، كما يمكننا القبول، دون أدنى فضيحة، بأن مُحارباً كبيراً قد يصبح وغداً، أو عبقرياً في مجال العلوم، سيكون جباناً، لكن لا يمكننا القبول، أبداً، بأن يتحوَّل الشاعر إلى مُخبر؟.لكنني رأيت بعيني قيام الكثير من كبار الشعراء بأفظع ممّا قام به بطلي المسكين «جاروميل». لم يقوموا بذلك رغم أنف عبقريَّتهم الشعرية بل بدافع منها؛ لا بدّ من استيعاب هذا، وفهمه. بطلي «جاروميل» سوف يُدين شقيق حبيبته، لا باعتباره حقيراً تافهاً، بل يفعل ذلك بشكل حماسي أصيل بصفته شاعراً، فمقدرته الإبداعية ساهمت، بشكل كبير، في قرار الإدانة. لا تنسَ أن أكبر الجرائم، في التاريخ، كانت تُرتكب على وقع الطبول والألحان، والقصائد الحماسية...

ألا نعتبر ما كتبته مقالاً نقدياً ضدّ الشعر؟

- بالتأكيد، لا. إنه ليس مقالاً نقدياً، ولا هجاءً، ليس هناك شيء مبالغ فيه. هنا، على الأرجح، محاولة للقيام بالنقد عبر آليّات الرواية، وصفٌ ظاهراتي لما يُبديه الشكل الأسطوري أو التصوُّر الأسطوري للعالم.

لكن هذه الحالة أكثر خصوصيّةً، فعندما أصبح بطلك «جاروميل» أشبه بشاعر بلاط، من خلال خدمة نظام سياسي معيَّن، بدا كأنه طارئ على المشهد (ليس أصيلاً)؟

- «جاروميل» ليس طارئاً، فلم يصبح شاعراً لأنه يرغب في منصب أو مرتبة مستقلّة، بل لأن النظام الرسمي يمثِّل، بالنسبة إليه، الثورة والتغيير الجذري الذي كان ينشده، والجديد الذي يطمح إليه. هو يعامَل، مثله مثل أي شاعر كبير، كواحدٍ من أولئك الكبار الذين أصبحوا، وسط الظروف ذاتها، والعصر نفسه، الشعراء الرسميِّين. أتعتقد أن «بول إيلوار»، إذا ما عاش في تشيكوسلوفاكيا، ما كان سيُصبح شاعراً للبلاط؟ أتعتقد أن كل هؤلاء الشباب المتحمِّسين والثوريِّين لن يُصبحوا، وسط دولة ناشئة ثورية، شعراء رسميّين؟ أما كان أمرهم سينتهي إلى ما انتهى إليه «جاروميل»؟ أتعرف أننا، على الرغم من تقسيم أوروبا إلى قسمين، نعيش القصص والمشاكل نفسها، والنقاشات والمصائر نفسها. ليست أوروبا إلّا واحدة.

إذا ما عدنا إلى روايتك «فالس الوداع»: «جاكوب» -وهو الشخصية الرئيسية، على ما أعتقد-ألا يُلخِّص مضمون الرواية، وروحها، عبر جملته: «المُضطهدون ليسوا أفضل من المُضْطَهدين».

- هناك أناس من اليمين، يصفون أنفسهم بأنهم مُضطَهَدين من طرف اليسار، وأناس من اليسار يتمّ اضطِهادهم من قِبَل اليمين. لا أعتقد أنه هناك اضطهاداً أفضل من آخر. في عالم مليء بالصراعات الأيديولوجية، المُضطهدون يرغبون في أن يكونوا كذلك. هي، إذاً، التجربة السوداء لـ «جاكوب».

ألا تُقدّم نفسك له بهذه الطريقة؟

- لا أقدّم نفسي لأحد. أنا أكره الروايات السيرية.

ألا توجد رواية واحدة تنقل سيرتك الذاتية، ضمن أعمالك الروائية؟

- ما هي رواية السيرة الذاتية؟ هي روائيٌّ ما، يرغب في

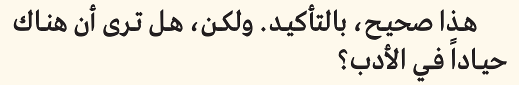
شرح حياته وظروفه من خلال نصّ مُشفَّر. هذا أمر مزعجٌ، وغبيّ. من الأفضل له أن يكتب مذكِّراته ليكون أكثر صدقيّةً. من الطبيعي أن يستحضر الروائي، في أثناء كتابته، بعضاً من حياته (وهذا مختلف عن كتابة السيرة الذاتية)، ولكن عليه أن يخلق عالماً تخييلياً مستقلّاً عن عالمه الخاصّ.

في البداية، تمّ التضييق على رواياتك، ثم مُنِعت، ألا يعود ذلك إلى موقفك، والتزامك السياسيَّيْن؟





- لا أحبّ الروايات السياسية، لأنها من أسوأ الروايات من حيث كتابتها. لكن الناس، في هذا العصر المليء بالسياسة، هم حسّاسون للقضايا السياسية، وسوف أعطيك مثالاً: قلت إن جاكوب -بحسب رأيك- هو الشخصية الرئيسية في الرواية، لكن الأمر ليس كذلك؛ فهو بالأهمِّيّة ذاتها لباقي الشخوص، مثله مثل «بارتلاف» أو الدكتور «سكريتا». لكن، لماذا اعتبرته أنت الشخصية الأهمّ؟ لأنه -ببساطة- الشخصية الوحيدة التي لها معنى، ووجود سياسي؛ وهذا ما يجعله، في وقتنا الراهن، الشخصية المُسيّسة الأكثر أهمِّيّةً، ولكن هذه النظرة خاطئة.



هذا صحيح، بالتأكيد. ولكن، هل ترى أن هناك حياداً في الأدب؟

- إذا ابتعدت الرواية عن الأيديولوجيا السياسية لعصرنا، ورفضت المساهمة في التبسيط الإيديولوجي، واتّجهت إلى العُمق، فإنها ستكون حيادية، بالتأكيد، بل مُتحدّية أيضاً؛ لأن دور الرواية هو قلب النُظم السائدة، وقلب ما هو طبيعي، من خلال مقاومة الأفكار المُسبقة. كتابة الرواية هي خلق الشخوص، وإن كان هذا النشاط الكتابي لعبة مستهجنة، لكنها -في الأخير- لعبة ذات أهمِّيّة. كلّ هذا يُعلّمنا فهم حقيقة الآخرين، وشكل حقيقتنا المحدود، كما يجعلنا نفهم العالم كنقطة استفهام من منظورات مختلفة. هذا يُفسِّر لماذا تكون الرواية فنّاً عميقاً يُجابه الأيديولوجيا. إنها كذلك لأن الأيديولوجيا تصوِّر لنا العالم من وجهة نظر الحقيقة الواحدة، تُقدّمه لنا كصورة لهذه الحقيقة، لهذا أقول وأكرّر: إن الرواية هي فنّ مقاوم للأيديولوجيا، وهي وسط عالمنا المُتوحّش بسبب أن الأيديولوجيا ضرورة كالخبز.

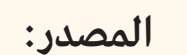
قدّمت روايتك «فالس الوداع» بوصفها رواية هزلية، لكنها أقرب إلى المأساة...

- لست كاتباً ساخراً، كما أنني لا أحبّ الكتابة الساخرة، وأعتبرها نوعاً من الخداع. العالم ليس مُقسَّماً إلى تعيس، وآخر مُدلَّل أو مُضحك، وآخر تراجيدي، رغم ذلك فالساخر والتراجيدي مرتبطان معاً، منذ الأزل، فلكلّ حالة إنسانية جانبها الهزلي. في «فالس الوداع»، الكلّ هزلي، وتراجيدي، في الآن نفسه، لكننا، اليوم، في هذا القرن المُخيِّب، فقدنا كلّ إحساس بالدعابة، عليّ -إذن، مُجبراً- أن أجذب انتباه القارئ إلى الجانب الهزلي لكتبي. أعتقد أن اجتماع الكوميديا والتراجيديا قد تحقّق في «فالس الوداع» أكثر من باقي رواياتي. جُلّ السرد يتجسّد في الخطّ الرفيع الذي يفصل الجادّ عن غير الجادّ؛ وهذا ما يجعلها روايتي المفضَّلة.

أليس قاسياً عليك -بصفتك كاتباً تشيكيّاً- ألّا يتاح لقرّاء بلدك متابعة أعمالك، وقراءتها؟

- عموماً، هي وضعية غريبة! تخيّلوا أنني أكتب رواياتي باللّغة التشيكية، ولأنها تُعبّر عن وجودي في بلدي، فلا أحد بمقدوره قراءتها باللّغة الأمّ، لذا تُرجِمت -أوّلاً- إلى الفرنسية، وطُبعت في فرنسا، ثم في بلدان أخرى، بينما بقي النصّ الأصلي، باللّغة التشيكية، في درج مكتبي جامداً، كقالب بائس. تسأل إن كان قاسياً، بالنسبة إليَّ؟ لا أدري. ما زلت أشعر بهذه الوضعية الغريبة التي لا يمكنني الحُكم عليها. على أيّة حال، أشعر بأنني محظوظ جدّاً لأن لديّ مترجم ممتاز، وهو -إضافةً إلى كونه مترجماً- صديق لي، كما أنه شاعر، بحقّ. «فرونسوا كارال»، ترجَم روايتي الأخيرة بطريقة تماثل النصّ الأصلي.

■ حوار: نورمان بيرون □ ترجمة: محمد فتيلينه



المصدر:
https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1979-v21-n1-liberte1448919/60129ac/abstract/

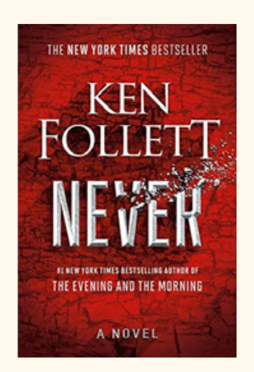
«أبداً» لـ «كين فوليت»:

أودّ لو يقرأ «بوتين» هذه الرواية!

مع نهاية العام المنصرم، احتشدت صفحات الإعلام الثّقافي الدولي، ومواقعه بنبأ صدور الرواية الجديدة للكاتب البريطاني الشهير «كين فوليت»؛ أحد أكثر الروائيين المعاصرين تداولاً في العالم، بأعماله الغزيرة التي بلغت سبعاً وثلاثين رواية، منها: (ثقب الإبرة- 1978) - (أعمدة الأرض- 1989) - (التوأم الثالث- 1997) - (عالم بلا نهاية- 2007) - (عتبة الخلود- 2014)، (الظلمة والفجر- 2020) وغيرها من الروايات التي سُحبت منها أكثر من (15) مليون نسخة في حوالي ثمانين بلداً، بأكثر من ثلاثين لغة. وعلى الرغم من هذا النجاح التسويقي الباهر لأعماله، ظلَّ النقد الأكاديمي يعتبر «كين فوليت» كاتباً «تجاريّاً» يسعى إلى أدب استهلاكي عابر، وهو الانتقاد الذي ردّ عليه الكاتب، في أحد حواراته، بنبرة تهكّم ساخرة: «أفضّل أن يزدان مرآبي الشخصي بسيّارة «ماسيراتي» على أن أتوّج بجائزة «نوبل» للآداب»!

العمل الجديدة، لـ «فوليت»، يحمل عنوان «أبداً - Never»؛ وهي رواية ضخمة تتجاوز الثمانمئة صفحة، صدرت شهر تشرين الثاني/ نوفمبر الأخير في أكثر من بلد أوروبي وأمريكي، وبلغات مختلفة، تطرح الرواية كابوس اندلاع حرب نووية محتملة بين الصين والولايات المتَّحدة، من خلال حكاية ممتعة بأحداثها المثيرة، وشخصيّاتها الكاريزماتية، وحبكتها السردية الفائقة التشبيك.. حكاية، تتناول بتفاصيلها واقعاً مُتخيّلاً، لكنه شديد الانخراط في صلب حاضر متوتّر سياسياً وعسكرياً، يعيش اليوم تحت تهديد حقيقي باندلاع حرب عالمية تنذر باندحار الجنس البشري.

لم يكن موضوع الرواية متوقَّعاً لدى الجمهور العريض من قرّاء «فوليت» الذين ظلّوا مشدودين إلى رواياته ذات المنحى التاريخي، وفي مقدِّمتها رواية «أعمدة الأرض» إحدى أشهر روايات الكاتب، على الإطلاق، لكنه آثر، في عمله الجديد «أبداً»، أن يطرق موضوعاً آنيّاً يستحقّ، في نظره، كلّ التأمُّل والحذر؛ إذ يرى «فوليت» أنّ «الكتابة عن الحاضر أكثر إثارة من الكتابة عن الماضي في هذه الأوقات العصيبة». وفي أثناء التقديم الدولي للرواية، مطلع العام الجاري، سئل «فوليت»: أيّاً من قادة الدول النووية الكبرى تنصحه بقراءة الرواية، أولاً؟، فكان ردّه، بحسب ما نقلته الوكالة الإخبارية «أوروبا بريس»: «لا أظنّ أن «جو بايدن» يحتاج إلى نصيحتي، لكن «فلاديمير بوتين» ربَّما يكون أحوج إليها؛ أودّ لو يقرأ هذه الرواية»!.



وعلى الرغم من الطابع «التخييلي» لرواية «أبداً»، يسند «كين فوليت» -كعادته في كتابة أعماله- وقائعها وتوقُّعاتها إلى خلفية توثيقية صارمة هي حصيلة سلسلة من المشاورات والمقابلات مع مسؤولين سياسيين وعسكريين بارزين (رؤساء حكومات، جنرالات، سفراء، خبراء في العلاقات الدولية..)، فضلاً عن زياراته الميدانية لعدد من الأماكن التي تجري فيها أحداث الرواية، كصحراء التشاد، والعاصمة الصينية «بيكين»، والبيت الابيض الأمريكي. كما استعان «فوليت»، كذلك، بجملة من المعلومات والبيانات الدقيقة حول استعمال أسلحة بالغة الخطورة، كحاملات الطائرات وقاذفات الصواريخ، بما في ذلك الاطِّلاع على «البروتوكول» الصارم الذي ينهجه رئيس الولايات المتَّحدة الأمريكية لتفعيل الأسلحة النووية؛ وهذا ما يجعل من المخاوف التي تثيرها الرواية، بشأن اندلاع حرب نووية كاسحة، ليست وليدة رؤًى متشائمة اجتاحت خيال الكاتب ومشاعره



الحدسية، بقدر ما هي حصيلة حقائق واقعية وتوقُّعات مقلقة يستخلصها الكاتب من آراء الخبراء المقرّبين من صناعة القرار الدولي، وملاحظاتهم، في عالم اليوم؛ وهذا ما جعل «فوليت» يقول عند تقديم رواية «أبداً» إلى وسائل الإعلام: «ربما هي الأكثر واقعيّةً من بين كلّ ما كتبتُ من روايات حتى الآن، لكنني لا أرجو وقوع أحداثها أبداً».

وقد حظيت الرواية، قبل وبعد ظهورها، بصخب إعلامي كبير، وهو ما اضطرّ الكاتب إلى الخروج بعشرات التصريحات والمقابلات الصحافية، كشف فيها عن كثير من الخبايا المتعلّقة بإصداره الجديد.

وتأتي أهمّيّة هذا الحوار الذي نترجمه، هنا، إلى القارئ العربي، وهو الحوار الذي خصّ به «فوليت» قبل أيّام قليلة، فقط، الشبكة الإعلامية الألمانية (Deutsche Welle)، من أنه الأوّل الذي يُجريه الكاتب بعد اندلاع الحرب الروسية على أوكرانيا في الأسابيع الأخيرة، وفيه يحاول «فوليت» إقامة الروابط والصلات بين ما توقّعه في روايته «أبداً»، وبين مستجدّات الساحة العسكرية العالمية في الوقت الراهن.

في رواياتكم الحديثة الصدور «أبداً»، تحكون قصّة تصعيد نووي خطير بين الولايات المتّحدة والصين. وفي بداية الرواية، تستشهدون بمثل صيني يقول: «لا يمكن لنمرَيْن أن يتقاسما الجبل نفسه». فإذا كانت الولايات المتحدة والصين نمرَيْن على جبل، فأين روسيا في هذه الحالة؟

- قبل أن أشرع في كتابة هذه الرواية، سألت «كاثرين أستون»، الممثّلة السامية السابقة للاتّحاد الأوروبي في الشؤون الخارجية والسياسة الأمنية: من أين يأتي الخطر الأكبر الذي يهدّد العالم، الآن؟ فكان جوابها على الفور: روسيا! غير أنّي لم أصدّق كلامها، لاقتناعي بأن روسيا لم تعد دولة محاربة، ولا رغبة لها في غزو العالم؛ لذلك اخترتُ أن أكتب قصّة صراع متخيَّل، تدور وقائعه بين الولايات المتَّحدة الأمريكية والصين.

في الواقع الراهن، تطوَّر الأمر إلى صراع خطير مع روسيا، لا مع الصين، لكن المعطيات الأساسية تظلّ هي نفسها؛ إنها حكاية توتُّر دولي كما في روايتي تماماً. صحيح أن الغرب لم يتدخّل، بعد، عسكرياً في أوكرانيا، إلّا أن «بوتين» بادر بوضع أسلحته النووية في حالة تأهُّب قصوى؛ وهذا التصعيد الرهيب للأحداث، هو ما تصف -بالتحديد- روايتي «أبداً».

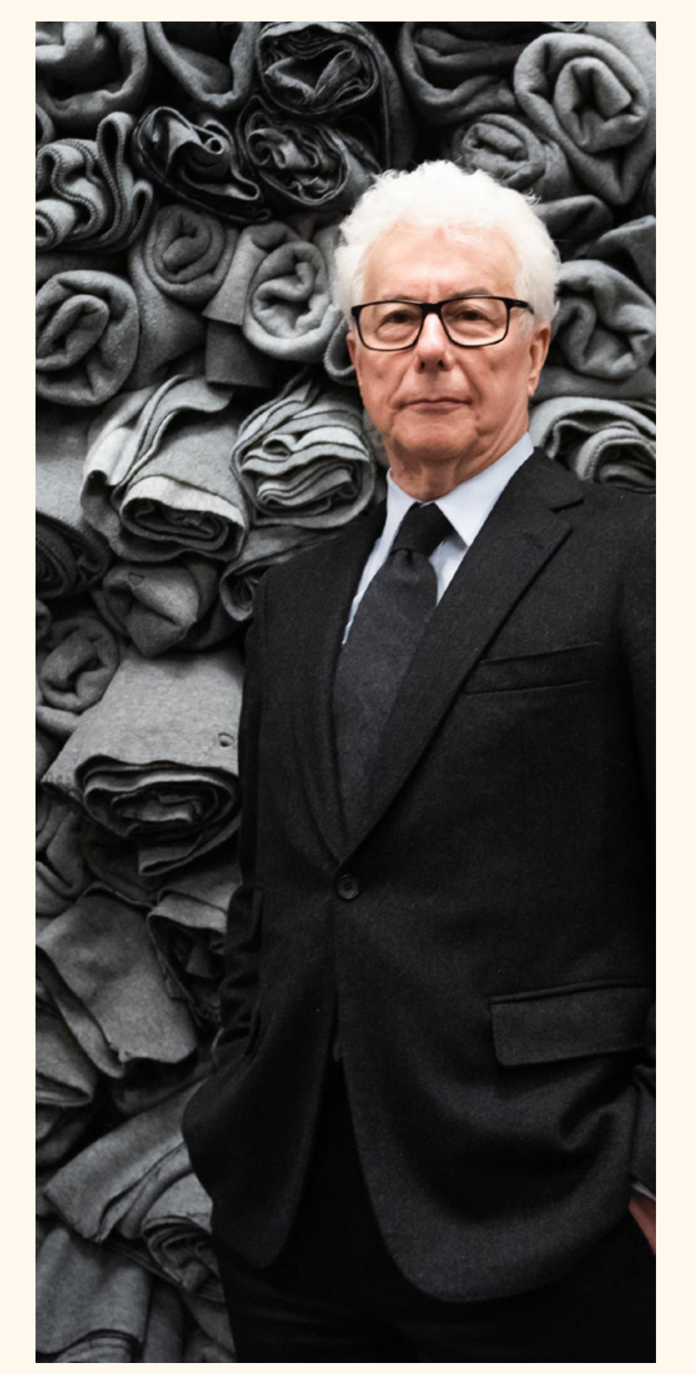
ذكرتم، في مقابلات صحافية سابقة، أن خطر الأسلحة النووية، اليوم، أصبح أشدَّ تهديداً ممّا كان عليه في تسعينيات القرن الماضي؟

- لقد عشتُ التهديد النووي منذ ولادتي عام (1949)، عندما قام الاتّحاد السوفياتي بتجريب أولى أسلحته النووية، لكن في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي بدأت تتحسّن الأمور، حيث عمدت كثير من بلدان العالم إلى التخفيض من ترساناتها النووية. بعدها، استسهلنا الأمر إلى حدّ ما، وأظنّه كان خطأً فادحاً؛ فها نحن اليوم نعود، من جديد، إلى التهافت على امتلاك المزيد من أسلحة الدمار الشامل.

ما الذي يمكن أن يقوم به الأدباء والفنّانون في مثل هذه الحالات؟

- حسناً.. لقد كتبتُ رواية «أبداً» لاقتناعي بأنها تقدّم للقرّاء حكاية مثيرة ومشوّقة؛ هذا هو هدفي الرئيسي، دائماً، فيما أكتبه. لستُ حكيماً ولا عرّافاً؛ فالقرّاء يملكون من الذكاء ما لا يحتاجون معه إلى أن أشرح لهم العالم بسبّابتي.

كلّ ما أملكه هو الخيال؛ فعندما تحضرني حكاية تروي صراعاً، أرى فيه ما يكفي من الجاذبية والتشويق، أتوقَّع أن تحظى الحكاية بإعجاب أكيد من القرّاء، خاصّةً إذا كانت أحداثها ووقائعها قابلة للتحقُّق على أرض الواقع.. هذا ما ترمي إليه الأعمال الروائية عموماً: إنها تساعدنا على تخييل



مواقف لم نستطع، من قبل، تخيّلها، ثم تجعل هذه المواقف تبدو كأنّها حقيقية ملموسة؛ وهنا يكمن سحر الأدب.

من نتائج خيالكم هذا، في رواية «أبداً»، اختياركم لامرأة رئيسة للولايات المتَّحدة الأمريكية ! الشخصيات النسائية تحظى، دائماً، بأهمِّيّة كبيرة في رواياتكم. هل ترون أن الوضع، في العالم قد يكون أفضل، اليوم، لو أسند للنساء مزيدٌ من المسؤوليات السياسة؟

- كانت والدتي مقتنعة تماماً بهذا الأمر؛ تقول، دائماً، إنه لو كانت السلطة بيد المرأة لما كانت هناك حروب ! ليس الأمر كذلك في جميع الأحوال؛ وأستحضر هنا مثال رئيسة الوزراء البريطانية السابقة «مارغريت تاتشر» التي خاضت حرب «الفوكلاند». ومع ذلك، أعتقد أن رأي والدتي صائباً من حيث المبدأ. أمّا عن سبب اختياري لشخصية نسائية رئيسة للولايات المتَّحدة، في رواية «أبداً»، فلأنني أردت أن أبيّن، من خلال أحداث النصّ، أنّ جميع السياسيين يحاولون، حقّاً، منع الحرب؛ وعليه ارتأيت أن أضع امرأة بدل الرجل في منصب الرئاسة؛ لاعتقادي أنّ ذلك أقرب إلى التصديق.

بدون إفصاح عن أحداث الرواية، ما الذي جعلكم تقرِّرون إنهاءها بالطريقة التي ختمتم بها؟

- ينمو الصراع، في «أبداً»، ببطء شديد، غير أن هناك أحداثاً معيَّنة تدفع بالتصعيد إلى أقصى درجاته. وقبل حوالي مئتي صفحة من نهاية الرواية، يدرك القارئ أن الأحداث قد تطوَّرت إلى حدّ لا يمكن إيقافه، ممّا ينذر باندلاع حرب نووية محقَّقة؛ وتلك نتيجة منطقية لمسار التصعيد.

ما الذي يمنحنا الأمل في هذا العالم، حيث لا أحد يريد أن نصبح فيه على شفا حرب نووية؟

- في هذه الحرب الروسية على أوكرانيا، لا يسعنا سوى أن ننتظر فتور الأحداث. أملنا الوحيد هو التهدئة بدلاً من التصعيد، وألّا يمتدّ الصراع إلى بلدان مجاورة كبولندا، أو المجر، أو مولدافيا.

الصراع، في روايتكم «أبداً»، لا يدور بين روسيا والولايات المتَّحدة، بل بين هذه الأخيرة وجمهورية الصين الشعبية. لقد تَمَّ نشر العديد من أعمالكم باللّغة الصينية، فهل ستظهر هذه الرواية، أيضاً، في الصين؟

- مع الأسف، لن تصدر هناك ! تحظى رواياتي برواج كبير في الصين، وهذا شيء يُسعدني كثيراً. ألتقي مراراً بالناشرين الصينيِّين الذين كانوا يحضرون، بانتظام، قبل الأزمة الوبائية، إلى المعرض الدولي للكتاب في لندن. عندما فرغتُ من كتابة «أبداً»، أرسلت إليهم، بالفعل، نسخة من مسوَّدتها، غير أني بعد مدّة طويلة، لم أتوصَّل منهم بأيّ ردّ. في النهاية، بعثوا إليّ بجواب لبق، يعتذرون فيه عن عدم إمكان نشر الرواية...

■ حوار: كريستين ليهنين □ ترجمة: رشيد الأشقر

المصدر:

www.dw.com/es/cultura/s-7570


shutterstock

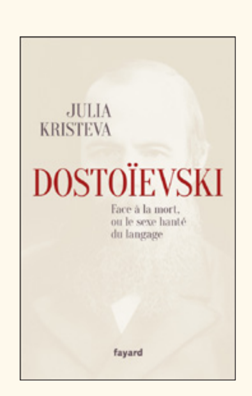
جوليا كرستيفا في كتابها الجديد:

دوستويفسكي بعد مئتَيْ سنة على ميلاده

بعد مرور مئتَيْ سنة على ميلاد فيدور ميخائيل دوستويفسكي (1821 - 1881)، مؤلِّف ما يُعَدُّ من الأعمال الكبرى في تاريخ الرواية: دفاتر القبو (1864)؛ الجريمة والعقاب (1966)؛ الشياطين (1871)؛ الإخوة كارامازوف (1880)..؛ أصدرت جوليا كرستيفا كتاباً جديداً عن هذا الروائيّ العبقريّ.

جوليا كرستيفا (1941)، بلغارية الأصل، استقرَّت بفرنسا، منذ (1966)، وهي محلِّلة نفسية، وأستاذة اللسانيات والسيميائيات التحليلية. حاضَرتْ بجامعات أروبية، وأميركية، وهي من كبار المنظِّرين للأدب في العصر الراهن. حصلت على جائزة «هولبرغ» سنة (2004)، وهي جائزة كبيرة في العلوم الإنسانية أقرب من جائزة «نوبل» للآداب والعلوم الحقّة، كما حصلت على جوائز أخرى لا تقلُّ أهمِّيّةً، منها جائزة «حنا أرندت» سنة (2006)، وجائزة «فاكلاف هافال» سنة (2008). ألَّفت أكثر من ثلاثين كتاباً في الدرس الأدبي والتحليل النفسي والإبداع الروائي، وكانت مؤلَّفاتها تلقى قبولاً كبيراً على الصعيد العالمي.

سنة (2020)، كانت كرستيفا قد أصدرت كتاباً بعنوان «دوستويفسكي»، في إطار سلسلة (Les auteurs de ma vie)، معتبرةً هذا العبقري الروسي من أهمّ الكتّاب في حياتها، بوصفها قارئةً، أوّلاً. وهي تكشف كيف صاحَبَها دوستويفسكي، منذ صغرها، حين كان أبوها، ببلغاريا، لا ينصحها بقراءته، وكيف كانت أواسط الستينيات، أوّل من اقترح مصطلح «التناصّ»، انطلاقاً من أعمال باختين عن دوستويفسكي، وكيف واصلت الاشتغال بالروائي الروسي من منظور التحليل النفسي، موضِّحةً أن فرويد، مؤسِّس التحليل النفسي، وخاصّةً في دراسته الصادرة سنة 1928: «دوستويفسكي وقتل الأب»، كان قد وجد في رواياته سنداً كبيراً من أجل الدفاع عن عقدة أوديب، خاصّةً أن «قتلَ الأب» (parricide) فكرةٌ حاضرة، بقوّة، في إنتاجاته الروائية (رواية: الإخوة كارامازوف أفضل مثال).



لكن دوستويفسكي، بالنسبة إلى المحلِّلة النفسية جوليا كرستيفا، هو أكثر من ذلك؛ فقد كان هو نفسه محلِّلاً نفسيّاً قبل حتى أن تَظهر هذه التسمية إلى الوجود، وكانت العناصر الأولى والأساس، للتحليل النفسي، حاضرة في رواياته التي كانت تحفر عميقاً في البنيات التحتية للنفسية الإنسانية، فالقبو الذي كان يكتب عنه دوستويفسكي لم يكن في الخارج، بل إنه هو هذا الطابق السفلي في دواخل الإنسان..

لكن المبدأ، في هذه السلسلة، التي صدر عنها كتاب سنة (2020)، هو: أن يكون هناك تقديمٌ تكتبه جوليا كرستيفا ونصوصٌ مختارةٌ للكاتب دوستويفسكي، أي أن الكتاب هو نوعٌ من الأنطولوجيا، من تقديم كرستيفا التي عملت على اختيار صفحات ومقاطع من أعمال هذا الكاتب الروسي، بطريقة تجعل القرّاء يكتشفون كم كانوا يجهلون أعماله الروائية التي لا تزال لها جدّتها، وراهنيَّتها.

ومع ذاك كلّه، كان لابدَّ من كتاب آخر، جديدٍ وكاملٍ يقدِّم قراءةً تحليليةً واسعةً ومعمّقةً في رواياتِ هذا العبقري الذي كان يستكشف البنيات التحتية للروح الأوربية؛ من هنا، جاءت فكرة الكتاب الجديد الصادر سنة (2021)، بمناسبة مرور مئتَيْ سنة على ميلاده: هو مؤلَّفٌ جديدٌ عن دوستويفسكي، شاملٌ وجديدٌ، عن «طفلِ الشَّك» الذي يبدو استحضاره، اليوم، ضرورياً في عصرنا الراهن، عصر ما بعد الحداثة، حيث تنزع التقنية إلى الهيمنة والشمولية والكلِّيانية؛ هو مؤلَّفٌ جديدٌ بعنوان: Dostoïevski, face à la mort, ou le sexe hanté du langage.



في مرحلة المراهقة، بدأت كرستيفا تقرأ دوستويفسكي بطريقة سرّيّة؛ خوفاً من عيون المراقبة في ظلّ النظام الاشتراكي في بلغاريا، خاصّةً أن هذا الروائيَّ هو «عدوّ الشعب» بالنسبة إلى النظام الستاليني؛ لكنّها لمّا حلّتْ بفرنسا، أواسط الستينيات من القرن المنصرم، عملتْ على إحياءِ الاهتمام بالروائيّ الروسيّ الكبير الذي لم يعد القرّاء والمثقّفون يقرؤونه. وبعد سنواتٍ من التحليل النفسي، وسنوات من تدريس الأدب، ودراسته، وسنواتٍ من التفكير في الاعتقاد الدينيّ، قامتْ، أخيراً، بتأليف أطروحتها الكاملة حول مؤلِّف رواية «الجريمة والعقاب».

في كتابها الجديد، وضعتْ كرستيفا كلَّ شيء: هناك كلُّ ما يتعلّق بحياة الروائيِّ، هذا الذي واجه الموتَ بعد اعتقاله عام (1848)، والحكم عليه بالإعدام، بعد أن فَقَدَ أباه الذي قَتلَه خَدمُه (واليوم، هناك شكٌّ في هذا الافتراض)، وقبل أن يكتشف طبيعةَ الشعب الرُّوسيِّ في السجن؛ من غير أن ننسى إدمانَه القمار، ومشاكلَه المالية، ومعاناته مع مرض الصرع...؛ وهي في كتابها، تتحدّث، أحياناً، عن دوستويفسكي بضمير المتكلِّم المفرد، وتؤكّد أن قراءة رواياته- التي تحكي عن مجتمع من بلا أبٍ، وبلا (أنا أعلى)، عن مجتمع متوتّرٍ، عن مجتمعٍ يحبُّ اللعب، ومحروم من الحرّيّة- تدعونا إلى التفكير في مجتمعنا المعاصر، مجتمع هؤلاء «المنخرطين في الأنترنت المُعَولَم - L’internaute globalisé»، الذي تكرهه المحلِّلة النفسية، متسائلةً: ألا تتّصف روايات دوستويفسكي بالراهنية؟ ألا تتناول أسئلتنا اليوم، في عصر ما بعد الحداثة؟

وبالنسبة إلى كرستيفا، إن الحقيقة التي ينقلها إلينا دوستويفسكي هي ذات طابع نفساني. فإذا كان فرويد يقسّم دوستويفسكي إلى أربعة (الكاتب، والعُصابي، والأخلاقي والمذنب)، فإن كرستيفا تعمل على تعميق هذا التضعيف والانقسام، وهذه الحالات الحدّيّة حيث يحتشد الجنون والانتحار، والقداسة والجريمة: من خلال المعاناة، تلاحظ كرستيفا متعة الكتابة، في علاقة ببُعدٍ ضروريٍّ في الشرط الإنسانيّ: قدومُ المعنى واحتجابه بواسطة هذه الهوّة الفاصلة بين الاثنين (المعاناة/ المتعة؛ الموت/ اللذّة)، وفي بداخلها، في الوقت نفسه، كان الكاتب يربط بين «رحلة الموت»، و«متعة الكتابة»؛ ومن ذلك «الفاصل» بين هذَيْن الاثنَيْن، من تلك «الهوّة» الفاصلة بينهما، كانت تَخرج اللغة، وتختفي في الوقت نفسه. وعندما يخلق دوستويفسكي شخصياتٍ مَرَضيّةٍ، وشخصيّاتٍ تمارس التخريب الذاتي، كما هو الحال مع السارد في: «دفاتر القبو»، وشخصياتٍ تمارس الإجرام والتنظير، وشخصياتٍ عدميةٍ متطرّفةٍ، وشخصياتٍ منقسمة بين حياة النهار التي تميل إلى السلام، وحياة الليل التي تميل إلى التدمير المتوحّش، وشخصياتٍ منقسمةٍ بين إيديولوجية الجماعات وروحانيّاتها، فلأنه يريد أن يقول لهذه الإنسانية، التي أطلقتْ العِنانَ لغرائزها ولغاتها، أنْ لابدَّ من تخصيب هذه الانتهاكات بما يكفي من فعلِ القَول الغزير.

والسؤال الأساسُ هو: ما الشيء الذي يفعله دوستويفسكي؛ هذا الذي ابتكر -بحسب جيمس جويس- النثرَ الحديث، ومنحَه كثافةً خاصّةً؟. إن هذه الكثافة هي التي تُدركها كرستيفا من خلال هذا اللاهوت المتوحّش الذي ينشره دوستويفسكي، لا باعتباره فكرةً، ولا قناعةً، بل التزاماً كاملاً داخل كتابةٍ هي كتابةُ التجسيد التي يتداخل في قلبها الفكرُ، والجسدُ، والرغبة. وضدَّ العدمية، وضدَّ التطرّف، ابتكر دوستويفسكي الرواية البوليفونية (المتعدّدة الأصوات)؛ لِمَا تتميّز به من قدراتٍ على الكلام والسرد: من خلال رواياته، كان دوستويفسكي يستكشف البنيات التحتيّة للأهواء الإنسانية، كاشفاً النقاب عن العلاقات الحوارية بين الكائن المتكلّم ووسطه السوسيوثقافي، موضِّحاً كيف هي هذه الكائنات المتكلِّمة (ما يسمّيه جاك لاكان: parlêtres) في عالَم عاد فيه المعنى مستحيلاً.

وفي جملةٍ واحدةٍ، بالنسبة إلى كرستيفا، وبالنظر إلى أوبئة اليوم وحروبه، تبقى الكتابة، عند دوستويفسكي، هي هذه التي أسّستْ دعاماتٍ نفسية وثقافية ضرورية لجنس الإنسان، في صراعه من أجل البقاء على الحياة. ■ **حسن المودن**

يارا المصري:

ترجمنا الكثير من اللُّغات الأوروبية، وأهملنا اللُّغات الشرقية

يارا المصري، مترجمة مصرية درست اللّغة الصينية في كلِّيّة الألسن، جامعة عين شمس في القاهرة، وفي جامعة «شاندونغ» للمعلّمين في مدينة «جينان» بالصين. نشرت قصصاً ونصوصاً شعرية ودراسات مترجمة عن اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، في عدّة مجلّات وصحف. فازت بالمركز الأوَّل في مسابقة جريدة (أخبار الأدب) للشباب، في الترجمة عام (2016)، عن ترجمتها لرواية «الذوّاقة» للكاتب الصيني «لو وين فو»، وبجائزة الإسهام المتميّز في الكتاب الصيني عام (2019)، وبالمركز الأوَّل لجائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي، في دورتها السابعة (2021)، فئة الترجمة من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، عن رواية «الحبّ في القرن الجديد».

من ترجماتها السردية: «العظام الراكضة» لـ«آشه» (2015) - «الفرار في عام 1934» لـ«سوتونغ» (2015) - «رياح الشمال» لـ«بينغ يوان» (2016) - «الذوّاقة» لـ«لو وين فو» (2016) - «زوجات ومحظيّات» - «حياة أخرى للنساء» لـ سوتونغ (2017-2018) - «الحبُّ في القرن الجديد» لـ«تسان شيبه» (2021). وفي الشعر، ترجمت: «أحتضن نمراً أبيض وأعبرُ المحيط» لـ«خاي زي» (2017) - «معابد معتمة» لـ«شي تشوان» (2018) - «شيء اسمه حجر يليه كوكب مصر» لـ«أويانغ جيانغ خي» (2019).

في هذا الحوار، تتحدّث يارا المصري عن تجربتها، وعن سبب اختيارها هذه اللّغة التي يفكِّر ويكتب ويتكلّم بها ما يقارب ربع سكّان الأرض.

فزتِ بالمركز الأول لجائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي، في دورتها السابعة لعام (2021)، فئة الترجمة من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية، وذلك عن ترجمة رواية «الحبّ في القرن الجديد» للروائية «تسان شُيِّيه». ما الذي دفعك لترجمة هذه الرواية؟

- ما دفعني لترجمة هذه الرواية، هو ما دفعني، وسيدفعني لترجمة أيّ عمل إبداعي، روايةً كان أم قصّة أم شعراً، من اللّغة الصينية إلى اللّغة العربية. تدفعني ذائقتي الشخصية، ومدى قناعتي بأهمّية هذا العمل أو ذاك؛ لا في لغته الأصلية، فحسب، بل في اللّغة العربية، وبالنسبة إلى القارئ العربي، وفيما يخصّ رواية «الحبّ في القرن الجديد» فكلّ من قرأ الرواية يدرك المنظور الذي رأت من خلالها المؤلّفة مصائر أبطالها، وهو منظور متعدِّد، يكاد يطابق الآلام الإنسانية في السعي إلى الحبّ والتعاطف والاعتراف. إن الحبّ، في الرواية، حامل لرؤية أنفسنا في تعدّد الشخصيات وزاويا رؤيتها، إنه عمل يشبه الباب الدوَّار، الذي ما إن تدخل منه حتى تخرج، مع كلّ شخصية، شخصاً مختلفاً عمَّا كنت عليه.

لماذا الترجمة من اللّغة الصينية، وهي لغة غير عالمية؟ وماذا تكشَّف لك من خلال هذا الاختيار؟

- دعني، أوّلاً، أعلّق على كون اللّغة الصينية غير عالمية: هذا في رأيي غير صحيح، فحينما يتحدّث نحو مليار ونصف المليار إنسان بلغة ما، تصبح -بالضرورة- عالمية،و إن لم

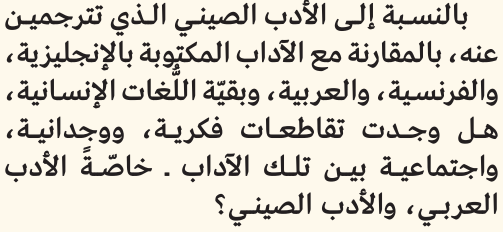


يكـن مـن حيـث الانتشـار -وهـو ما أعتقـد أنك تقصـده- فعلى الأقلّ مـن حيث المخـزون الإنسـاني، والتاريخـي، والثقافـي لهـذه اللّغـة، كمـا أن موقـع الصيـن، فـي التاريـخ البشـري، وحضارتهـا، يجعـلان مـن لغتهـا، بالفعـل، لغـة عالميـة فـي رفدهـا للحضـارة الإنسـانية، منـذ فجـر التاريـخ، بإبداعـات واكتشـافات جمَّـة، فليـس بوسـعِ أحـد، علـى سـبيل المثـال، أن يقـول إن كتـاب «الطـاو»، مثـلاً، ليـس أحـد الكتـب المهمّـة والمنتشـرة فـي الذاكـرة الإنسـانية.

وما تكشَّـف لـي، فـي الترجمـة مـن اللّغـة الصينيـة إلـى اللّغـة العربيـة، هـو أننـا مقصّـرون فـي الترجمـة مـن لغـة شعـب، تربطنـا بـه صلات تاريخية وثقافيـة وحضارية عميقة. ومـع التأثيـر الغربـي، فـي الزمـن الحديـث، كان أن ترجمنـا الكثيـر مـن اللُّغـات الأوروبيـة، وأهملنـا اللُّغـات الشـرقية، وفـي مقدِّمتها اللّغـة الصينية. وأعتقد أن عملي، الآن، وعمل الكثيريـن مـن جيلـي فـي الترجمـة مـن اللّغـة الصينيـة، هـو واجـب تجـاه هـذه اللّغة، وتجاه اللّغـة العربية كذلك، وعلينا أن نفتـح فيهـا رافـداً عظيمـاً للإبداع من لغـة عظيمة وقديمة، تمامـاً مثـل اللّغـة العربيـة؛ هـي اللّغـة الصينيـة.

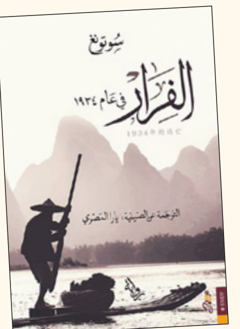
الترجمـة هـي فعـل اكتشـاف وتثاقـف. مـا تعليقـك حيـن يصبـح المترجـم مسيَّسـاً أو لـه مـآرب أخـرى...؟

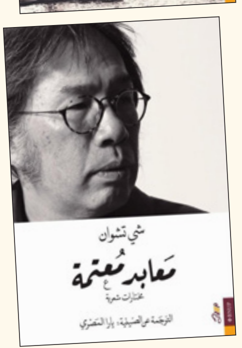
- إجابتـي، باختصـار: أنا أترجم إبداعاً، والإبداع خطاب إنساني فنّـي جمالـي سياسـي اجتماعـي، ولسـت معنيّـة بمـا يقـال مـن أن المترجـم «مسيَّس» أو لـه هـدف مثـل غسـيل الأدمغـة، فهدفـي الأساسـي هـو فتـح نافـذة علـى الأدب الصينـي، للقـارئ العربـي.



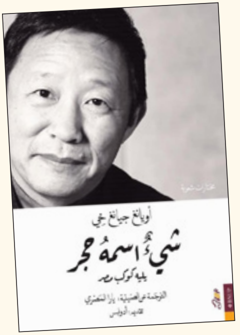
بالنسبة إلى الأدب الصيني الذي تترجمين عنه، بالمقارنة مع الآداب المكتوبة بالإنجليزية، والفرنسية، والعربية، وبقيّة اللّغات الإنسانية، هل وجدت تقاطعات فكرية، ووجدانية، واجتماعية بين تلك الآداب. خاصّةً الأدب العربي، والأدب الصيني؟

- هذا السؤال، من الضخامة والاتّساع، يحتاج إلى مراكز أبحاث للإجابة عليه. لكن، إذا افترضنا أن الإنسان واحد في كلّ مكان، بآلامه وتطلّعاته، وأحلامه، وصراعه مع المجتمع والطبيعة والتطوّر، فثمّة تقاطعات فكرية، وجدانية، اجتماعية، بالتأكيد، بين آداب اللّغات المختلفة في العالم، هل يقول أحد، مثلاً، إن موضوعاً كالحبّ غريب في هذه اللّغة، وليس غريباً في تلك؟











دعيني أوضّح أكثر: هل هناك، في الرواية، نجيب محفوظ أو الطيّب صالح... صيني. وفي الشعر، هل هناك بدر شاكر السياب، ومحمود درويش، وأمل دنقل، ونزار قباني... صيني؟

- أليس لديهم «مويان»، على سبيل المثال لا الحصر؟ أليس لديهم «خاي زي» الشاعر الشابّ العبقري الذي مات منتحراً؟ بالطبع، لديهم مثل ما لدينا، وربّما أكثر، بحكم التعداد الهائل للسكّان، على الأقلّ، وما ينتجه هذا العدد الهائل من مواهب إبداعية وفنّيّة. على أيّ حال، كلّ شعب وله مبدعوه وتاريخه وثقافته وإبداعه، يستوي في ذلك العرب والصينيون وغيرهم من شعوب العالم، ولعلّك تعلم أن بلداً لا يقاس حجمه بحجم الصين أو العالم العربي؛ هو كولومبيا، كان منه الروائي «غابرييل جارثيا ماركيز» مثلاً.

لنعد إلى بداياتك التي كانت ترجمات تتعلّق بالفكر الاقتصادي، ثم ما لبثت أن رحلت إلى الأدب. لِمَ هذا التحوّل؟

- لم أترجم، في البدايات، أيّ عمل يتعلّق بالفكر الاقتصادي، ولست متخصّصة، على أيّ حال، في هذا النوع من الترجمة، وإن كنت قد كتبت، بالفعل، في البدايات، عن رحلتي لدراسة اللّغة الصينية في الصين، وعن انطباعات، ربّما يعتبرها البعض اقتصادية، وهي ليست كذلك.

أليس الاقتصاد عصب الحياة، ومحرِّك التاريخ، وصانع الثورات؟

- هذا السؤال يجب توجيهه إلى المفكّرين الاقتصاديين، وإلى محرّكي التاريخ وصانعي الثورات، ولست منهم. أنا مترجمة لا غير، وأفهم، بالطبع، تأثير عناصر متعدّدة في الحياة والتاريخ، ومنها الاقتصاد، لكنني لست متخصّصة لأعطي إجابة دقيقة.

في اختياراتك، وبعيداً عن الاقتصاد، ألم تجذبكِ نصوص الفكر، فنقرأ عن «نيتشه» صيني، و«ابن رشد» صيني؟

- بعيداً عن المقارنات التي لا تجدي، في اعتقادي، وكأن كلّ شعب وكلّ ثقافة يجب أن يكون لديه «نيتشه» و«ابن رشد»، فإن لدى الصينيين تراث هائل من الفلسفة: كونفوشيوس، ولاوتسه، على سبيل المثال، وإن كانت الفلسفة الصينية تختلف، من حيث الرؤية والمنطلقات والأهداف، عن الفلسفة الغربية. وكما قلت أنا مترجمة للإبداع، ولا أعمل في حقل الفكر، ولا في حقل الفلسفة، ولا في حقل الاقتصاد، فهذه الحقول لها متخصّصوها، وقد ترجموا الكثير من التراث الفلسفي الصيني والفكر الصيني إلى اللّغة العربية.

وأنت تقرأين النصّ بلغته الأمّ. الصينية، هل تضطرّين، في حال ترجمته إلى العربية، إلى حذف آراء وأفكار المؤلِّف التي قد لا يوافق عليها الرقيب في بلداننا العربية؟

- لم يحدث أن فعلت ذلك، ولن أفعل ذلك مستقبلاً، فالنصّ الأصلي أمانة يجب المحافظة عليها، ونقلها بأمانة، كذلك، إلى اللّغة العربية. وعلى أيّة حال، هذا الرقيب الذي تتحدَّث عنه، لم يعد سوى رقابة هشّة في زمن الإنترنت والمعرفة المفتوحة.

عندما تختارين الكتب لتترجميها، هل تفكّرين بالجوائز؟

- لم يحدث أن فكّرت في الجوائز، حينما أختار الكتب التي سأترجمها، ولن يحدث ذلك في المستقبل، فالنصّ (إبداعيّاً) هو الذي أفكّر فيه قبل أيّ شيء آخر، ولا أنكر كذلك سعادتي بالحصول على أكثر من جائزة، آخرها «جائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي»، فالجوائز تقدير لجهد المترجم، وتكريم لعمله، وأنا فخورة بكلّ الجوائز التي حصلت عليها.

■ **حوار: عماد الدين موسى**


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق


كتاب الدوحة
المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش


كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


صدر في
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية
توطئة: سعيد يقطين


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحَمَّد
تقديم: د. خالد غزال


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد
تقديم: د. عبدالحكيم راضي


ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية


كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي الملك


كتاب الدوحة
إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة
وقصص أخرى



آدم مكاي:

سيكون هناك دائماً أشخاص يحاولون تصفية الأمور بواسطة عدسة أحادية

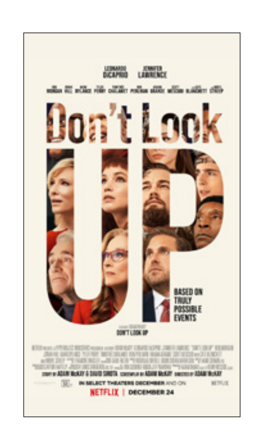
حطَّم فيلم «Don’t look up/ لا تنظر إلى أعلى» للمخرج الأميركي الشهير «آدم مكاي» -الذي احتلَّ مكانةً خاصة على رقعة المُنافسة في صناعة الأفلام التي تحاكي الواقع- الرقم القياسي في عدد ساعات المُشاهَدة على منصة (نتفليكس)، حيث حقَّق (152.29) مليون ساعة مشاهَدة في جميع أنحاء العَالَم خلال أسبوع واحد من عرضه، ليصبح بهذه الأرقام ثالث أكثر أفلام نتفليكس الأصلية مشاهدةً على الإطلاق بعد فيلم «Bird Box» و«Red Notice».. يُعَدُّ الفيلم أعلى صرخة من نوعها يطلقها نجوم هوليوود بشأن أزمة تغيُّر المناخ، كما يتناول بسخرية لاذعة مسائل مهمَّة مثل التشكيك بالعلم والعلماء وتحكُّم مواقع التواصل الاجتماعي في المُجتمعات وتحريكها لدرجة تحول نظريات المؤامرة إلى حقائق...

يتحدَّث «مكاي» عن رسالة الفيلم الذي يأتي في وقتٍ دقيق يمرُّ به العَالَم على صعيد أزمة المناخ ويروي كواليس صناعته مع طاقم العمل الذي جرى انتقاؤه بعناية.

تدور أحداث الفيلم حول اكتشاف مذنب في طريقه للارتطام بالأرض وتدميرها. في الوقت الذي يحاول فيه العلماءُ إقناع بقية الكوكب بضرورة القيام بشيءٍ ما لإنقاذ البشرية، يدركون أن المُعضلة الكبرى التي تواجههم هي جعل أي شخص يستمع إليهم. يُلقي الفيلمُ الضوءَ أيضاً على العديد من الثغرات في أسلوب حياة المُجتمعات الإنسانية باستخدام رمزية «المُذنب» الخيالي، حيث تمضي أحداث الفيلم وسط كوميديا سوداء تعكس الكثير من واقعنا الحياتي والكثير من المُفارقات الهزلية التي تتعلَّق بطريقة التعاطي مع الكوارث البيئية وميل البشر لتكذيب الحقائق.

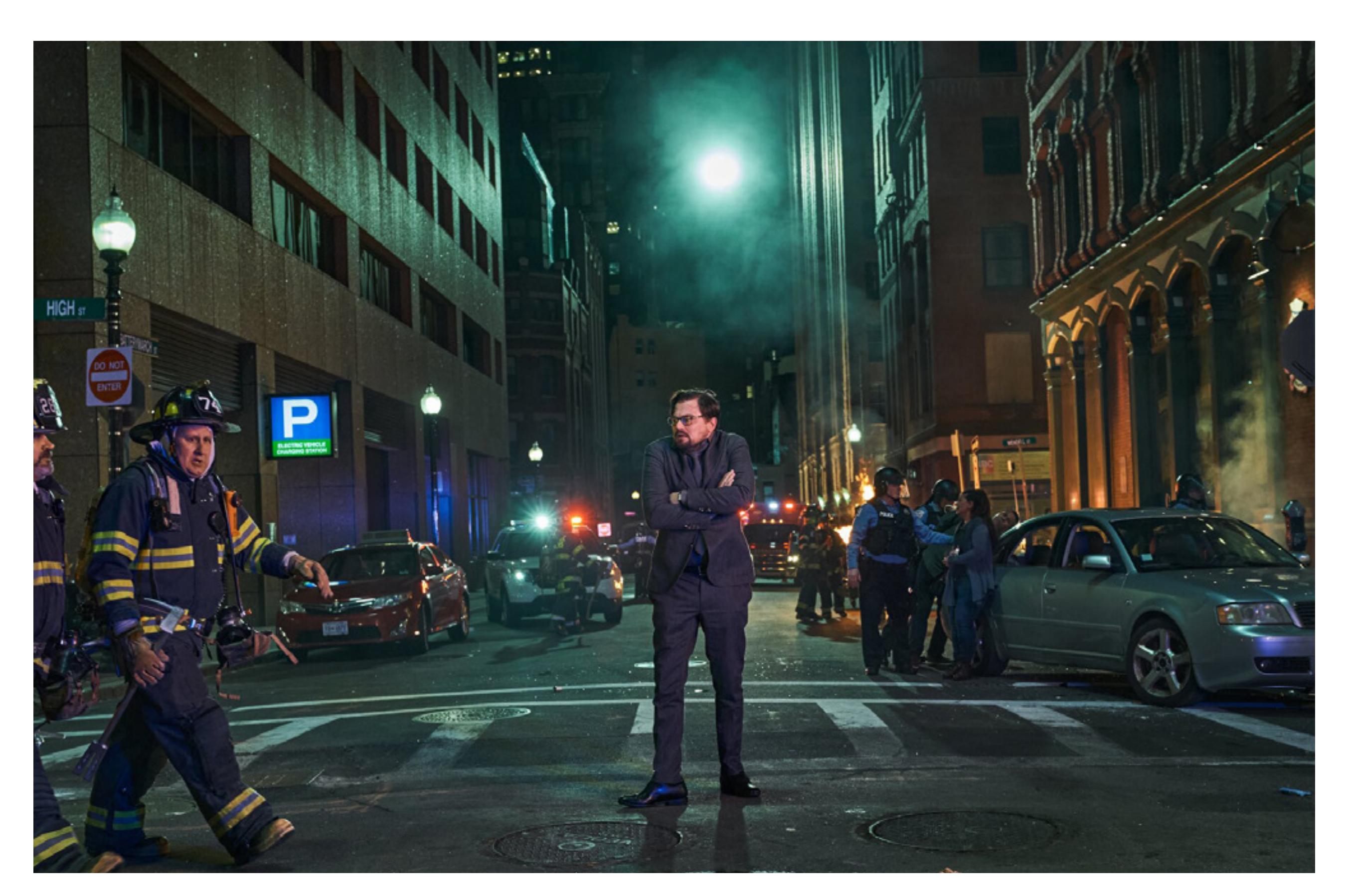
سبق أن قُلت إنك تريد أن تخرج فيلماً كوميدياً عقب انتهائك من فيلم (Vice). لقد كان فيلماً قاتماً للغاية بالنسبة لك.. أخبرنا، كيف تحوَّلت خططك إلى إخراج فيلم عن نهاية العَالَم؟

- يراودني هاجس دائم أنني أريد تقديم عمل سينمائي بشأن أزمة المناخ، ولكن شغلني إيجاد صيغة درامية مناسبة لمُعالجة الأزمة. جزء مما تضعه نصب عينيك كـ«فنَّان» وصانع أفلام، هو أن تصنع أفلاماً ترغب أنت شخصياً في مشاهدتها قبل الآخرين. ومن ثمَّ، استغرقت في التخطيط لصناعة فيلم يستعرض أزمة المناخ وفي الوقت نفسه يحمل طابعاً فنتازياً. لحُسن الحظ، إنني توصلت إلى فكرة فيلم «Don’t look up» التي بدت لي مزيجاً مثالياً من الخطين اللذين دارا في رأسي.



من أين جاءتك فكرة عنوان الفيلم «لا تنظر إلى أعلى» التي بدت كـ«شعار»؟

- في بداية عملي على الفيلم، ولفترةٍ طويلة، اخترت له اسم «Boom/ انفجار». لكنني كلما استخدمت عبارة «انظر إلى أعلى» أو «لا تنظر إلى أعلى»، يخبرني الآخرون:«أنت لا تحدّد بالضبط إلى أين نوجِّه أعيننا؟». لذلك أحببت هذا العنوان لما ينطوي عليه من غموض والتباس. ولكن ظللت متأرجحاً في اختياري حتى اللحظة الأخيرة. لا أتذكَّر بالتحديد اللحظة التي حسمت فيها قراري، ليصبح عنوان الفيلم «لا تنظر إلى أعلى». لقد تعلَّق الأمر بالإسقاطات التي تركها هذا الشعار داخلي حول الواقع الذي نعيشه. أظن أننا نعيش هذه الحالة منذ فترةٍ طويلة في جميع أنحاء العَالَم. هناك شعور مسيطر بأن الناس لا يريدون سماع أخبار سيئة، بل ويتحاشونها أيضاً. يرغبون



دائماً أن تكون الأخبار ممتعة أو مثيرة. لقد أصبح جزءٌ كبير من ثقافتنا يشبه «العرض الترويجي» للمبيعات. وبالتالي، يدفعنا عنوان الفيلم إلى تجنُّب الحقيقة القادمة، بصورة ساخرة. إنه يترجم سلوكنا الدفين تجاه الحقائق. لذلك استشعرته العنوان الأنسب تماماً لرسالتي. واستخدمته كـ«شعار» يلمح إلى إمكانية سقوط المذنبات التي تداهمنا من السماء على حين غرة. تماماً كالحقائق الصادمة في حياتنا. لقد أحببت ظهور المذنبات في الفيلم مع اقتراب النهاية، لتوقظ بعضاً من غفلتنا بشأن ما نعيشه حالياً من أخطار قادمة لا محالة ونتغافل عنها.

لقد أشرت إلى فيلميّ «Network» و«Wag the Dog» باعتبارهما مؤثرين في صناعة فيلم «Don't look up»؟ هل تأثرت بمنهجية محدّدة أثناء إخراجه؟

- الكثير من تيمة الأفلام -التي أشرت إليها- كانت تُعرَض في الستينيات والسبعينيات وأوائل الثمانينيات. لسببٍ ما توقفت صناعة هذه الأفلام عند نقطةٍ معيَّنة. وكان من بينها مجموعة عظيمة، مثل: آيس إن ذا هول، نتوورك، دكتور سترينجلوف، الروس قادمون.. لقد استمرَّ المُخرج مايك جودج، في تبنِّي هذا الخط في فيلميه «Office Space» و«Idiocracy»، إلّا أنهما لم يحققا عائدات كبيرة في شباك التذاكر، على الرغم من أن كليهما أصبحا، فيما بعد، ضمن كلاسيكيات السينما. كنتٍ أنظر إلى تلك الأفلام، وأنا في حالة من الانبهار، متسائلاً: «هل يمكنك صُنع فيلم كهذا في الوقت الراهن؟». نظرت إلى هؤلاء واستغرقت في إثبات إذا ما كان وقتنا الحالي يصلح لإخراج تيمة أفلام السبعينيات.

بالطبع، أدركت أن المُجتمع يعيش حراكا مختلفاً. مجتمعنا يعمل على مستوى مختلف تماماً مع تلك المرحلة. ونظراً لأننا نعيش في وقتٍ يتسم بالفوضى الشديدة، أدركت أنه يجب أن يحملٍ فيلمي إيقاعاً مختلفاً، وركَّزت على نغمة الاختلاف قليلاً. لذلك كان من المُفيد الانغماس أكثر في الأمور السخيفة أو الهزلية، وهي إحدى السمات الرئيسية لما يعيشه العَالَم الآن. أحببت أن يقدِّم الفيلم مزيجاً من الجنون والنشوة على حدٍّ سواء.

تعتمد أحداث الفيلم، في جزءٍ كبير منها، على وصف طريقة وكيفية استخدام الشخصيات لوسائل التواصل الاجتماعي.. كيف أمكنك تجسيد وسائل التواصل الاجتماعي، بصورة مرئية، للجمهور؟

- أخذنا وقتاً طويلاً في التفكير بشأن كيفية تنفيذ ذلك. في البداية، تولّى المونتير «هانك كوروين» ومساعده «سكوت موريس» الأمر، حيث قاما بتجميع باقات من إصدارات متنوِّعة من وسائل التواصل الاجتماعي. لقد حرصا على تتبُّع وتيرة ذلك، إذ تتركز بنية الأمر، في كونها تمثل أحد أشكال السرعة المحمومة والقدرة الكاسحة على التواجد والانتشار. الأمر برمته يبدأ ببضع نقرات، ليتطوَّر أسرع فأسرع، ثمَّ يأخذ في الانتشار الطاغي. لقد قاما بتنفيذ بعض الاقتطاعات التقريبية للحصول على إيقاع وسائل التواصل الاجتماعي وتجسيد طريقة الشعور بها. ثمَّ تعاونت مع شركة التصميمات الشهيرة «Picturemill»، وهي الشركة الأفضل، على مدار 20 عاماً وحتى الآن. قدَّمنا لهم ما أنجزناه من تجميعات اتّسمت بقدرٍ كبير من الفوضوية المُتعمَّدة باعتبارها سمةً أساسية



لما أردنا إيصاله للجمهور. وانتظرنا أن نرى ما يمكنهم فعله. سيكون من الجيد إضفاء شعور أكثر واقعية على العَالَم الافتراضي.. تلك الفترة من العمل كانت واحدة من الأوقات الرائعة التي قضيتها في صناعة الفيلم، وبالفعل استطاعت شركة «Picturemill» القيام بذلك، وكان الأمر جيداً حقاً.. كنت سعيداً جداً بالطريقة التي تحوَّلت إليها آلية التعبير البصري عن فوضوية السوشيال ميديا، لأن وسائل التواصل الاجتماعي كانت بحاجة إلى أن تكون شخصية حية في الفيلم باعتبارها قوة دافعة للأحداث.

ذكرت بعض الأشياء التي صمَّمتها في الفيلم، لتكون «أكثر جنوناً» نظراً لما كنت تراه بالفعل أثناء الوباء. هل يمكنك تذكُّر شيء محدد، على وجه الخصوص؟

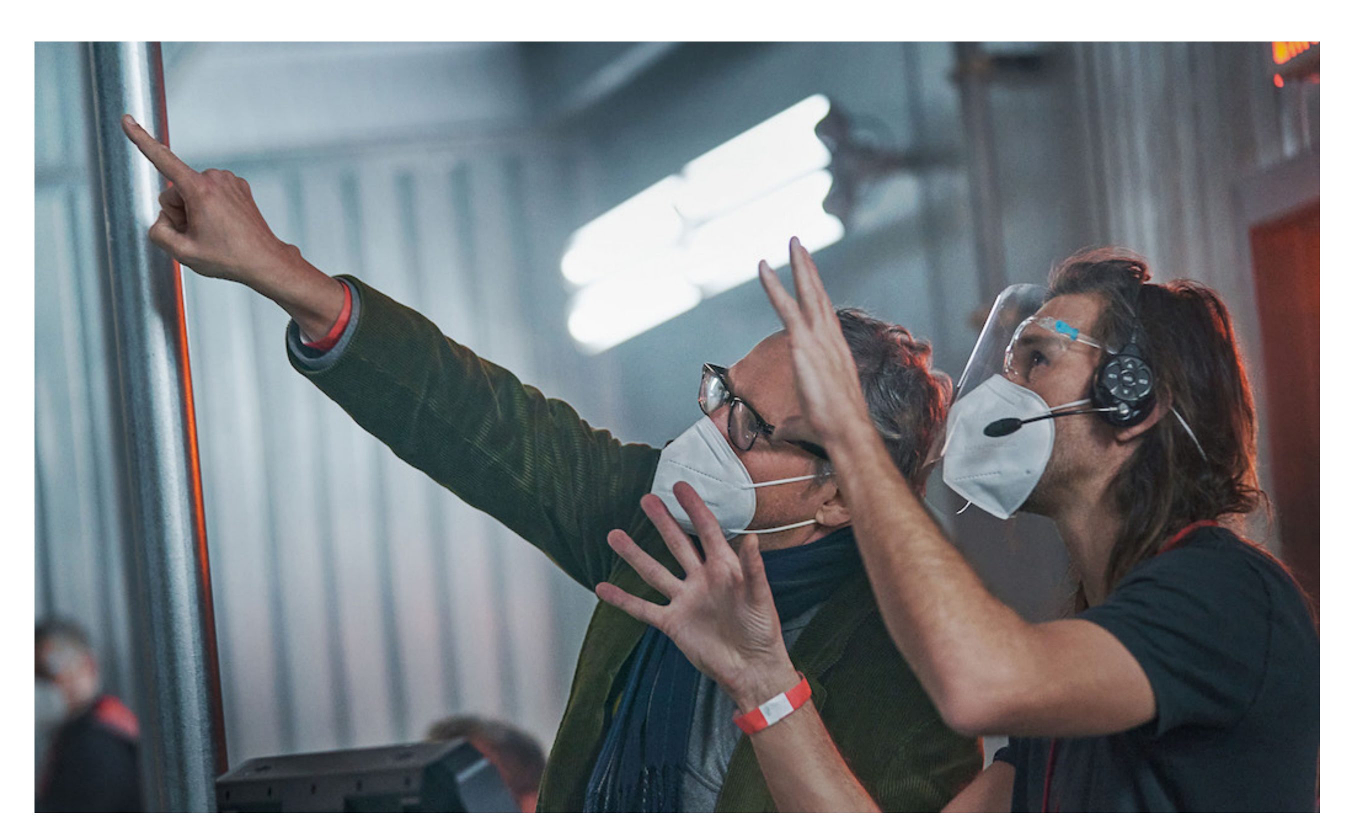
- الكثير من هذا الجنون تجسَّد في أشياء صغيرة، لكنها جعلت الأمور تبدو أكثر وحشية. فعلى سبيل المثال، أصبحت شخصية «رون بيرلمان» أكثر من كونها رجعية متطرِّفة، تنكر حقيقة وجود المذنب من الأساس. هذا موجود دائماً في النصّ، لكنني تعمَّدت إعطاءه مساحةً أكبر قليلاً. أدركت فجأة أن الأمر ليس به مبالغة بالقدر الكافي وإنني لم أصل إلى الحدِّ الأقصى. لم أكن أرغب في أن يكون الفيلم مجرد إعادة سرد لتفاصيل سابقة. ومن ثمَّ، أطلقت العنان للشخصيات كي ترتجل، ما جعل الأمر يشبه إلى حدٍّ كبير ما عشناه للتو. أردنا دائماً التأكد من أننا متجاورون مع الواقع. هذا الجنون والارتجال كانا يشكّلان استشرافاً مكمِّلاً للواقع، خاصة وأن ردود الفعل الارتجالية يمكنها، بالفعل، أن تحدث بصورة واقعية ومتسقة مع المُستقبل، مادام البشر أبطالاً دائمين في مأساة الحياة.

إذا تطرَّقنا إلى لقطات الحشود، فقد ذكرت، في أفلامك السابقة، أن بعض المشاهد التي تبدو كـ«لقطات أرشيفية»، بالفعل يتمُّ تصويرها خصيصاً من أجل الفيلم. ما هو التوازن الذي تحرص أن تخلقه بين المشاهد الأرشيفية والحية في أفلامك؟ وكيف تقرِّر ما تريد الحصول عليه مقابل ما يمكنك الحصول عليه من لقطاتٍ جاهزة ومُعدَّة مسبقاً؟

- أحبّ حقاً تصوير لقطاتي الخاصة التي تبدو وكأنها أرشيفية. أثناء مشاهدتك للفيلم، سيكون من الصعب، نوعاً ما، التفريق بين ما تمَّ تصويره للفيلم وما هو أرشيفي، وبين ما هو حقيقي وما هو خيالي. لقد فعلنا الشيءَ نفسه في فيلمي «Vice» و«The Big Short». وكذلك في فيلم «Don't look up» تجد الكثير من المشاهد تمَّ التقاطها بواسطة الهواتف المحمولة و كاميرات المُراقبة. حاولت نقل هذا الشعور الذي يشبه كثيراً ما نعيشه وفق ثقافتنا الحالية، حيث نشاهد لقطات من الهاتف المحمول، وكاميرات المُراقبة، وكاميرا لوحة القيادة. جميع أشكال اللقطات المُختلفة التي نواجهها باستمرار. هذه الخدعة التي أمررها للجماهير ممتعة حقاً. أريد أن لا يعرف الجمهور ما هو أرشيفي وما هو غير ذلك عندما يشاهدون أفلامي، فهذا يتماهى كثيراً مع ما نشعر به في عالمنا الحقيقي.

أحد أكثر الأجزاء الطريفة في الفيلم عندما تصبح شخصية جينيفر لورانس (ميم). هل كان ذلك نتاجاً طبيعياً لفرضية معيَّنة، وهل تعتبر نفسك «شديد الاتصال» بعَالَم الإنترنت؟

- اعتدت أن أكون كذلك، مثل كثيرين. لديّ حسابٌ على فيسبوك، وكان لديّ حسابٌ على انستجرام وتويتر. أتذكَّر الأيام الأولى البريئة التي كنت أتواصل فيها مع أصدقاء المدرسة الثانوية القدامى الذين لم أتحدَّث معهم منذ سنوات، وكان



تويتـر كذلـك يضمُّ مجموعـة من المجلات الهزليـة ونقوم بتبادل النـكات. كان الأمـر فـي البدايـة مثـل أن تقـول: «مرحبـاً للعَالَم». ثـمَّ تغيَّـر ذلـك تدريجيـاً. أتذكَّـر أننـي ظننـت أنهـا طريقـة جيـدة للحصـول علـى نقاشـات سياسـية لا تـزداد سـخونة. لقـد أهدرت ثـلاث سـنوات تقريبـاً فـي القيـام بذلـك قبـل أن أدرك أن هـؤلاء الأشـخاص لا يريـدون، بصـدق، إجـراء مناقشـات حقيقيـة. مـا أصفـه فـي الفيلـم هـو مـا مررنـا بـه جميعـاً عنـد اسـتخدام وسـائل التواصـل الاجتماعـي. ونظـراً لأننـا موجـودون عليهـا دائمـاً، فهـي تلتقـط لحظاتنـا السـيئة وتبثهـا ليراهـا العَالَـم بأسـره. مـررت شـخصياً بذلـك، حيـن غضبـت مـن شـخص مـا وبـدأت فـي الجـدال مـع شـخص آخـر، ثـمَّ تـدرك بعـد أن تنزلـق أنـك لسـت وحـدك. لـديّ مـا يقـرب مـن مليـون متابـع. أبـث هـذا كلـه للعَالَـم فـي لحظـةٍ أفقـد فيهـا السـيطرة علـى انفعالـي. مـررت بتجربتيـن محرجتيـن مـن هـذا القبيـل. وأخيـراً عُـدت إلـى صوابـي، لدرجـة أننـي أغلقـت حسـابي علـى فيسـبوك. كان ذلـك قبـل حوالـي ثلاث أو أربـع سـنوات. وعلـى الفـور، لاحظـت أن حياتـي تتحسـن. ثـمَّ قمـت بحـذف حسـابي علـى انسـتجرام وتبديـل حسـابي علـى تويتـر وأعطيتـه لأحـد المُنتجيـن لدينـا هنـا فـي الشـركة، وأخبرتـه أنـه الآن مسـؤول عنـه. إذا كنـت سـأغرد شـيئاً مـا، يجـب أن أرسـله إليـه أولاً». اعتبرتـه حاجـزاً إضافيـاً بينـي وبيـن تويتـر، ونـادراً مـا أشـارك فقـط بالتعليقـات. كذلـك تراجعـت تغريداتـي بمقـدار الثلـث عمَّـا كنـت معتـادا عليـه فـي الماضـي. مـرّة أخـرى، لاحظـت أن حياتـي تتحسـن بشـكلٍ ملمـوس، وصحتـي العقليـة تتحسـن. هـذه هـي علاقتـي مـع وسـائل التواصـل الاجتماعـي، والتـي أعتقـد، مـن التحـدُّث إلـى الأصدقـاء، إنهـا تتشـابه بشـكلٍ كبيـر مـع تجربـة الكثيـر مـن النـاس.

وفـي أثنـاء التحضيـر للفيلـم، توقفنـا كثيـراً عنـد مجموعـة مـن (الميمـز) التـي كانـت موجـودة بالفعـل فـي تلـك الفتـرة. بعـض الشـباب فـي طاقـم الإعـداد قامـوا بعمـل رائـع حقـاً فـي تمشـيط الإنترنـت، ورؤيـة مـا كان شـائعاً منهـا فـي الوقـت الحالـي، والاسـتهزاء بنسـخ مختلفـة مـن الميمـز. ربمـا مررنـا بحوالـي 15 أو 20 مـن النمـاذج المختلفـة قبـل أن نسـتقرَّ علـى تلـك التـي تراهـا فـي الفيلـم. الشـيء نفسـه مـع مقاطـع الفيديـو. لقـد جرَّبنـا حوالـي سـتة إصـدارات مختلفـة مـن ذلـك، فهنـاك عـددٌ كبيـر جـداً مـن (الميمـز) الفرعيـة. لقـد حاولنـا أن نكـون فـي الملعـب الرَّقمـيّ، فحسـب. «ضاحـكاً».

ماذا عن مارك ريلانس؟ إنه يلعب شخصية يمكن القول إنها الأكثر ابتعاداً عمَّا اعتدنا عليه عندما نراه يمثِّل..

- شخصيـة الملياردير «بيتر إيشرويل Peter Isherwell» هي آخـر شـخصية تمَّـت كتابتهـا، وربمـا كانـت هـذه هـي الشـخصية الأكثـر صعوبـة فـي الكتابـة فـي النـصّ، لأن هـؤلاء المليارديرات فـي مجـال التكنولوجيـا، يبـدون كأطفـال عمالقـة يطلقـون النـار علـى أنفسـهم فـي الفضـاء، كأشـرارٍ خارقيـن هربـوا مـن كتـابٍ فكاهـي. لذلـك عندمـا تكـون الحقيقـة متطرِّفـة للغايـة، مـن الصعـب جـداً صياغتهـا مرئيـاً. قُلـت مازحـاً: «دعونـا نغـش، ونسـتعين بأحـد أفضـل المُمثليـن علـى هـذا الكوكـب، مـارك ريلانـس، سيسـاعدنا فـي اكتشـاف ذلـك». والواقـع أن «ريلانس» ممثـل يحظـى بتقديـر كبيـر. بدأنـا التعـاون فـي الشـخصية وكانت لدينـا بعـض الأفـكار الخارقـة. الفكـرة التـي أحببتهـا حقـاً والتـي توصلنـا إليهـا هـي الاعتقـاد أن «بيتـر إيشـرويل» خجـول ولديـه رهـاب اجتماعـي، لكـن مـا تدركـه أثنـاء متابعـة الأحـداث، سـواء أدركـت ذلـك بوعـي أم لا، أنـه يحتقـر النـاس بشـدّة ولا يقـوم بالاتصـال بالعيـن نهائيـاً. وهـذا هـو الخـط الفاصـل بيـن ازدراء النـاس والرهـاب الاجتماعـي الـذي أعتقـد أن بعـض هـؤلاء



المليارديرات في مجال التكنولوجيا ينتمون إلى أحد أشكاله، وهو ما يظهر في الطريقة التي يتصرَّفون بها.. عباراته عندما كان يصف كيفية الاستفادة من كارثة «المذنب» من ارتجاله الخالص. هكذا تجلَّت هزلية «ريلانس»، التي عكست واقعاً يصعب استيعابه إلَّا في سياقٍ ساخر.

لقد ذكرت أن ليوناردو دي كابريو، عندما انضمَّ إلى طاقم العمل، ساعد في قراءة السيناريو كشخص متحمِّس لأزمة التغيُّر المناخي. كيف دارت كواليس ذلك؟

- عقدنا ثلاثة اجتماعات في منزلي، استغرقت من ثلاث إلى أربع ساعات.. «دي كابريو» صارم وذكي حقاً بشأن الأفلام والشخصيات والقصص التي يتحمَّس لأدائها. من الواضح أنه يفعل ذلك منذ فترةٍ طويلة. لقد عمل مع بعض العظماء في كلِّ العصور. لقد رافقني في خطواتي، وتساءل وتحدَّث معي عن المُوسيقى، والقصّة، وشخصيته ومكان وجوده في نقاطٍ معيَّنة، وهل سيفعل هذا؟ وهل يمكنه فعل ذلك؟ وماذا لو حاولنا فعل شيءٍ من هذا القبيل؟ هذه هي أشيائي المُفضَّلة؟ كان مهتمَّاً بتفاصيل الشخصية، ويفعل ذلك أيضاً على مستوى النصّ، وصدرت منه الكثير من الارتجالات الجيدة. الخطاب الأهم الذي ألقاه عندما حلَّ ضيفاً في البرنامج الإخباري التليفزيوني «ديلي ريب» لم يكن مكتوباً في السيناريو، عندما انفجر في تلك اللحظة. لم ينتهِ به الأمر عند هذا الحدّ، فحسب، بل كان أكثر من مجرد خطاب.. أبديت تحفُّظي في البداية، قائلاً: «الخطابات أصبحت قديمة بعض الشيء في هذه الأيام، فهل نحن متأكِّدون من أننا نريد تجربتها؟» لقد طرح «دي كابريو» نقطة جيدة، وقال: «حسناً، لن نكتبها على الطراز القديم». وعندما قمنا بتصويره، أعدت كتابته معه ما يقرب من 15 مرّة. لقد واصلنا العمل عليه حتى في ذلك اليوم الذي قمنا بتصويره فيه. لقد لخص هذا الخطاب حقاً شعور الكثيرين تجاه العالم في الوقت الحالي. لم يكن «دي كابريو» مجرد ممثل رئيسي في الفيلم، بل شريكاً. لقد أعجبت به بالفعل، وأحببت طريقة أدائه للشخصية وتوقفاته وملاحظاته وارتجالاته. لقد أذهلني بتمكُّنه من إجراء تلك المُناقشات وجعل الفيلم يقترب من مستوى رسالته الأكثر عمقاً.

فيما يتعلَّق بالرسالة العامة للفيلم، كيف يمكنك السير على الخط الفاصل بين تمرير الرسالة التي تريدها والحفاظ على أولئك الذين قد لا يتقبلونها على الفور؟

- كانت الرسالة العامة لهذا الفيلم: «ماذا حدث لنا؟ لماذا لا يمكننا التحدُّث مع بعضنا البعض؟ لماذا لا يمكننا فقط الاستماع لبعضنا البعض؟ لماذا لا ننقذ أنفسنا والعَالَم؟!». الهدف أن نعود فقط إلى سماع المعلومات الأساسية التي نحتاج إلى سماعها، وإظهار مدى تفاقم حالة الإحباط لدى الأبطال جرَّاء عدم قدرتهم على فعل ذلك طوال أحداث الفيلم. في الوقت الحالي، نعيش أوقاتاً مجنونة ومنقسمة لدرجة تجعلنا نخطئ في فهم فحوى الرسائل التي نتلقاها، ليظلّ البعض يحاولون حصرها في إطارٍ سياسي أو تآمري أو ربحي، وما إلى ذلك من تأويلات قد تجنح عن الغرض الرئيسي منها. أحد الأشياء التي حاولنا القيام بها في هذا الفيلم هو السخرية من هذا السلوك أحادي الرؤية. سيكون هناك دائماً أشخاصٌ يحاولون تصفية الأمور بواسطة عدسة أحادية. لكن الغاية من الفيلم بأكمله -التي أتمنَّى أن تصل للجمهور- هي استعادة القدرة على التواصل بين البشر بالطرق الأساسية التي أعتقد أننا فقدنا الكثير منها. قد لا يكون هذا رد الفعل لدى الجميع، ولكن لا بأس بذلك. آمل أن بعض الناس سيفعلون ذلك. وسيلتقطون ما أردت.

■ حوار : كارين هان □ ترجمة : شيرين ماهر

المصدر:
https://www.netflix.com/tudum/articles/adam-mckay-dont-look-up-interview?fbclid=IwAR2lrls4TnhVq-UNda_qvJrV_47H3nAs2CQGjG0X9NClMeEuJbE5yEba9n8


FEST

خمسون عاماً على «الأب الروحي»

كوبولا يسترجع ذكرياته

لدى المخرج «فرانسيس فورد كوبولا» الكثير من المشاعر عن فيلمه «الأب الروحي The Godfather» عام (1972). في حديثه لمجلة «Empire» بمُناسبة الاحتفال بالذكرى الخمسين للفيلم، يبدو «كوبولا» (82 عاماً) كما لو كان يتحدَّث عن أحداث الأمس. يتذكَّر ما خاضه من إحباطات، ومعارك وصلت لاقترابه من الطرد. ولكن، من رحم هذه التجربة المهنية «الكابوسية»، أعطانا «كوبولا» واحدةً من أعظم ملاحم العصابات، ليس ذلك وحسب، بل أحد أعظم الأفلام الأميركية على الإطلاق.





قصة عائلة «كورليوني»، رأسها «دون كورليوني» (مارلون براندو) وأولاده، تناولت مسائل الخلافة والولاء والإرث. أخذ «كوبولا» نوعاً فيلمياً غير ناجح إلى حدٍّ كبير، كان مقترناً بقصص عن الجشع والجرائم، كي يصنع منه قصة عن العائلة، أولاً وقبل كل شيء. فيها تحليل رائع عن الذكورة والقوة، ولا جدوى العنف.

«الأب الروحي» سيطر على شبّاك التذاكر عند طرحه، واستمرَّ في إلهام عدد لا يُحصَى من صنَّاع الأفلام، وكذلك يتمتع الفيلم بتأثير ثقافيّ مدوٍ يتردَّد صداه حتى اليوم. «كوبولا» نفسه تبعهً بمسيرة أفلام غنية ومتنوِّعة، لكن لا شيء منها يُعرِّفه بشكل دقيق، ويحدِّد إرثه الفنيّ، تماماً مثل «The Godfather». ومن الواضح أنه لا يزال ممتناً لحياته التي تغيَّرت تماماً بقوله «نعم» لهذا العرض بإخراج الفيلم من قِبل شركة باراماونت منذ ما يزيد على خمسة عقود.

خمسون عاماً! كيف تشعر؟

- كوبولا: حسناً، هذا غريب بالطبع. حين أفكِّر أن 50 عاماً مرَّت منذ مغامرة «الأب الروحي»، وعندما غيَّر هذا الفيلم حياتي بشكل مثير للغاية. لأن الآن صارت عائلة «كوبولا» مرادفاً للفيلم عند كثير من الناس، عندما أتيت إلى لوس أنجلوس ، والتحقت بمدرسة السينما بجامعة كاليفورنيا، كنت أحلم حينها بإلقاء ولو نظرة خاطفة داخل أستوديو. كانت السينما هي عالَم السحر والأحلام.

الفيلم كان خاصاً بعائلة «كوبولا». ظهرت ابنتك «صوفيا» فيه وعمرها ثلاثة أسابيع فقط، وظهر أبناؤك وزوجتك في مشهد المعمودية، ومن الواضح أن هناك الأخت «تاليا» (شاير).

- لم أكن أعرف شيئاً عن رجال العصابات، لكن عائلتي، أسلوب عائلتي، كيف كان الحال عند تناول العشاء، كل تلك التفاصيل، الطعام، التعبيرات، الأغاني... أحضرت الكثير من تجربتنا كعائلة إيطالية في صُنع الفيلم. بمعنى، كان فيلماً عن عائلة، ومصنوع بواسطة عائلة.

هل ظلَّ ذلك حاضراً كسجلٍ أبدي لعائلتك؟

- لا شكّ. «صوفيا»، 50 سنة اليوم، كانت طفلة صغيرة، والسبب الوحيد لمُشاركتها بالفيلم هو أنها كانت موجودة، وكان عليَّ أن آتي بطفل. كثير من الناس في مشهد الزفاف هُم في الحقيقة أبناء عمومتي، ظهروا في الفيلم بدور الناس الذين يغنون في المُناسبات العائلية. ذلك أعطى



الفيلم نكهةً معيَّنة من الأصالة جعلته مميَّزاً.

عندما دعتك «باراماونت» لأول مرّة لإخراج الفيلم، قُلت لا. فهل كان ذلك بسبب مخاوف بشأن طريقة تمثيل الثقافة الإيطالية-الأميركية؟

- لا على الإطلاق، بل رغبتي في أن أكون ضمن هذا النوع من المُخرجين، الذين يكتبون ويخرجون مشاريع أكثر شخصية. وكان (الأب الروحي) كتاباً ناجحاً جداً. اعتقدت أنه عمل جاد عن السلطة. لكن عندما قرأته، لم يكن أكثر من مجرد عمل تجاري - نوع من الهراء، إنه كذلك عن امرأة تعاني (ولكن) لاحقاً عندما تمعَّنت في القصة، رأيت خلف كل شيء مصمم ليجعلها من أكثر القصص مبيعاً، تكمن حكاية عن ملك لديه ثلاثة أبناء، وسؤال حول مَنْ سيتولّى القيادة مِن بعده. كان الأمر مثل دراما لشكسبير.

في ذلك الوقت، كانت شركة الإنتاج المُستقلّة الخاصة بك، بحاجة إلى دعم مالي. وعائلتك الصغيرة كذلك. فهل كان هناك دافعٌ ماديّ لقبولك المشروع؟

- كنا مفلسين. لم نكن لننجو. لقد صنعنا فيلمين لم يعجبا الشركة الراعية «Warner Bros». ورفضوا المُضي قُدماً مع أي فيلم منهما. كُنّا في وضع يائس من الناحية المالية. كُنت بحاجة إلى وظيفة، ولديّ طفل جديد قادم؛ لذلك لم يكن هناك شكٌّ في أننا كنا تحت ضغطٍ مالي.

هل كانت لديك فكرة عن سبب تواصل «باراماونت» معك لإخراج الفيلم؟

- أعتقد أنهم قالوا: إنه شاب صغير وليست لديه القوة، حتى نتمكَّن من الضغط عليه إلى حدٍّ كبير ونحصل على ما نريد منه. ثانياً، كُنت جيداً ككاتب سيناريو، أو ظنّوا أنني كذلك، خاصة والسيناريو الذي بحوزتهم لم يكن في حالةٍ جيدة. ثالثاً أنا أميركي-إيطالي، لذا إذا كان هناك ردٌّ فعلٍ غاضب ضد هذا الفيلم -اعتبروه إهانةً بعرضهم كأفرادٍ عصابات- اعتقدوا أنني سأمتصُّ الغضب لأنني إيطالي. لذا، كُنت المُؤهَل للوظيفة على ثلاثة مستويات.

هل علمت أنّ مخرجين آخرين مرّوا بالمرحلةِ نفسها؟

- حسناً، لقد سمعت عن ذلك، لكن الكتاب أصبح مشهوراً أكثر فأكثر، لماذا يحصل شخص غير مهمّ تماماً مثلي على الوظيفة في ظلِّ وجود صنَّاع أفلام رائعين؟

الحقيقة أن «باراماونت» قدَّمت فيلماً من نوعية المافيا، «الأخوية» 1968 من بطولة «كيرك دوغلاس»، ولم يحقّق نجاحاً. فكرة العمل على تقديم فيلم عصابات آخر كانت مقبولة لديهم إذا استطاعوا فعلها مقابل 2 مليون دولار. من أول الأشياء التي وضعتني في ورطة أنني كنت أرغب بتقديم الأحداث في حقبة الأربعينيات، مثل الكتاب. وفي نيويورك، موقع الأحداث الفعلي. هذا جعل الفيلم يصعب تحقيقه مقابل مليوني دولار فقط، لذا على الفور، كانت



الشائعات تتردد بأنني سأطرد من العمل. وقت كُنت أصوِّر «الأب الروحي»، كانت هناك إشاعة كل أسبوع بسبب جديد وراء رفدي.

قِيل إنّ مشهداً واحداً أنقذك، وهو مشهد المطعم.

- نعم، وكلا. أعني، هناك أشياء مختلفة أنقذتني في أوقاتٍ مختلفة. أتذكَّر مشاهدة حفل توزيع جوائز الأوسكار مع صديقي «مارتن سكورسيزي»، وعندما فُزت بالأوسكار عن سيناريو فيلم «باتون» قال لي مارتي: «حسناً، أعتقد أنهم لن يكونوا قادرين على طردك بسهولة، لأنك ربحت للتو». هذا أنقذني، وفي كل أسبوع شيء مختلف أنقذني. صحيح أن مشهد المطعم أنقذني، ولكن حتى بعد ذلك ظلّت هناك شائعات عن طردي. بعد اليوم الأول لـ«مارلون براندو»، كانت الشائعات في ذروتها، كنت سأطرد هذا الأسبوع فعلاً، لأنهم شعروا عند مشاهدة اللقطات أنّ المشهد كان مظلماً للغاية، بالكاد يمكنك رؤيته. عندما قُلت «أعطوني فرصة، إنه لا يزال في اليوم الأول، اسمحوا لي بإعادة تصوير المشهد» قالوا لي «لا، لا يمكنك»، ثمَّ قال أحدهم «إن السبب في أنهم لا يريدونك أن تفعل ذلك هو أنهم سيعيّنون مخرجاً جديداً في عطلة نهاية الأسبوع».

طردت على الفور كلَّ الأشخاص الموجودين في فريقي الذين كانوا يضغطون لإخراجي من المشروع، ثمَّ صعدتٍ إلى هناك وأعدت تصوير المشهد، وأنقذت نفسي بطرد كلِّ الناس الذين كانوا يتآمرون لطردي. البعض تصوَّر أن لديَّ بعض القوة، لكنني حقاً لم يكن لديّ أي قوة على الإطلاق.

تلك الطريقة في العمل تبدو كالكابوس!

- كانت أسوأ تجربة. فيلم «أبوكاليبس الآن» كانت تجربة صعبة أيضاً، لأسبابٍ مختلفة، ولكن عادة تلك الأفلام، التي تسبَّبت في شهرتي، كان العمل عليها بمثابة كوابيس. فقط، حقيقة أنني كنت صغيراً وعنيداً ولم أستسلم هو السبب في أنهم انتهوا. أعني حينما تفكِّر في كلِّ المشاكل التي كانت لدينا طوال 50 عاماً مرَّت، من الجيد أن نقول، حسناً، لقد حقَّق «الأب الروحي» نجاحاً رائعاً، لكنه كان تجربةً مهنية فظيعة. كان فظيعاً. لقد كان كابوساً.

ماذا كان التحدّي الأكبر مع الأستوديو؟ هل صحيح إنه كان عليك أن تقاتل من أجل «مارلون براندو» و«آلباتشينو».

- حسناً، لم تعجبهم (الشركة) فكرة التصوير في نيويورك، بسبب التكاليف. لم يعجبهم الكاستينغ - لم يريدوا «آلباتشينو»؛ لم يريدوا «مارلون براندو». قِبل ذلك من قِبل مدير الإنتاج، «اختبرنا كل ممثل في هوليوود، كانت كلها



تجـارب أداء فظيعـة. كيـف يمكـن أن يكـون كل منهـم سـيئاً؟ المُمثلـون ليسـوا سـيئين، لعـلَّ السـيئ هـو المُخـرِج!».

لكن كيف تأكَّدت أنه يجب أن يكون «براندو»؟

- كان فـي الأربعينـات مـن عمـره فـي ذلـك الوقـت، أصغـر كثيـراً مـن «دون كورليونـي». كُنَّـا نعلـم أن الشـخصية يجـب أن يكـون لديهـا نـوعٌ مـن الكاريزمـا، لأنَّ الجميـع يطوفـون حـول «الأب الروحـي». أحبـه أبنـاؤه، وكان قويـاً مـع زعمـاء المافيـا الآخريـن، لذلـك حاولنـا وكان الأمـرُ صعبـاً. لا يمكنـك العثـور علـى شـخصٍ جديـد يلعـب دور شـخصية بالغـة مـن العمـر 65 عامـاً. لكننـي بـدأت فـي التفكيـر، نحـن بحاجـة إلـى واحـد مـن أعظـم المُمثليـن فـي العَالَـم. مَنْ هُم أعظم ممثليـن في العَالَم؟ الأول هـو «لورنـس أوليفييـه»، والثانـي هو «مارلـون براندو». كان «لورانس أوليفييه» في السـنِّ المُناسـبة وبدا يشـبه إلى حدٍّ كبير زعيـم مافيـا، لكنـه كان إنجليزيـاً. الآخـر «مارلـون برانـدو»، الذي لـم يكـن بهـذا العُمـر حقـاً، كان يبلـغ مـن العمـر 47 عامـاً فقـط، ولـم يكـن أيضـاً إيطاليـاً. لكـن «لورانـس أوليفييـه» اعتـذر عـن الـدور؛ لذلك تركنـا هذا أمام «مارلـون براندو». أنـا بالطبع، كنت مفتونـاً بـه. اعتقـدت أنـه يمكـن أن يفعـل أي شـيء. لكـنْ قِيل لي إننـي لا أسـتطيع أن أضمّـه للمشـروع، لأنـه لم يكن جيداً لشـبّاك التذاكـر: آخـر أفلامـه كانـت فاشـلة، وكان مثيـراً للمشـاكل. ومع ذلـك، أصـررت، وذهبـت وقمـت بهـذا الاختبـار معـه. لـم أقـل إنـه كان اختبـاراً، قُلـت لـه «دعنـا نرتجـل»، وكنـت كذلـك مندهشـاً بقدراتـه وذكائـه. أعتقـد، حتـى يومنـا هـذا، «مارلـون برانـدو» هو واحـد مـن ألمـع الرجـال الذيـن قابلتهـم فـي حياتـي. علـى أي حـال، كُنـت قـادراً علـى إظهـار ذلـك لـ«تشـارلي بلـودورن» (مدير الإنتـاج). عندمـا رأى «برانـدو» فـي الفيديـو، قـال فـي البدايـة «لا ، لا»، ثـمَّ نظـر بتمعُّـن، وقـال «هـذا لا يُصـدَّق». كان «بلـودورن» هـو مَـنْ أدركَ عبقريـة «برانـدو» فـي هـذا الفيديـو الصغيـر.

وبالتغاضـي عـن توقُّعـات الأسـتوديو، الفيلـم كان ضخمـاً، نقدياً وتجارياً. هل تتذكّـر اللحظة المُحدَّدة التي أدركت فيها مدى نجاحه؟

- عرضـت الفيلـم علـى كاتِـب اسـمه «بـوب» (تـاون) طالبـاً نصيحتـه. وكان أول مَـنْ قـال لـي «فرانسـيس، الفيلـم رائـع. مارلـون برانـدو رائـع». لطالمـا سـمعت أن الفيلـم طويـل جـداً، إنـه ممـل. لذلـك كانـت تلـك المـرّة الأولـى التـي سـمعت فيهـا عـن وجـود شـيء مـن الأمـل. ولكـن ظللـت قلقـاً للغايـة. لـم يكـن لـديّ مـال، ولـديّ ثلاثـة أطفـال. وقتهـا عُـرِضَ علـيّ أن أقـوم بكتابـة سـيناريو عـن روايـة «جاتسـبي العظيـم»، لذلـك لـم أكـن فـي الجـوار. وعندمـا صـدر «الأب الروحـي»، كنـت أتحـدَّث إلـى زوجتـي، التـي كانـت فـي نيويـورك حينهـا، وقالـت «فرانسـيس.. هنـاك طوابيـر حـول البنايـة. الجميـع يقـول إن (الأب الروحـي) هـو أنجـح فيلـم حـدث علـى الإطـلاق».

أخيراً، ما الدور الذي ساهم به (الأب الروحي) في إرثك الفنيّ كمُخرِج؟

- لقـد سـمعت: «الأب الروحـي» يتـمُّ الاستشـهاد بـه كواحـدٍ مـن أعظـم الأفـلام علـى الإطـلاق. لكـن، عندمـا تقارننـي بأعظـم فنَّانـي السـينما، مثـل: جـي دبليـو بابسـت وفريتز لانـغ، ومونراو العظيم، وهيتشـكوك، وعظماء الإخـراج الإيطاليين واليابانيين، عندمـا تشـاهِد أبطـال السـينما حقـاً، يجـب أن أقـول إنـه ينبغـي النظـر إلـيّ كمُخـرج مـن المرتبـة الثانيـة... لكننـي فـي طليعـة مخرجـي المرتبـة الثانيـة.

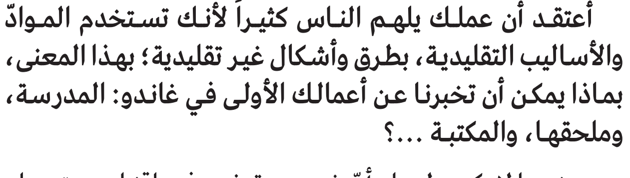
■ حوار: تيري وايت □ ترجمة: أمجد جمال

المصدر:
مجلة «إمباير» البريطانية، مارس 2022.

فرانسيس كيري
السير عكس التيّار

حظيت العمارة الإفريقية باهتمام دوليّ مستحقّ، في العقد الماضي؛ وذلك بفضل ديبيدو فرانسيس كيري، الفائز بجائزة «بريتزكر» للعام (2022)، التي تشبه جائزة «نوبل» في الهندسة. وُلِد «كيري» في غاندو، بوركينا فاسو، وتخصّص في الهندسة المعمارية في جامعة برلين التقنية، في ألمانيا. ومن خلال مشروعه،«Kéré Architecture»، يسعى «كيري»، اليوم، إلى تطوير مشاريعه التي تقوم على «تقاطع اليوتوبيا والبراغماتية»، واستكشاف الحدود بين العمارة الغربية والممارسات المحلّيّة.

اشتهر كيري بإشراك المجتمع في تنفيذ مشاريعه، وقد طوّر أعمالاً تتجاوز الحدود التقليدية للهندسة المعمارية، وتتطرق إلى موضوعات مثل الاقتصاد المحلّي، والهجرة، والثّقافة، والإنصاف. كان لنا شرف التحدُّث معه حول بعض مشاريعه، وتصوّره الشامل في الهندسة المعمارية.



أعتقد أن عملك يلهم الناس كثيراً لأنك تستخدم الموادّ والأساليب التقليدية، بطرق وأشكال غير تقليدية؛ بهذا المعنى، بماذا يمكن أن تخبرنا عن أعمالك الأولى في غاندو: المدرسة، وملحقها، والمكتبة ...؟

- عندما لا يكون لديك أيّ شيء، وترغب في إقناع مجتمعك بضرورة الإيمان بفكرة ما، فقد يحدث أن يبدأ الجميع في العمل معك، ولكن عليك الاستمرار في العمل لإقناعهم. ما إن ينتهي العمل في المبنى الأوّل الخاصّ بك، حتى يبدأ الناس في القول: «انظر! يمكننا فعل ذلك»؛ من هنا تصبح فكرة «نحن - الجميع» تعمل كمحفِّز للهويّة. بهذا المعنى، أدركت أن الناس لديهم ارتباط قويّ (حَدّ التماهي) مع ما نشيّده. لقد أصبح عملاً يفهمه الجميع، ويشعرهم بالفخر لكونهم جزءاً منه. هذه واحدة من أقوى التجارب التي مررت بها، على الإطلاق - لفهم القيمة المشتركة، ولكي يقولوا: «انظروا، لقد صنعناه بأيدينا».

إلى جانب ذلك، استخدمنا الموادّ التي يعرفها الناس من قبل، مثل الطين (مادّة، قيل إنها للفقراء)، لكن قمنا بتحويلها، واستخدمناها لإنشاء مبنى كان يبدو جيّداً للغاية. هذا ما تعلّمته: الاعتقاد ضروري من أجل الابتكار، وبعد ذلك يصبح الناس جزءاً من الفكرة. أردت أن أجعل مجتمعي جزءاً من التجربة.



غالباً ما تتحدَّث عن استخدام الطين في أعمالك، ومدى صعوبة إقناع سكّان قريتك في غاندو، بأن اختيار هذه المادّة العاديّة هو الاختيار الصحيح، وكذلك الطريقة التي يجب اتّباعها في المشاريع التي كنت تطوّرها معهم. أنت، فقط، بحاجة إلى مراجعة الأساليب المعتمدة، وكذلك طريقة استخدام هذه



المادّة: خلطها مع الإسمنت، والطوب اللبن، والطين المصبوب، وغير ذلك .. كيف تمكّنت من إقناعهم؟

- لم يكن الأمر سهلاً. قضيت وقتاً طويلاً في التحُدث والشرح، لكن ذلك وحده لم يكن كافياً. احتجنا إلى عمل بعض العيّنات ونماذج بالحجم الطبيعي ... صنعنا لَبِنة ثم سكبنا دلواً من الماء في وسطها، واحتفظنا بها لمدَّةَ خمسة أيّام. بعد هذه الفترة، أزلناها، وكانت المادّة لا تزال صلبة. كانت النتيجة مقنعة. بموازاة ذلك، شرحت لهم أنه من الأفضل أن نخلق قبواً، أي أساساً متيناً من الحجارة، يمنع الرطوبة من تدمير المبنى.

بدا المبنى الذي شيَّدناه جديداً وحديثاً، لكنه كان من الطين الذي يستخدمه الناس عادةً، فقط استخدمناه بطريقة مختلفة تماماً. قمنا، أيضاً، بتحسين مقاومة الطوب للماء والمطر بإضافة الإسمنت، ولكن كان الطريق كان طويلاً جدّاً لإقناع أبناء قريتي.

ذكرت مشاكل رطوبة التربة والتحدّيات العامّة المتعلِّقة بالطقس. كيف جعلت الطين مقاوماً جيّداً للعوامل الجوِّيّة؟ كما قرأت عن استخدام كتل اللبن، والطين المصبوب ... ما الحلول الأخرى التي استخدمتها لجعل الطين مادّة أكثر مرونةً في مشاريعك؟

- أوَّلاً، نحتاج إلى إكساء المبنى «بحذاء واقٍ وجيّد للهيكل». إنه القبو. أنت تصنع قبواً أو طابقاً سفلّياً كبيراً بارتفاع 30 سم على الأقلّ، لتجنّب وصول الماء إلى الجدران الطينية الهشّة. وفي النهاية، تبني سقفاً، سقفاً واقياً حتى لا يؤثّر المطر، بشكل مباشر على الجدران لفترات طويلة. تدمر الأمطار المستمرّة الطوب والجدران والمبنى بأكمله؛ ما فعلته كان فقط لحماية هذه العناصر. لذلك، إذا بنيت كلّ ذلك بالطين، حتى بدون إضافة الإسمنت، فستنجح. إنه حلّ بنّاء أساسيّ للغاية. كيف تحمي المبنى؟ أنت تصمّم سقفاً كبيراً فوق الشيء الذي تريد حمايته؛ هذه إستراتيجيَّتي في الحفاظ على المباني، وجدرانها الطينية.

ملجأ من الطين ...

- نعم. نوع من المظلَّة. مرّةً أخرى، أنت بحاجة إلى أحذية قويّة وصلبة، ومظلّة كبيرة. ببساطة، هذه هي الطريقة التي تحمي بها الجدران الطينية الهشّة من العوامل المناخية.

هذه صورة جميلة: الحذاء، القبعة، وفي المنتصف هناك المبنى ... إلى جانب هذه الخصائص التقنية، أنت معروف باهتمامك بالتأثيرات المناخية، وخاصّةً الراحة الحرارية بسبب الظروف البيئية في بوركينا فاسو التي تمتاز بمناخ حارّ طوال العام. هل تخبرنا عن الحلول المبتكرة التي استخدمتها لتوفير مساحات مريحة للناس في الداخل؟ تماماً، كما هو الحال في المدارس، على سبيل المثال، أن يتمتَّع الأطفال بمكان مريح للدراسة. ما الحلول التي اعتمدتها في هذه المشاريع؟ وكيف طوَّرتها؟

- كيف تخلق الراحة داخل فصل الدراسة؟ هذا هو المفتاح في عملي، وهو عنصر أساسي. غاندو، بلدة فقيرة جدّاً، على غرار العديد من الأماكن الأخرى، وبعض الناس لا يستطيعون تحمُّل تكاليف الكهرباء. في بعض الأحيان، لا يوجد حتى ربط بالشبكة العامّة للطاقة. ما أفعله هو اتِّباع سياسة الحياد؛ أي أن أجعل المبنى يتنفَّس ويهوِّي نفسه. يمكنك تحقيق ذلك عن طريق خلق تدفُّق الهواء:

أوّلاً، نحتاج إلى عمل سقف كبير، (مظلَّة)، دون وضعها مباشرة على هيكل الفصل. من أجل ذلك، نضع وسيطاً، (سقفاً)، يشكِّل عنصراً ثانوياً تحته، فيكون لدينا قاعة للدراسة. في هذا السقف، نصنع فتحات. إنها قواعد الفيزياء: الهواء الثقيل والأبرد يظلّ منخفضاً على الأرض، بينما الهواء الساخن الأخفّ، يهرب عبر الفتحات الصغيرة في الأعلى. أحياناً، أضع نوافذ أفقية للسماح بدخول الهواء النقيّ الثقيل، لكن هذا لا يكفي. أنت تصنع فتحة





تهويـة طبيعيـة، والهـواء يتحـرَّك، فيبـرد المـكان. لا يوجـد فـرق كبيـر فـي درجـة الحـرارة، ولكـن تدفُّـق الهـواء يمنحـك الشـعور بالانتعـاش. أنـا أسـتخدم هـذه الإسـتراتيجية المادِّيّـة البسـيطة لإنشـاء نظام تهويـة ذاتي، في الأقسـام الدراسـية.

إذاً، السرّ يكمن في أن تتصرَّف بشكل حياديّ قدر الإمكان، ليس في بوركينا فاسو أو البرازيل، فحسب، بل في ألمانيا، وفي كلّ مكان آخر، أيضاً.

- إطلاقـاً. كـن محايـداً! لا يكلِّفك ذلك شيئاً، ويمكنك اسـتخدام الأمـوال التـي وفَّرتهـا في مشـروع آخر.

والعالم يقدِّر ذلك! لنتحدَّث في موضوع آخر: بالنسبة إليَّ، إنها -حقّاً- ملهمة تلك الطريقة التي تنظر بها إلى مجتمعك. لا يبدو أنك تبني تصوُّراً يشدّ إلى الماضي في هذا الموضوع، بل تريد إلهام الناس للمضيّ قدُماً في المستقبل من خلال الاستخدام المبتكر للعناصر المألوفة؛ بهذا المعنى، تعكس أعمالك المعمارية بُعداً تربوياً، في رأيي، يتغلَّب على الحدود المادِّيّة للهندسة المعمارية نفسها. أودّ أن أسمع منك المزيد عن ذلك.

- عندمـا بـدأت، كانـت المـوارد محـدودة، فلـم يكـن لـدي المال الكافـي لبنـاء المدرسـة. أيضـاً، كان عليّ إشـراك المجتمع من أجل الحصـول علـى عمّـال. لذلك، بـدلاً من الذهاب إلى المدينة لتجنيد أشـخاص يتمتَّعـون بمهـارات بنـاء أفضـل، كنـت مهتمّـاً بتحفيـز الأشـخاص مـن غانـدو ليكونـوا جـزءًا مـن المشـروع، علـى أمـل نقـل بعـض المعرفـة إليهـم.

إذا نظرتَ إليها، اليوم، فسترى أن الناس ينتقلون من أماكنهم، ويبحثـون عـن عمـل فـي مـكان آخـر، وهنـاك أشـخاص يقومـون بالعمـل نفسـه بعـد أن فقـدوا منازلهـم: الهجـرة مـن المناطـق الريفيـة إلـى المـدن. مـن خـلال مـا فعلتـه، خلقـت فرصـاً لشـعبي. فـي الوقـت الحاضـر يوجـد أكثـر مـن (200) شـابّ يعملـون معـي. إضافـة إلـى ذلـك، الميـزة الأساسـية تكمـن فـي حقيقـة أن هـؤلاء الأشـخاص لا يحتاجـون للتنقُّـل إلـى البلـدان المجـاورة للعمـل، وإرسـال الأموال إلى أوطانهم، أن تسـتخدم عمليّات البناء لتدريب الأشـخاص للقيـام بالمهمّـة بأنفسـهم، يّعَـدّ أمراً في غايـة الأهمّيّة، وبعـد ذلـك تـدرك أنـك تمكَّنـت مـن خلـق وظائـف تناسـب العائلات؛ لـذا لا يحتـاج النـاس إلـى السـفر.

إذا فكـرتَ فـي الأمـر علـى نطاق عالمـي، فهذه مسـاهمة صغيرة







جدّاً. ومع ذلك، عندما نضعها في سياقها، وندرك أن الناس يتحرّكون، عبر الصحراء، للمغامرة في قوارب صغيرةمن أجل الذهاب إلى أوروبا، فأنت تفهم، أخيراً، معنى هذه القطرة الصغيرة؛ قطرة صغيرة في صحراء من الرمال: إنه الأمل. لذلك أنا سعيد -حقّاً- لأنك طرحت هذا السؤال، فهو أساسي جدّاً في عملي. لم تكن هناك خطّة، وحاولت استخدام ما كان متاحاً، وكلّ أعمالي الأخيرة، في إفريقيا، أنجزها أشخاص قمت بتدريبهم من قبل. أكاد لا أصدق.

سمعت منك، في مقابلة سابقة، أنك عندما كنت صغيراً، تعيش في قريتك، كنت تنظر، وكذلك ينظر الأشخاص الآخرون من حولك، إلى «الهندسة المعمارية على أنها تخصّص صعب المنال»، وهي فكرة مستوردة من الغرب. بعد تجربة ألمانيا التي أتاحت لك فرصة لردّ الجميل إلى مجتمعك، إلي أيّ مدى يمكن مقاومة الثّقافة الغربية؟

- هذا سؤال مهمّ للغاية. الغرب ساحر، يعرف كيف يقدّم ثقافته، حين تهيمن الصور المنتجة في الغرب على الجميع. ولديه الكثير من المباني الرائعة، والتركيبات المذهلة. لكن السؤال هو: كيف نستلهم من هذه المباني لخلق شيء يتعلّق بمناخ معيَّن؟ هذا هو المفتاح. كيف تفعل ذلك بدلاً من التقليد؟ الأمر ليس سهلاً.

كنت محظوظاً بالذهاب إلى ألمانيا، وتعلُّم كيف كان يتمّ صنع الطوب في الماضي، أي في عصور ما قبل الصناعة. ألهمني التعليم الذي تلقَّيته البدء من الصفر، في غاندو، وليس من القصور الزجاجية. بهذه الطريقة، تمكّنت من السير عكس التيّار، لكن هناك الكثير من الناس الذين لا يقاومون جاذبية الغرب، فماذا يفعلون؟ يفعلون نسخاً قذرة من الهندسة المعمارية العظيمة. نعم، هذا ما يحدث.



في عالم، تظلّ فيه العمارة رفاهية لعدد قليل جدّاً، أنت تُظهر لنا أن هناك أملاً في أن تكون الهندسة المعمارية عالمية وديموقراطية، وتثير المشاعر. هذا يستدعي الجوانب الاجتماعية لعملك، والجوانب المرحة، أيضاً:- العناصر الملوّنة والأشكال، والحلول غير المتوقّعة ... أودّ أن أسمع منك أهمِّيّة هذه الجوانب المفعمة بالحياة، في الهندسة المعمارية.

- في البرازيل، وبوركينا فاسو، وأوروبا، والولايات المتَّحدة، والصين ... في كلّ مكان في العالم، ينجذب البشر إلى الجمال، ويستلهمونه. إذا قمت بتصميم فصل دراسي يناسب الاحتياجات، فقط، فإن المعلِّم يمكنه التدريس، لكن الطالب الجالس هناك، سيواجه مدرّسه فقط، وعندما يعود إلى المنزل، سيكون في الإطار نفسه: غرفة معيشة، غرفة نوم، أو مطبخ.. الحاجات الأساسية، لا أكثر.

من الجيّد، حقّاً، سماعك تتحدَّث عن تجاوز المبنى للوظائف، عندما يكون لديك الكثير من المشكلات التي يتعيَّن عليك حلّها، وميزانية منخفضة. من الملهم والجيّد أن نرى حرصك على إظهار الجوانب الجمالية للمكان؛ هذا يجعلني أتساءل عن المباني التي صمّمها أوسكار نيماير، في البرازيل، والتي تتجاوز، حقّاً، الوظائف، وتستكشف الجمال في بُعد جديد تماماً.

- أنا سعيد لأنك قلت ذلك. لا تعرف هندسة نيماير حدوداً. الجمال قوّة لا حدود لها. عبر الاستلهام من تجربته، وتجربة أشخاص مثله، أحاول القيام بالحدّ الأدنى؛ إذ يمكنك بفرق صغيرة، مع ندرة الموارد، عرض الجمال أمام أعين الناس.

على موقع الويب الخاصّ بك نقرأ أن فلسفتك تقوم على «تقاطع اليوتوبيا والبراغماتية»، ما يخلق بنية «تغذّي الخيال برؤية مستقبلية». أودّ منك أن تشرح كيف يرتبط المستقبل بأعمالك؟

- باليوتوبيا؛ أعني الرؤية. لا تكفي الضرورة فحسب، بل علينا أن نفكّر بشكل كبير، وأن ننظر إلى المستقبل، إلى حَدٍّ ما. إذا قمنا بذلك، فنحن ندفع الناس إلى توسيع أفق تفكيرهم. نحن نعلم أنه يجب أن نكون متواضعين، ولكن عندما نفكِّر بشكل جيّد، يمكننا أن نخطو خطوة أبعد من الواقع. هذه هي اليوتوبيا: من الممكن القيام بأشياء لم نتخيَّلها.

أمّا البراغماتية، فهي المعرفة بأنه لا توجد طرق أخرى لتحقيق المهمّة. مع فريقك، عليك أن تحقّق نتيجة، وهذا لا يعني أن تكون النتيجة مبتذلة، فيمكن أن تكون بسيطة. البساطة لا تعني الابتذال، ولا تعني أن شيئاً ما ليس ثريّاً. يمكن أن يكون شيئاً غنيّاً، حقّاً. والمستقبل الأفقي هو إظهار الإمكانات، والقدرة على الإبداع، والتخيّل، والتجديد، وتقديم أفكار جديدة إلى مشهد العمارة في إفريقيا، التفكير بإيجابية تجاه المستقبل، والتقدُّم بواسطة أفكار جديدة.

في دروس الماجستير التي تقدّمها مؤسّسة نورمان فوستر، تتحدَّث عن نموّ المدن الإفريقية بسبب الهجرة والنموّ السكاني العضوي. كيف تعتقد أنه من الممكن معالجة هذه المشكلة العالمية (كما يُنظَر إليها، أيضاً في أميركا اللاتينية والشرق الأوسط وآسيا)، من خلال مبادرات صغيرة الحجم مثل العمل الذي تقوم به في غاندو؟

- أوّلاً، تسليح الناس بأداة عمل، والعمل على نطاق صغير يعني أن النجاح ممكن. لايستطيع الجميع تحمُّل أشياء كبيرة، لكن يجب أن تعطي الفرصة للناس، وأنا أعمل بهذه الطريقة. أن تزداد أعدادنا لا يعني أن نبني فصولاً دراسية بشكل صحيح. الحجم مهمّ أيضاً، ولست بحاجة إلى قدر كبير أو موارد كبيرة لإنجاز المهامّ؛ إذ يمكنك البدء بمشروع صغير، ثم تقوم بمضاعفته، إذا كانت لديك الموارد، وإذا لزم الأمر. وهكذا، سيتطوَّر المشروع بسرعة.

■ **حوار: رومولو باراتو □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://www.archdaily.com/968831/its-not-because-you-are-limited-in-resources-that-you-should-accept-mediocrity-interview-with-francis-kere

مزيج عجيب من غوايات سحر الشرق

صعود الغرب، وسرد الرحلة الشرقية

ليس من قبيل الصدفة أن تترافق عملية تكوين نظام العالم الحديث، وتوسُّعه مع تَبَلْوُر خطاب الرحلة الغربي عن الشرق، وتناميه. إذ بدأت عمليّة تكوين نظام العالم الحديث مع صعود الغرب، وما سُمّي بمرحلة الكشوف الجغرافية، منذ بدايات القرن السادس عشر، واستمرَّت رقعته في الاتّساع مع بدايات المدّ الاستعماري (القرن الثامن عشر) حتى وصل إلى ذروته (في القرن التاسع عشر)، وهي الفترة نفسها التي ازدهر فيها سرد الرحلات إلى الشرق، وإلى غيره من مناطق العالم التي كان يسعى هذا النظام الحديث لتوسيع رقعته فيها، ومدّ هيمنته عليها.

صبري حافظ

بعد أن تناولنا، في مقال العدد الماضي، جذور الخطاب الغربي عن العرب والإسلام وبعض تواريخه القديمة، وما استقرَّ منها في لاوعي هذا الخطاب، كما تعرَّفنا إلى بعض عناصره وأجروميَّته الحاكمة، وإلى سياقات تكوينه التي تُجذّر هيمنة المركز الغربي على هوامش العالم، وتصوغ خطابها عن تلك الهوامش في ظلّ علاقة الهيمنة تلك، سننتقل، في هذا المقال، إلى تتبُّع تَبَلْوُر مفردات هذا الخطاب ورؤاه، تاريخياً، وحتى قبيل مرحلة تعرضه للزعزعة الفكرية على أيدي منجزات خطاب إدوار سعيد المغاير، وتلاميذه.

لو تتبَّعت أيّ دراسة تاريخية لتطوُّر سرد الرحلة الغربية عن الشرق، وجدت أنها وصلت ذروتها في القرنين؛ الثامن عشر، والتاسع عشر. ولا يُغفِل عدد من الدارسين الغربيين أنفسهم العلاقةَ بين الأمرَيْن. إذ تؤكِّد سوزان بازنيت «أنه ليس بأمر طارئ أن آخر عهد ازدهر فيه أدب الرحلات، هو العهد نفسه (القرن التاسع عشر) الذي كانت فيه بريطانيا القوّة العظمى في العالم[1]». كما تحصي باحثة أخرى هي لين وايتلي عدد كتب الرحالة الأوروبيِّين إلى الشرق العربي في القرن التاسع عشر، قائلة إنه قد بلغ (1004) كتب[2]. وقد نبَّهنا إدوار سعيد، في كتابه العلامة (الاستشراق)، إلى أننا -بالإضافة إلى سرب طويل من كبار المستشرقين، ومؤسّسة الاستشراق التي تجسَّدت في المحافل العلمية من طراز الجمعية الآسيوية الفرنسية (1822)، والجمعية الملكية الآسيوية الانجليزية (1823)، والجمعية الأميركية للمستشرقين (1842)، التي تحوَّلَ بها الاستشراق إلى خطاب بارز له أجروميته، ومؤسَّسة فاعلة في الغرب- «علينا ألا نهمل دور أدب الرحلات الإبداعي، فقد ساهم بدور كبير في تعميق الفجوة الفاصلة التي أسَّسها المستشرقون المحترفون بين الغرب، وغيره من الجغرافيات أو الأزمنة أو الأعراق التي ينطوي عليها الشرق.

غزارة الخطاب الاستشراقي، وحراك المؤسّسة

فمن الخطأ تجاهل هذا الإسهام؛ فهذا الأدب شديد الغزارة، كما أنه ساهم بشكل فعّال في بناء هذا الخطاب الاستشراقي، ويتضمَّن هذا الأدب أعمال جوته، وهوجو، ولامارتين، وشاتوبريان، وكنجليك، ونيرفال، وفلوبير، ولين، وبيرتون، وسكوت، وبايرون، وفينيبه، وديزرائيلي، وجورج إليوتوجوتييه. وسوف ينضمّ إليهم، فيما بعد، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، أسماء أخرى، منها داوتي، وباريه، ولوتي، وتي. إي. لورانس، وفورستر[3]». وتكشف



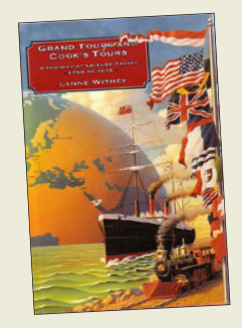
لنا هذه السلسة الطويلة (ذات العلاقة الخاصّة) من كبار الكُتّاب في أوروبا، والتي سرعان ما سينضم إليها كُتّاب أميركا، أن المسألة ليست، فقط، مسألة كمّ حصرت أعداده لين وايتلي، ووجدت أنه يتجاوز الألف كتاب. ولكن لها جانبها الكيفي المهمّ؛ لأننا، هنا، بإزاء قائمة بأبرز الكُتّاب الألمان، والفرنسيين، والإنجليز الذين صاغوا المخيِّلة الغربية، ورسَّخوا أسس تفكيرها، وتصوُّراتها، وشاركوا في الكتابة الجمعية للخطاب الغربي عن الشرق، بالمعنى الذي بَلْوَره ميشيل فوكو لهذا المصطلح، وشكَّلوا، بإنجازاتهم الإبداعية الكبيرة، الحساسية الفنّيّة، والفكرية حوله.

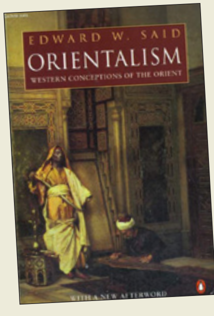
وهناك بالإضافة إلى كلّ هذه العناصر الموضوعية عامل إضافي يفسر لنا سر استئثار الشرق العربي، أكثر من غيره (الشرق الصيني، مثلاً، أو الآسيوي أو حتى الياباني) بنصيب الأسد من نصوص كتب الرحلة الغربية إلى الشرق. صحيح أن لعملية الحجّ إلى الأراضي المقدَّسة تاريخ طويل يمتدّ منذ علاقات هارون الرشيد الطيِّبة بشارلمان، كما ذكرت. ولكن الكتاب، الذي سأبدأ به القسم التالي من هذه الدراسة، يكشف لنا أن رحلات الحجّ لم تزِّودنا إلّا بعدد قليل من كتب الرحلة على مَدّ عدّة قرون، وأن التدفّق الكبير في كتابة الغرب للرحلة الشرقية حدث في القرن الثامن عشر، وتواصل نموُّه حتى بلغ ذروته في القرن التاسع عشر؛ ويعود هذا، في رأيي، إلى اكتشاف الغرب لما أودّ تسميته بسحر المتخيّل الشرقي وغواياته، عندما ترجم أحد كبار مؤسّسي قواعد أجرومية خطاب الاستشراق[4] فيه، وهو أنطوان جالاند - Antoine Galland كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى اللّغة الفرنسية في (12) جزءاً، صدر أوَّلها عام(1704)، وآخرها عام (1717). وسرعان ما لقي هذا الكتاب شعبية كبيرة في بقيّة اللغات الغربية، وتُرجِم بعدها إلى الإنجليزية عام (1792)، وإلى الألمانية عام(1923)[5]. وقد شكَّلت صورةُ الشرق الحسِّية الغرائبية المترعة بالأسرار الطالعة من هذا الكتاب الساحر غواياتها التي لا تقاوَم. حيث صاغت عالماً معموراً بالخلفاء والأمراء والوزراء والقضاة، وبالحريم والجواري والجنِّيات، والعفاريت والسحرة والدراويش، أيضاً... عالم ساحر ومغاير لذلك الذي اهتمَّ به الحجّاج والصليبيون، دفع الكثيرين إلى الارتحال إليه للبحث عن تلك العوالم الخيالية الساحرة.

الأسس الأولى لتصوُّر الشرق، واهتماماتها:

ولكن دعنا، الآن، نتعرَّف إلى سرد هذه الرحلات، ونموّه، والذي أصبح موضوعاً للدرس في الغرب قبل الشرق، منذ عدّة عقود. وسوف أتريَّث هنا عند كتاب نُشِر ملحقاً لمجلّة (العالم الإسلامي - Die Welt des Islams) الألمانية الشهيرة، عام (1964)، وهو -أصلاً- رسالة للدكتوراه، كتبه محمد علي حشيشو، بعنوان (كتب الرحلة الإنجليزية عن الشرق الأدنى العربي في القرن الثامن عشر - English Travel Books about the Arab Near East in the Eighteenth Century)، لأنه تتبَّع، في هذا الكتاب، بشكل تاريخي، تطوُّرَ خطاب الرحلة الغربي عن العالم العربي، بصورة تكشف لنا عن ثراء هذا المجال. ويبدأ الكتاب بفصل أوَّل، يقدِّم فيه مسحاً لما نُشر من رحلات إلى المشرق العربي قبل القرن

الثامن عشر، فيتناول الرحلات الباكرة التي كان دافعها الأوَّل دينيّاً محضاً؛ يسعى فيها الرحّالة البريطانيون إلى الحجّ إلى الأماكن المسيحية المقدَّسة في فلسطين.





ويبدأ الفصل بأوَّل تلك الرحلات المدوَّنة قاطبةً، وهي رحلة الأسقف ويليبالد-Willibald، أسقف هامبشاير، عام (723)، إلى فلسطين عبر سوريا، حيث هبط إلى شواطئها من البحر بعد رحلة بِرّيّة شاقّة إلى اليونان، ولم يكن معه ما يثبت هويَّته أو مقصده، فتعرَّض للشكّ في أنه أحد الجواسيس، في زمن كان يعجّ بالاضطرابات في نهايات الدولة الأموية. حتى تدخّل مسيحيّو سوريا لإنقاذه، ومساعدته على مواصلة رحلته التي استغرقت أكثر من عامَيْن. وقد واجه، في هذه الرحلة، كثيراً من العراقيل، ساهم تسجيله لها في الكشف عن طبيعة الاضطرابات في تلك المرحلة، في نهاية عصر بني أميّة، من ناحية، وفي وضع بذور الأفكار الجنينية التي تبرعمت فيما بعد في الدعوة الصليبية لتأمين رحلات الحجّ إلى الأراضي المقدَّسة، من ناحية أخرى، وفي تأليب مشاعر الكنيسة الغربية، التي كانت لاتزال تحظى بنفوذ كبير، ضدّ الشرق والعرب والمسلمين جميعاً، من ناحية ثالثة. وهناك تكهُّنات عديدة بأن سرد هذه الرحلة الباكرة كان له دور كبير في تشكيل الجماعات الكنسية العسكرية، وهي النواة الأولى للحروب الصليبية من عَيِّنة Hospitallers and Templars، التي جعلت هدفها المعلَن هو صحبة الحجّاج وحمايتهم في أثناء رحلاتهم الخطرة إلى الأراضي المقدَّسة.

وبعد هذا النصّ الأوَّل لسرد أوَّل رحلة إلى الشرق، باللّغة الانجليزية، والذي كتب الرحّالة بعضه، وأملى، في نهاية أيّامه بعضه الآخر، وتَمَّ تحرير بعضه الثالث عقب وفاته، بصورة تجعله نصّاً جمعياً يعبِّر عن تصوُّر كنسي عامّ لما استقرَّ في وعي الكنيسة الإنجليزية، وقتها، عن الشرق، لا نجد أيَّ نصّ آخر، بالإنجليزية، حتى عام (1332)، وهو نصّ إشكالي كما يقول لنا الدارس؛ فقد عبَّر جزء منه عن رحلة الكاتب، بينما اعتمد الجزء الآخر على الخبرة السماعية، وما رواه له الآخرون. ناهيك عن أنه من أوَّل النصوص التي كتبت بعد هزيمة آخر الحملات الصليبية، وقد كتبه شخص يدعى السير جون دي ميندافيل - Sir John de Mandeville، ويعرف، أيضاً، باسم جون البيرجندي - Jean de Bourgogne، الذي قام برحلة إلى مصر وفلسطين، بعد أن سافر، عبر أوروبا، برّاً، إلى القسطنطينية، ومنها إلى فلسطين ومصر حيث عمل مع سلطانها المملوكي كما يقول. وتُعَدّ هذه الرحلة أوَّل رحلة أوروبية، في العصر الوسيط، تُكتب عن الواقع العربي وعن الإسلام، وتقدّم بداية الصورة الغرائبية التي تكرَّست عنهما فيما بعد. ففيها قصص عن تلال التبر التي تنزحها النمال من جوف الأرض، وعن نبع الشباب الذي يردّ العجوز شابّاً، وعن الكثير من المغامرات الحسّية التي تتبلْوَر فيها الأجنّة الأولى للشرق الحسّي الشهواني.

ولا غرابة، إذن، في أن تتتابع، بعده، الرحلات بوتيرة أسرع، حيث نجد رحلة للسير توماس سوينبرن، عام (1392)، وهو أحد أسلاف الشاعر المعروف Algernon Charles Swinburne) 1837-1909)، وأحد العاملين في البلاط الانجليزي، وقد سافر إلى الإسكندرية بحراً، ثم أبحر في النيل إلى القاهرة، فزار الأهرام، ثم رحل، برّاً، إلى سيناء، حيث صعد جبل سانت كاثرين، ومنها إلى فلسطين والأراضي المقدَّسة التي أبحر منها إلى جزيرة رودس عائداً إلى أوروبا. وتضيف الرحلة لمستها الغرائبية عن المنطقة





حينما تتحدَّث عن الفيَلة والزرافات، وغيرها من الحيوانات الغريبة التي تعمر تلك المناطق، وعن تكاليف المترجمين، وحِيَلهم في الحصول على المزيد، وعن الرسوم الجمركية، وغيرها من التفاصيل. وجاءت الرحلة التالية لها بعد ما يزيد على نصف قرن في عام (1458). قام بها وليام واي - William Wey، وهو زميل من كلِّيّة إيتون الإنجليزية الشهيرة، كان هدفه من الرحلة، إلى جانب الحجّ، كهدف ظاهري، التعرُّف إلى الأسباب التي أدَّت إلى انتصار العرب في الحروب الصليبية؛ ذلك لأن هذا الهدف ظلّ هاجس الحضارة الأوروبية بعد هزيمتها، ودافع نهضتها، طوال القرن الخامس عشر. كما يعتبر كثيرٌ من واضعي لبنات الخطاب الغربي الأولى تلك انتصارَ فرديناند، وإيزابيلا على عرب الأندلس وملوك الطوائف فيه، هو النهاية الحقيقية للحروب الصليبية.

سبر حقيقة العرب، ومصادر قوَّتهم:

وتواصلت رحلات الحجّ، والتعرُّف بحقيقة العرب ومصادر قوَّتهم في رحلة السير ريتشارد جيلفورد - Sir Richard Guylforde، الذي عمل في بلاط الملك هنري السابع، إلى الأراضي المقدَّسة عام (1506). وتبعتها رحلة وليام ليلي - William Lily إلى فلسطين عام (1538)، والذي كان شغوفاً بدراسة الآثار الكلاسيكية، وتعلّم لغات المنطقة، ورحلة الطبيب الإنجليزي أندرو برود - Andrew Boorde، الذي واصل شغفه بدراسة أحوال تلك المناطق الشرقية الغريبة. وقد فتح الاثنان الباب أمام رحلات تالية للغرض نفسه، مثل رحلة فينز موريسون FynesMoryson عام (1596)، التي طاف فيها أوروبا، وزار القدس وحلب وأنطاكية والقسطنطينية، وقدَّم فيها وصفاً دقيقاً للمسافات وخرائط تفصيلية للأماكن والآثار. ثم رحلة توماس كوريات - Thomas Coryat، الذي خدم في بلاط جيمس الأوَّل لعدّة أعوام، قبل الارتحال إلى الشرق عام (1612)، وعبوره كلّه، لأوَّل مرّة، عبر مصر وفلسطين والعراق إلى فارس وقندهار والهند.

وتبعه عدد آخر من الرحّالة الذين استهوتهم الرحلة في حَدّ ذاتها، منذ ذلك التاريخ. خاصّةً أن الرحلة من أجل التجارة كانت قد انتظمت عبر طريق القوافل الطويل بين الهند وأوروبا في ذلك القرن. لأن الانجليز كانوا قد أسَّسوا الشركة الشرقية - Levant Company عام (1581) والتي بدأت بمنافذ لها في طرابلس (1583)، وحلب (1613) استهدفت، في البداية، تأسيس تحالف بريطانيا مع السلطان العثماني ضدّ إسبانيا وفرنسا، كما أن مصنعها في حلب ربط بين مينائَي اللاذقية والإسكندرونة على البحر المتوسِّط، والبصرة على الخليج العربي، فاتحاً طريق التجارة الإنجليزية، عبر الصحراء العربية إلى الهند.

الهوامش

1 - راجع:

Susan Bassnett, “Travel Writing within British Studies” , Studies in Travel Writing, 3, (1999), pp. 1 -16.

مقتبس في كتاب هلال الحجري، (عمان في عيون الرحالة البريطانيين: قراءة جديدة للاستشراق)، ترجمة خالد البلوشي (بيروت/ الانتشار العربي، 2013)، ص 126.

2 - راجع:

Lynne Whitely, Grand Tours and Cook’s Tours: A History of Leisure Travel: 1750 - 1915 (London, Aurum Press, 1998) , p. 234

3 - Edward Said, Orientalism: Western Conception of the Orient (Ney York, Vintage Books, 1978), p 99.

4 - راجع ما كتبه عنه إدوار سعيد في كتابه (الاستشراق)، ودوره في تكريس أجرومية هذا الخطاب التي وضعها بارثولوميهيبربوليت في سِفْره الكبير (المكتبة الشرقية)، والذي تولّى جالاند نفسه طبعه بعد وفاة مؤلِّفه. وأصبح هذا السِّفْر، الذي يشبه دائرة معارف إسلامية، أولية هو مصدر معرفة المستشرقين في العالم العربي، والعالم الإسلامي طوال القرنَيْن التاليَيْن لصدوره، ص: 64 و 66.

5 - هذه هي تواريخ الترجمة الأولى إلى الإنجليزية وإلى الألمانية عن اللّغة العربية مباشرةً، لكن (ألف ليلة وليلة) سرعان ما ظهرت بالإنجليزية، مترجمةً عن ترجمة جالاند الفرنسية، بعد ظهور الترجمة الفرنسية مباشرةً، إذ ظهر الجزء الأوَّل، بالإنجليزية، عام(1715).

بنو تميم

الدور الثقافيّ في الأندلس

تذكر المصادر التاريخية أنّ بني تميم كانوا ممَّن هاجروا إلى الأندلس بعد الفتح الإسلامي، استقرَّ قسمٌ منهم في مدينة إشبيلية وكانوا من بني عامر بن زيد مناة، وسميت المنطقة التي استقرّوا فيها «حومة العرب»، وهذا يدل على أثر بني تميم في تعريب المناطق التي سكنوها، واستقرَّ البعضُ منهم في مدينة قرطبة.

تمكَّنت القوات العربية الإسلامية من فتح بلاد الأندلس على يد القائد المسلم طارق بن زياد، والقائد العربي موسى بن نصير بين عامي (710 - 711م / 92 - 93 هـ). وكان معظم الجيش الذي كان يزيد على عشرين ألف مقاتل من القبائل اليمنية القحطانية ومن قبائل بني تميم. وكان من بين قادة الجيش حبيب بن أبي عبيدة الفهري، وزياد بن النابغة التميمي.

ورغم انقطاع الهجرات العربية من المشرق العربي إلى الأندلس منذ القرن التاسع الميلادي، فإنّ هجرة بني تميم استمرَّت على نطاقٍ محدود من شمال إفريقيا إلى الأندلس، حيث وفدَ البعضُ منهم من مدينة القيروان.

ويُرجِع البعضُ سببَ هجرة بني تميم من شمال إفريقيا إلى الأندلس لسببٍ سياسي يتعلّق بالصراع الفاطمي - الأموي. واشترك بنو تميم في الحركات المُسلحة ضد الفاطميين، وكان أبرزها ثورة أبي يزيد مخلد بن كيداد الزناتي سنة (944م). وفشل الثورة جعلهم عرضةً للانتقام من قِبل أعداء بني أمية، فاضطروا للهجرة إلى الأندلس.

والجدير بالذكر أن عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك (عبدالرحمن الداخل) المولود في دمشق سنة (731م / 113 هـ)، استطاع الفرار من سورية مع أسرته والوصول إلى الأندلس في سنة (754م) خوفاً على حياته بعد قيام العباسيين بقتل الآلاف من بني أمية بعد سقوط دولتهم. وتمكّن الأمير عبد الرحمن الداخل من الوصول إلى حكم الأندلس بمُساعدة القبائل العربية هناك، وكان ذلك في عام (756م / 138هـ).

ويمكننا القول، إنه كان لبني تميم دورٌ في الدفاع عن المناطق العربية في الأندلس، فقد قام المنصور بن عامر التميمي بحملاتٍ عسكرية تزيد على خمسين حملة ضد الممالك النصرانية، واستطاع استعادة بعض المناطق التي سقطت بيد النصارى.

الوظائف الإدارية لبني تميم

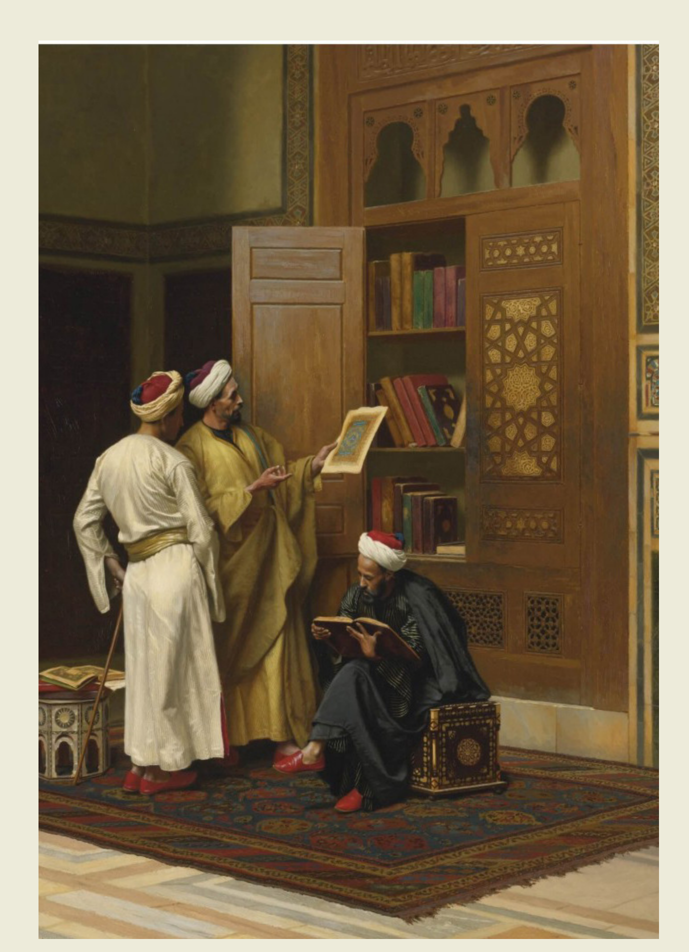
لقد كان لبني تميم دورٌ في الأندلس في الأعمال الإدارية، حيث نجد الأمير الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الأموي يسند منصب كاتب الإمارة إلى يعقوب بن أبي داود التميمي، وعهد إليه القيام بدور التحقق من أسماء علماء الدين في مدينة قرطبة. وتولّى قطن بن خرزان التميمي منصب القضاء في مدينة قرطبة. وفي عهد الأمير عبدالله بن محمد بن هشام، أصبح خالد بن وهب التميمي، مفتي الأندلس.

وأسند الخليفة الناصر، قضاء (كورة ريه) إلى محمد بن يحيى بن زكريا التميمي، وأسند إلى أخيه زكريا بن يحيى بن زكريا التميمي قضاء بطليموس. وفي عهد الخليفة هشام المؤيد بالله الأموي، انتقل محمد بن يحيى التميمي من قضاء (كورة ريه) إلى ولاية (جيان)، وتمَّ تكليفه، بالإضافة إلى القضاء، القيام في النظر في أحكام الشرطة في الولاية. وفي عهد الخليفة المنصور بن أبي عامر، تولّى القاضي محمد بن يحيى قضاء قرطبة، ثمّ أسند ولاية الشرطة في المنطقة إلى ابنه أحمد بن محمد بن يحيى التميمي. وفي عهد الخليفة الحكم المُستنصر بالله، تمَّ تعيين محمد بن تمليخ التميمي، ولاية الشرطة، بالإضافة إلى القضاء في قرطبة.

إسهام بني تميم في الثقافة

في القرن الحادي عشر الميلادي، وصل محمد بن عبد الواحد التميمي إلى الأندلس قادماً من العراق، وقد حظي عند ملوك الطوائف بالاحترام لمكانته العلمية والأدبية فقد كان شاعراً وأديباً وفقيهاً في الدين، واستقرَّ به المقام في بلاط الأمير المأمون يحيى في مدينة طليطلة.

وقد أسهم بنو تميم في شتّى فروع الثقافة، في العلوم الشرعية، والأدب والشعر والتاريخ وغيرها من العلوم الإنسانية. فقد نقلوا المذاهب الإسلامية وهي: مذاهب الأئمة الأربعة، مالك بن أنس، وأحمد بن حنبل، وأبي حنيفة والإمام



الشافعي. واهتموا بعلم الحديث والفقه والتفسير. ومن أبرز علماء التفسير، عبد الرحمن بن سعيد التميمي الذي عمل على نشر علوم التفسير بروايته المنسوبة إلى حبر الأمة عبد الله بن عباس (رضي الله عنهما)، واهتمَّ محمد بن زيد التميمي بعلم الحديث.

وقد ظهر أثر بني تميم في الأندلس في القرن الرابع الهجري في مجال الدراسات الفقهية، وكان تركيزهم على المذهب المالكي، ولهذا نجد المذهب منتشراً في معظم شمال إفريقيا. وبرز في هذه الفترة الفقيه العالم وهب بن مسرة بن مفرج بن حكم التميمي فقد اشتهر بعلم الفقه والحديث. ونظراً لشهرته مدحه أحد الشعراء بقصيدة جاء فيها:

إن وهب بن مسرة　　　بين أهل العلم درة

ومع أن القرن الحادي عشر الميلادي شهد انتكاسة سياسية بسبب الخلاف الذي برز بين أمراء بني أمية في الأندلس، فإن ذلك لم يوقف النشاط الثقافي، فظهر علماء متميِّزون في علوم الفقه والحديث، كالمهلب بن أبي صغيرة التميمي الذي اعتنى بشكلٍ خاص بصحيح البخاري، حيث قام بشرحه واختصره بكتاب بعنوان «كتاب التصحيح في اختصار الصحيح». كذلك وضع كتاباً آخر في شرح موطأ الإمام مالك، وأيضاً قام بشرح كتاب «الجامع الصحيح» للإمام مسلم.

ويعتبر أبو عبد الله محمد بن يحيى التميمي من المُتميِّزين، فقد جمع بين الفقه والحديث ورجاله، كما كان بارعاً في الأدب والشعر. وقام برحلة إلى المشرق العربي، زار دمشق وبغداد والحجاز ومصر، التقى خلال زياراته بستين عالماً من علماء الإسلام، وتمَّ تسجيل أسماء هؤلاء العلماء، الذين التقى بهم في كتاب.

وبعد عودته من المشرق إلى الأندلس، تفرَّغ للكتابة فألَّف عدداً من الكتب الإسلامية من ذلك كتاب: «الاستنباط لمعاني السُّنن والأحكام من أحاديث الموطأ» في ثمانية أجزاء، وكتاب آخر بعنوان: «التعريف برجال الموطأ» في أربعة مجلّدات. وكتاب: «البشرى في عبارة الرؤيا» في خمسة عشر جزءاً. وأيضاً له كتب منها: «الأنباء على أسماء الله تعالى، والخطب والخطباء». هذا فضلاً عن قيامه بنشر الدعوة الإسلامية عن طريق التدريس في مدارس الأندلس ومساجدها.

دور بني تميم في الأدب

لقد كان لبني تميم دورٌ بارز في مجال الأدب والشعر في الأندلس، وكان ممَّن برز منهم في القرن الرابع عشر الميلادي، الشاعر عاصم بن زيد التميمي، نشأ في إشبيلية، ثمَّ انتقل منها إلى قرطبة بعد قيام الإمارة الأموية فيها وأصبح شاعر الأمويين فيها. ومدح في شعره عبد الرحمن الداخل وابنه الكبير سليمان.

وتذكر المصادر التاريخية أن الشاعر عاصم التميمي، خصَّ في المدح والثناء سليمان بن عبد الرحمن الداخل، وذمَّ أخاه هشام في بعض قصائده، وكان هشام بن عبدالرحمن الداخل فيه حَولٌ في عينيه، فاستدعى الشاعر عاصم إلى قصره، وأوعز إلى حرسه الخاص القيام بقطع لسان الشاعر وسمل عينيه. وحينما علم الخليفة عبد الرحمن الداخل بما أقدم عليه ابنه مع الشاعر غضب لهذا الفعل الشنيع ووجَّه اللوم لابنه على تصرُّفاته، واستدعى الشاعر عاصم التميمي لمُقابلته. وأثناء المُقابلة أعرب للشاعر عن أسفه الشديد لما تعرَّض له من ابنه هشام، وأعطاه بعض المال، وأمر بصرف راتب شهري له ولأسرته من بيت المال.

ونظمَ الشاعر قصيدة في حضرة الخليفة عبد الرحمن الداخل وصف فيها مصيبته بفقده لعينيه جاء فيها:

إذا قضى الله بأمره فمضى
مشيه في الأرض لمس بالعصا
وهي حرا بلغت مني المدى
ما من الأدواء داء كالعمى
كان حياً مثل ميت قد نعى
مسروراً إذا لاقى الردى

وفي عهد الخليفة الحكم بن هشام، نال الشاعر عاصم التميمي وأبناؤه الاهتمام والرعاية من الخليفة وتعهدهم ببره وإحسانه.

وفي ختام هذا المقال الذي خصَّصناه عن الدور الحضاري والثقافي لبني تميم في الأندلس التي حكمها العرب نحو ثمانية قرون، أتمنَّى أن يكون له الأثر الطيب لدى القارئ العربي.

■ **عبدالقادر بن حمود القحطاني**
أستاذ التاريخ بجامعة قطر


shutterstock

دينو بيتزاتي

المستشفى المريض

دينو بيتزاتي أديب، وصحافيّ، وفنّان تشكيلي إيطالي (1906/1972)، أصدر مجموعة كبيرة من الرّوايات والمجموعات القصصيّة والمسرحيات والسيناريوهات. أهمّ اعماله قاطبةً، رواية: «بيداء التّتار». والنصّ المترجم هنا مأخوذ من مجموعته القصصيّة «حُلْم السّلالم»، الصّادرة سنة (1971)، قبل وفاته بسنة واحدة.

حين ولجتُ عيادة أوفيليا، وكان من المُفترض أنْ أجري بها، في اليوم الموالي، عملية جراحيّة لاستئصال المرارة؛ رافقني البوّاب إلى مكتب الطّبيب المداوم، وكان هذا كهلاً أربعينيّاً شاحب الوجه، هزيل القوام. ما إنْ رآني أدخل عليه المكتب، حتّى هبّ واقفاً من فوق أريكته، ثمّ سحب، بحركة سريعة، محراراً كان في فمه، وقال:

- عُذراً! حرارتي مرتفعة، وتصل إلى تسع وثلاثين درجة مئوية، تقريبا!

- أ هو زكام؟

- ومن يدري؟!...

ورغم ارتفاع حرارته، أبى إلاّ أنّ يصطحبني إلى غرفتي، ونصحني بأن أخلد إلى النّوم، فوراً. وبعد ذلك، مباشرةً، دخلتْ عليّ الغرفةَ ممرّضةٌ لطيفةٌ (كانت تعرج) لتحقنني بمهدّئ. قالت لي، وهي ترسم ابتسامة عذبة على شفتيْها: «لو تعلم، فقط، يا سيّدي، ما تسبّبه لي الرّطوبةُ التي تخيّم على الأجواء، اليوم، من آلام بخصوص عرق النّسا!...».

بعدها، وصل البروفيسّور تريتزي، الطّبيب الذي سيجري لي العملية الجراحيّة غداً، فبدا بهيئة لطيفة وشابّة، وذا بنية قويّة. قال لي، على الفور، وبلا مقدّمات: «اسمح لي بأنْ أقرّ بأنّك محظوظ حقّاً، يا سيّدي! فأنا أعتقد، في الواقع، بألاّ أحد خبِرَ المرّارة وأطوارها لمدّة أطول، أكثر ممّا خبرْتُها أنا اليوم. وسبب كونك محظوظاً هو أنّي - بالبداهة! - من سيجري لك العملية غداً، ثمّ سيحُلّ عليّ الدّور، مباشرةً، بعدك، كي يجريها لي آخرون! أجل. سيحلّ عليّ الدّور ليجروها لي! أتستوعب هذا؟! مرارتي كذلك ســ...»، قال ذلك مقهقهاً، وهو يقوم بحركة استئصال وقذف، وكأنّه يستأصل ويقذف ببقايا حطام! «حال مرارتي أنا أسوأ من حال مرارتك. أجل، أسوأ بكثير؛ لأننا نستطيع، اليوم، وبدقّة كبرى، أن نسيطر عليها. أمّا في حالتي أنا... فالوضع... ماذا أقول في وصفه؟! إنّه -بالأحرى- معقّد. حالة مشوّشة ومعقّدة، وقد لا يعرف، حتّى الجرّاح نفسه، أين سيضع المشرط، ليبتر ما ينبغي له أن يُبتَر، ولن يعرف ما الذي سيجده!...». ثمّ ضحك، مرّةً أخرى، على نحو مجلجل. «ما يزال هذا المثَل القديم، الذي كان يردّده أستاذي، طيّب الذّكْر - ريبّليني، ينطبق على وضعي، رغم ما بلغناه من تقدُّم علميّ، اليوم!». بعدها، أضاف، وقد رفع يده في اتّجاه معدته، وهو يتألّم: «أيْ! أيْ!... أخشى أن... أستسمحك في الجلوس... المسألة لا تتطلّب سوى ثوانٍ... إنّها آلام عابرة... لا تشغل بالك، بربّ السّماء! ثمّ إنّ هذا لا يصيبني إلّا في المساء... أمّا في الصّباح، فلا. لا يأتيني في الصّباح أبداً».

وبقي البروفيسور تريتزي برفقتي، يحدّثني بشكل ودّي، لوقت وجيز، إلى أن قرّر الانصراف، ثم فأضاف: «بالمناسبة، كان مديرنا -البُوسْ الكبير- صاحب العيادة، حريصاً على استقبالك بنفسه. وقد أقرّ لي بهذا صراحةً، لكنّه اعتذر عن عدم تمكُّنه من القيام به، في آخر لحظة. أصيب هذا الصّباح، للأسف، بـ... لا لا.. يمكن القول بأنّه انسدادٌ شراييني، تماماً.. لا. إنه بالأحرى... على العموم، أنتَ تعرف أنّ أهمّ ما يلزم، بالنّسبة إلى اضطرابات القلب، هو الرّاحة...».

وبعد انصرافه، لاحظتُ - حين زارتني الممرّضة المكلّفة بوردية اللّيل - بأنّها تمرّر، باستمرار، هي الأخرى، راحة يمناها على خدّها، في حركة تشبه تحسّس الحُمّى.

- أ هو ألم في الأضراس؟ سألتها في أدب تامّ.

- لا تذكّرني به! أتمنّى لك، من القلب، بألاّ تصاب في عَصَب مثلّث التّوائم... أؤكّد لك بأنّ الألم، هنا، يفضي بصاحبه -لا محالة- إلى الجنون!... من حسن الحظّ أنّي أشتغل باللّيل، لأنّ البقاء يقظة لن يستعصي عليَّ، أبداً، مع هذا الألم!».





قالت هذا، ونجحت حتّى في رسم ابتسامة على فمها. فبقيتُ أنا أنظر إليها، وقد ارتبكتُ، وشعرتُ بالحيرة. ثمّ ما هي إلاّ ثوان، حتى انتهيتُ إلى القول:

- عذراً عن السّؤال، آنسة! فقد لفت نظري أنّ الطّاقم الطّبّي هنا، في عيادة أوفيليا، يتكوّن ممّا يمكن أنْ نطلق عليه بـ: «جماعة المرضى!».

رفعتْ رأسها في اتّجاهي، وقد رسمت هيئة مَنْ شَعَر بالذّهول، على حين غرّة، ثمّ قالت تردّ عليّ:

- أظنّ أنّ الأمر كذلك، يا سيِّدي. ثمّ ليس من المجاملة أن تكون عيادتنا هي المستشفى الأكثر شهرةً في مجموع أوروبا!

- لم أفهم.

- كيف لا تفهم؟! ألا تعرف بهذا؟! الأمر يدخل في صلب العلاج النّفسي، في لُبّ العلاج النّفسي؛ فنحن أكثر المراكز تقدُّماً في المعالجة النّفسية، بالنسبة إلى العالم بأسره. أخبرني: هل سبق لك أن زرت أيّ مستشفى، من قبل؟

- لا، أبداً.

- لهذا، أنتَ لا تفهم، ولا شكّ. قل لي: ما الذي يبعث على الضّجر، في أيّ مستشفى؟ هل هو، في نظرك، المرض؟ لا. المضجر في أيّ مستشفى، هو رؤية الآخرين، أيْ جميع الذين ليسوا مرضى، يتحرّكون من حولك، ويتردّدون عليك. وحين يحلّ المساء، ويبقى المرضى متسمّرين في الأسِرّة، عاجزين ومستضعفين، يطير كلّ الأطبّاء والممرّضين والمساعدين، في اتّجاه المدينة، وكأنّهم طيور الحساسين التي تعود إلى أوكارها: هذا يؤوب إلى بيته، وذاك يذهب في زيارة إلى أصدقائه، والآخر إلى السّينما، وغيره إلى المسرح، والبعض لحضور موعد غراميّ.. إلى غير ذلك؛ حين يحدث مثل هذا في المساء (وعليك أن تصدّقني) تحزَنُ النّفسُ على نحو رهيب، ويَشْعُر المريضُ بالضّعف والوهن؛ ما يؤثّر في تطوُّر المرض تأثيراً حاسماً. وإذا كان المريض - عكس ذلك - يشرف على الموت، بينما جميع من هم حوله قد ماتوا قبله، فإنّ هذا يُشْعره بكونه ملكاً وسط الأموات! وإنّا لنحقّق، بشأن هذه النّقطة، بالذات، المعجزات! ففي عيادتنا، لا يُسمَح للأهل، ولا للأقارب أو الأصحاب - أوّلاً، وقبل كل شيء - بالقيام بزيارة للمرضى، حتّى يتمّ تجنيب هؤلاء كلّ مقابلة، من شأنها الإسهام في تكدير صفو خاطرهم. وبعدها... بعدها... يأتي مرض الأطبّاء، والمساعدين، والجرّاحين، والمختصّين في التّخدير، وطاقم التّمريض.. إلى آخر اللّائحة. كلّ هؤلاء مرضى حقيقيّون، وهذا ما يُشعِر المرضى المتوافدين علينا، في الوقت الذي يقارنون فيه وضعهم بحال معالجيهم، بكونهم سادةً حقيقيّين، وفي صحّة عالية! أقلتُ: «يُشعِر المرضى»؟ كلّا، إنّهم لا يشعرون، فقط، بذلك، إنّما هم يصبحون عليه، فعلاً. إنّهم يصبحون سادةً حقيقيّين. وهم غالباً ما يُشفَوْن، في كثير من الأحيان، دون تناول ولو قرص واحد من الدّواء! إنّ بإمكانهم أن يصبحوا كذلك، بالفعل، حتى ولو دخلوا إلى هذا المستشفى، وهم في حالة أقرب إلى الموت منها إلى الحياة!. □ **ترجمة: أحمد الويزي**



«خوسيه إيميليو باشيكو»، شاعر وكاتب ومترجم مكسيكي، يُعدّ من أبرز شعراء المكسيك وأميركا اللاتينية في النصف الثاني من القرن العشرين. وُلد في المكسيك العاصمة عام (1939)، ورحل مطلع (2014). من أعماله الشعرية: «عناصر الليل» (1963)، «خمود النار» (1966)، «لا تسألني كيف يتلاشى الزمن» (1969)، «ستمضي ولن تعود» (1973)، «جزر يسحبها التيّار» (1973)، «منذ ذلك الحين» (1980)، «مدينة الذاكرة» (1989)... ومن أعماله السردية: «الريح النائية» (1963)، «ستموت بعيدًا» (1967)، «معارك الصحراء» (1981) و«ألبوم جديد لعلم الحيوان» (2013)... حصل على عدّة جوائز أدبية عالمية، من بينها «جائزة سرفانتس للآداب» (2009) و«جائزة الملكة صوفيا للشعر الإيبيرو أميركي» في السنة ذاتها، و«جائزة الإكليل الذهبي» (2013).

خوسيه إيمليو باشيكو

الغسيل، وقصائد أخرى

الغسيل

في القريب، لن أتعرَّف إلى ذاتي؛ من أكون
بين كلِّ الموتى الذي أحملهم على كاهلي!

نحن نغيِّر، دائمًا،
طريقتنا في أن نكون، وكيف نكون
مثلما نغيِّرُ قمصاننا.

لكن الأسوأ، في هذا الشره اللّايرتوي،
ألّا شيء يغسلنا من الأمس
مثلما تُغسَل الثياب الوسخة الأخرى.

ونمضي بأحمال أخرى
تثقل كاهلنا، وتغرقنا، ومع ذلك
لا تخلِّفُ آثار أقدام في الظلام،
ولا تطفو على سطح أيّة مرآة.

أرض

عمق الأرض
هو مجمع الموتى..
أجساد الأجيال
المستنفدةُ بالإجماع!
نخطو فوق العظام
فوق الدم المتجفِّف، الرُّفَات،
الجراح اللا مرئيّة.

الغبار
الذي يلطِّخ وجوهنا
هو الأثر المتبقّي.

محادثة رومانية (1967)

فَلْنُصَلِّ من أجل الأجيال الجديدة
المغمورة بالسأم وخيبات الأمل
ومعها، في الليل، سوف نغرق.
(أمادو نيربو، 1898)

في روما، كان ذلك الشاعرُ يقول لي:
أنت لا تعرف كم يحزنني أن أراك
تكتب في الصحف نثرًا سريع الزوال!

ثمَّة أدغال في الساحة العامّة. والرِّيحُ
تدهنُ بالغُبَارِ، حُبُوبَ اللقاحِ.

أمام الشمس المرمرية العظيمة، تنتقلُ روما
من اللون البُنّيِّ إلى الأصفر، فالأسود الداكن، فالبرونزي.

شيء ما ينكسر في كلّ الجهات
يتشقَّقُ عُمْرُنا. إنه الصيف،
ولا يمكن التجوُّل عبر روما.

كلّ هذه العظمة المستذلة.. تشنُّ
العربات هجومها ضدّ الناس والمدن.
كتائب وسرايا وجحافل،
قذائف أو توابيت، أو خردة معدنية،
خرائب سوف تصير خرائب.

الهواء القاتل يقضمُ التماثيل.
همجيّة هي، الآن، النفايات:
البلاستيك، والقنّينات الزجاجية، والألمنيوم.

دائرة الاستهلاك: تقاس
الوفرة في فيض الأنقاض،
لكن ثمّة أعشاب وبذور في المرمر.

الجوُّ حارٌّ. نواصل المسير.
لا أريد أن أجيب، ولا أن أتساءل.
إذا كان ثمّة شيء مكتوب، اليوم.. فسيترك آثارًا
أعمق من زجاجة قابلة للرمي، في مطرح نفايات،
أو غلاف بلاستيكي يتمّ إلقاؤه
في مياه نهر التيبر.

ربَّما تدوم أشعارُنا أكثر
مثل سيّارة من طراز فورد (69)..
وأقل بكثير من سيارة فولكسفاغن.

فيسيولوجيا البَرّاق

البَزَّاقُ،
حيوانٌ مُهَلهَلٌ
يعيد خلقَ ذاتِهِ
في حدائق الجراءة.
يمتلكُ رطوبة الطحلب،
ميوعةَ
حياةٍ نصفِ مُهَيَّأة.
هُوَ حلزون
هشٌّ، مشروعٌ في طورِ التشكُّل،
مثلَ إعلانٍ
عن شيءٍ لم يوجدْ بعدُ.

في فردوسِهِ البطيءِ من اللُّعابِ،
يُعلِنُ
أنَّ السير عبرَ هذا العالم
يعني
أن تمضي تاركًا خلفك
قطعًا من ذاتكَ في الرِّحلةِ.

يستنفد البزاق ذاته، وهو يجعل حلزونه
يدور حول ذاته..
يحمل على ظهره
جنون عظمته،
الحال
الساحق لكينونته.
لا أحد يريد هذا الوباء التافه
في سطحِ الأرض أو على الجدران.
يبكي
حياة لم يلتمسْها.

مسكين،



يؤمن بالخرافات..
ويخافُ
(بشكل له مبرِّره)
أن يأتيَ شخص ما،
ويلقي عليه الملح.

ضدّ كوداك

شيءٌ فظيعٌ هو التصويرُ الفوتوغرافيُّ.
أن تفكرَ بأن في تلك الأشيَاءِ رُبَاعية الزوايا،
تستلقي هنيهَة، من عام 1959.
وجوهٌ لم يعد لديها وجودٌ،
هواءٌ ليس يوجَدُ الآنَ.
لأن الزمنَ يأتي
من أولئكَ الذين يُخرِّبُون النظامَ الطبيعيّ بإيقافه،
الصُّوَرُ تتشقَّقُ، وتصْفَرُّ.
ليست موسيقى الماضي:
هي ضجيجُ
الخرائبِ الداخلية التي تنهارُ.
ليستِ الشِّعْرَ بل هي قعْقعَة
تَنَافُرِ أصواتِنا الحَتْمِيّ.

حيواتُ الشعراء

في الشعر، ليس ثمَّة نهاية سعيدة.
ينتهي الشعراء
وهم يعيشون جنونهم،
وهُم يُقطِّعُون أجزاءً مثل أغنامٍ
(حدث ذلك مع داريو)،
أو يرجمونَهم بالأحجار، وينتهون
ملقَيْن في البحر، أو ببلّورات
السيانيد في أفواههم..
أو موتى من إدمان الكحول والمخدِّرات والبؤس.
أو ما هو أسوأ: شعراءَ رسميِّين،
يسكنون، بمرارةٍ، في تابوتٍ
اسمه: الأعمال الكاملة.

بيان

كلُّنا «شعراءٌ في تَحَوُّلٍ»؛
فالشِّعرُ لا يبقى، أبدًا، ساكنًا.

ضدّ حفلات إنشاد الشعر

إنْ قرأتُ قصائدي أمام جُمهورٍ،
فإني أنتزعُ من الشِّعْر معنَاهُ الوحيد:
أن أجعلَ كلماتي تغدو صوتك،
خلال هنيهة، على الأقلّ.

محاضرة

قد تملَّقْتُ مُستَمِعِيَّ.. أنعشْتُ
زادهم بأماكنَ مُشتركةٍ،
بأفكار مُلائمَةٍ للأزمنة التي تَمُرُّ.
استطعتُ أن أجعلهم يضحكون مَرَّةً أو مرَّتَيْن..
وانتهيت لمَّا كان الضجرُ قد بدأ يسري إلى ذواتهم.
وبالمقابل، صفَّقوا لي.
أين
يمكنني أن أختبئ لأطهِّرَ نفسي من عاري؟

بؤسُ الشِّعر

أتساءل عمّا يمكنني أن أفعل معك،
الآن، بعد أن مرَّت سنوات عديدة،
وسقطت الإمبراطوريات،
واجتاحَ الهلالُ الحدائق،
وامَّحَتِ الصُّوَرُ الفوتوغرافية..
وفي أماكن الحبِّ المقدَّسة

ارتفعت محلّات تجارية ومكاتب
(بأسماء بالإنجليزية، طبعًا).

أتساءل عمّا يمكنني أن أفعل معك،
وأنا أكتبُ ما يشبهُ قصيدةً
لن تقرئيها أنتِ أبدًا،
أو، إذا ما قرأتِها،
بدلًا من وخزاتِ النوستالجيا المؤلمة،
فسوف تثير ابتسامتك الصغيرة الناقدة.

طيور في الليل

(بابيخو، وسيرنودا يلتقيان في ليما)

لما غادر سمك الأنشوجة المياه البيروفية،
وضع صناعة صيد الأسماك في أزمة،
وجعل المدن الساحلية تحت تأثير غزو
الطيور البحرية الجائعة.
(إكسلسيور، 1972)

طوال الليل، أسمع الضجيج المجنَّح ينهار.
وكما في قصيدة لسيسنيروس،
تموتُ طيورُ القطرس، والغاق، والبجع
من الجوع، في قلب مدينة ليما،
غاضبةً بشكلٍ بودليريٍّ.

هنا، في شوارعِ البُؤسِ هذه
(الشبيهة جدًا بمكسيكو)،
مشى سيزار بابيخو، مقترفًا فجوره وهذيانه،
وكتب بعض الأشعارِ.

والآن، أجل.. وهم يحاكونه، يبجّلونه
وهو «مفخرة للقارة».

في الحياة، ركلوه، بصقوا في وجهه
قتلوه جوعًا وكَمَدًا.
قال سيرنودا: ليس ثمّة بلاد
تحمّلت شعراءها أحياء.

لكن الأمرَ جيّدٌ هكذا:
أليس ثمّة مصيرٌ أسوأ
من أن تكون الشّاعرَ الوطنيَّ
الذي يُحيّيه الجميعُ في الشّارع؟

فرانسيسكو دي تيراثاس

(مكسيكو سيتي، حوالي 1525 - 1600)

كان شغفه الأوّل الغرابة.
من كان في هذا العالم غير الأوروبي، ولا الهندي الأحمر؟
(غنيمةٌ لعددٍ ضئيلٍ، وجحيمٌ في الحياة
للمهزومين، وخرابٌ، ووعْدٌ..
بستانُ فاكهةٍ لأوروبا وصحراء لأميركا).

أحسَّ، بِموجِبِ ميراث الغزو،
أنَّ هذه الأرض كانت ملكًا له.
لا أزتيكيّ ولا إسبانيّ: كريوليٌّ، إذن
الإنسانُ الأوّلُ من جنسٍ جديدٍ.
وعثر على هويّته في اللغة
التي أتتْ مع الصليبِ المصنوعِ بِحَدِّ السُّيُوفِ.

لمّا احترقت كُتُبُ العَشِيرَةِ،
ظلَّ المَسْرحُ صامتًا. أسّسَ
تيراثاس الشِّعْرَ الآخرَ، وكتبَ
البيت الشِّعْرِيَّ الأوّل للسُّوناتة الأولى:
اتركوا خيوط الذهب المتشابكة...

□ **ترجمة: خالد الريسوني**


الدوحة
لماذا يصنعون
النجوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روحُ التعدُّد

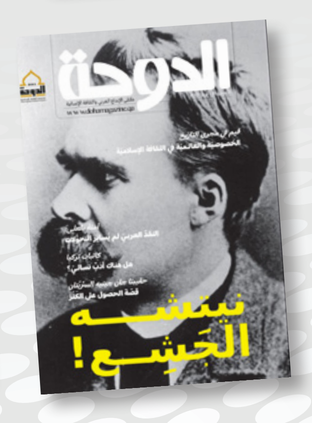

الدوحة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟


الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


shutterstock

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 175 - مايو 2022
www.dohamagazine.qa

عبد اللطيف اللعبي
الهرب إلى سمرقند

في الحَدّ الأقصى من الكتابة
ما هو أدبُ تويتر؟

مجيد طوبيا
كاتب في الظل

بيونغ تشول هان..
الـمؤثّرون والمتابعون والمجال العامّ

بروس بيغو:
المباني الحديثة لن تنتج آثاراً



الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 175 - شوّال 1443 - مايو 2022
Year 15 - No. 175 - Shawwal 1443 - May 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









الثقافة مصيراً

في الكثير من الوقائع نشعر بأنّ العَالَم يعرف تاريخ العرب، لكنه يختزل ثقافة حاضرهم أو يجهلها. هل يعود ذلك إلى كوننا قد توقّفنا عن إنتاج المعرفة والإبداع في الزمن المعرفي، بحيث أصبحنا نقتصر على استهلاك ما تنتجه الثقافاتُ الأخرى، أو نعيد استهلاك ما أنتجناه في الماضي؟ أم يعود إلى فشلنا في إيصال إبداعنا والتعريف به وجعله متداولاً بين الثقافاتِ الأخرى.

في حاضرنا، تقوم المُؤسَّساتُ بتوفير فضاءات إنتاج الثقافة والإبداع، كما تقوم بإشراك النخب في إيجاد سياسات ثقافيّة تلبي حاجيات المُجتمع وصيرورة تطوّره. وحين يتعلَّق الأمر بمسألة الحوار الثقافيّ في عالَم موصوف بالقرية الصغيرة، فإنّ السؤال، الذي يبقى عالِقاً وملحّاً أكثر من أي وقتٍ مضى، يتعلَّق بقابلية تصدير ثقافتنا والاغتنام من عائداتها الحضارية.

في سياق هذه القابلية كتب إدوارد سعيد (1935 - 2003) مقالة مهمَّة بعنوان «السياسة الثقافيّة» نُشرت في الأهرام ويكلي بتاريخ 10 مايو/أيار 2000، وسجَّل فيها ملاحظتين: الأولى تنطلق من تأمل الإنتاج الأدبيّ خلال نصف القرن العشرين، حيث شهدت هذه المرحلة حراكاً فنياً مهمَّاً في العَالَم العربيّ. يقول إدوارد: «لم يكن هناك روائي عظيم غير واحد (نجيب محفوظ)، وإنما سلسلة كاملة في التأليف والدراما والسينما والنحت والرسم والمُوسيقى والإنتاج الفني الهائل...». والمُلاحظة الثانية وهي استنتاجية عن الأولى خلص فيها إلى أنه: «رغم ذلك يشعر المُثقَّفون العرب بعدم وجود اعتراف كامل في هذا الواقع الثقافيّ العظيم في بقية العَالَم...». يبرر صاحب «الاستشراق.. المعرفة، السلطة، الإنشاء» بقوله: «يستخدم الغرب الأنجلوساكسوني والفرانكفوني ترجمات أغلبها رديئة وليس كلها، ومن الواضح (أنه لا يعرف) الكثير عن البيئة والتقاليد التي يعمل فيها الكُتَّاب والمُثقَّفون العرب... هل يدرك العَالَم الغربي البيئة والتقاليد العربية بالشكل الذي يجعل تلقيه أدبنا وثقافتنا بالفهم الدقيق والموضوعي؟».

لا شكّ في أنّ ما أورده إدوارد سعيد في المقالة المرجعية، يجعلنا متأكدين من إقراره بوجود ترجمات لائقة في دور نشر محترمة، لكنها متقطعة ومتفاوتة وغير منتظمة، وهو يحكم عليها من منطلق قراءاته كما يمكن أن نصادف ذلك بدورنا. والحالة نفسها متذبذبة في مثال آخر متعلِّق بالسينما، يعود إليه إدوارد ليخبرنا بأن الأفلام العربية لا تُعرض في مسارح لندن أو نيويورك بشكلٍ مُتكرّر، وهذا واقع إلى اليوم. فالأفلام التي تجد لها صدى تقدم، كما يمكن أن نعاين ذلك في مهرجانات عالمية، لوناً محلياً عن فئة مجتمعية عربية قابلة للفهم في سياقات بنيوية وثقافيّة مختزلة في انتقاد الطابوهات وكشف أسباب التطرُّف الديني مثلاً، مع بهارات الجاذبية السينمائية الذي يضمن ما سماه إدوارد «مشاهدين أكثر كونية». هكذا نمتثل للكونية التجارية فنسمّي هذا الفيلم فيلماً عالمياً!

وبذلك لن نتردّد في دعوة إدوارد سعيد إلى حاجة «دمج فوري للإنتاج الثقافيّ العربيّ المُعاصِر»، ليس فقط في العَالَم الناطق بالإنجليزية، كما في المقالة، بل نضيف إليه كل لغات العَالَم وعليه بالضرورة أن يتسمّ باستيعاب التحدّيات وعمليات التطويق المُتربصة من الداخل، كما عليه أن يكون منتوجاً ثقافياً مُنصفاً في تعدّده وتمثيله وتمثله. سبب جوهري يحتم هذا الدمج الفوري، ولا ريب سببه، إذا جاز التعبير، عجز الميزان الثقافيّ؛ يقول إدوارد في مقالته: «ينظر للعرب إما كمُشكلة أو كمُرشحين محتملين لعملية سلام مشكوك بأمرها».

استحضر إدوارد أسماء عربية فعلت مثل نظرائها في الغرب «بنفس التأكيد الذاتي وبنفس الإحساس بالإنجاز، طالما ينظر إلى عملهم كعمل فنيّ وليس كمنتج غريب لمُجتمع شرقي أو شيء يحتاج إلى شرح وتبرير... مهندسات معماريات وفنّانات وكاتبات دون أي مؤهل إلّا أنهن عربيات... ربما كان السبب أنهن فنّانات يعشن في الغرب واستخدمن لغته ولهجته... الحقيقة أنهن عضوات في المُجتمع الثقافيّ الذي لم يخترقه الجيل العربي السابق سابقاً». والسبب بديهي؛ فما أحرزته أعمال منى حاطوم، وزها حديد، وأهداف سويف ومثيلاتهن من مقامات رفيعة يبرهن فعلاً كيف تخطين عقبات وضعت في سياسات أوطان يصفها إدوارد بسخرية أنها ترينا مدى نجاحنا حين تتوافر لنا الفرصة بعيداً. وهي حالة مرعبة تضعنا أمام قضية الثقافة كسياسة، قضية إثبات الثقافة كطريقة لتحقيق مكاسب سياسية، ويقصد إدوارد؛ الثقافة بوصفها مصيراً؛ فلاتزال القضية الفلسطينية قضية مغذية للهوية العربيّة والإسلاميّة ولمصير العدالة الإنسانية برمتها.

رئيس التحرير

الدوحة
ثقافية شهرية

العدد 175

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وخمسة وسبعون
شوال 1443 - مايو 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@moc.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial



| تقارير | قضايا







| أدب | فنون | مقالات | علوم |

| حوارات | نصوص | ترجمات |





ذات يوم، قد يُصبح الخوفُ هو الأفق الوحيد

ما يحدث أمامنا يؤكّد أن العَالَم لم يعدْ يعيش المأساة على مستوى الافتراض والتخيُّل، أو من خلال الكوابيس التي تزخر بها نصوص روائيين وشعراء أحسوا بالمآزق المُتراكمة، وإنما أصبحنا نواجه الكابوس وهو ينتصب أمامنا زاحفاً على الأخضر واليابس، مُخلِّفاً وراءه الجثث في المقابر الجماعية، وأشلاء الأطفال والنساء والشيوخ متناثرة في الزوايا وبيْن الأنقاض... إنها ليست كوابيس تجريدية مثل تلك التي كان «فرانز كافكا» يستحضرها في «محاكماته» للبطل الفرد، المفزُوعِ أمام طوفان الكوابيس، بلْ غدتْ مَشاهدَ ملموسة من نيران ودماء وأشلاء وكأنّ العَالَم في يوم «قيامة» قبلَ الأوان!


محمد برادة

حدثَ ما كُنّا نستبعد حدوثه حين صدّقْنا دهاقنة الجيوبولتيك الذين كانوا يُطمئنوننا بأنّ الحرب لن تشتعل من أجل إخضاع أوكرانيا لسلطة روسيا ورغبة قيْصرها. على عكس ما توقعوا، نشبت الحرب التي لا تشبه، هذه المرّة، «الحروب الصغيرة» التي كانت وما تزال تتدثّرُ بشعاراتٍ مأخوذة من قاموس ميّت: فرْضُ الديموقراطيةِ وتحرير الشعوب مِن دكتاتورية الأباطرة وحقد «الجهاديين»... فشلت تلك الحروب الصغيرة في فيتنام وفي أفغانستان وفي العراق، وعجزتْ عن مناصرة الشعوب في فلسطين وسورية واليمن؛ وارتدّتْ جيوش الدول الكبرى «الوصية على الديموقراطية» إلى ثكناتها تلعقُ فشلها.

هذه المرّة، الحرب في قلب أوروبا وليس في أصقاع جانبية ضد شعوب صغيرة مُستضعفة؛ وهي حرب تشنّها دولة كانت مرشحة لأن تقود العَالَم نحو «جنّة الشيوعية» التي أضاعتْها شهواتُ الستالينية المُتعلّقة بحبّ السلطة واستعباد البشر...

وإذا كانت الحروب العالمية قد تكرَّرتْ مرّتيْن في تاريخ البشرية، فإنها هذه المرّة تحدث في سياقٍ محفوف بمخاطر الإبادة والمحو، بسبب القنابل الذرية وأسلحة الدمار. إنه سياق يكشف النقاب عن كثير من الظواهر والأسئلة المُضمَرة: هناك حالة الخوف العارم الذي استفحل، مثلاً في فرنسا منذ انتشار وباء «كوفيد - 19» في سنة 2020، وخلّفَ إصابات في الأرواح والنفوس باتتْ تُعربُ عن نفسها من خلال شهادات ومذكرات شخصية تجسد الحالة النفسية للمُواطنين الذين أصبحوا مُضطرين لِمُواجهة عواقب حرب عالمية محتملة. نقرأ مثلاً في الصحافة الفرنسية، ما تقوله مُراهِقة عن تجربتها مع الحجْر الوبائي: «.. أتقزز من رؤية الناس الذين يتنفسون نفس الهواء مِنْ حولي. ذلك يُعطيني الرغبة في أنْ أكفّ عن التنفس. مع الـ«كوفيد - 19»، انتبهتُ إلى أن هناك ميكروبات كثيرة من حولي؛ فأصبحتُ أكره أن أمسك يداً أخرى...». ونقرأ لشاب فرنسي آخر يُفضي لصديقة افتراضية بمخاوفه بعد الإعلان عن حرب أوكرانيا: «.. وخوف عارمٌ يُحاصرُني فلا أكادُ أطمئن إلى شيْء من حولي. ثمَّ هاهي هذه الحرب اللعينة التي أشعلها بوتينْ، غير مُبالٍ بما قد تُسفر عنه من عواقب. أين هو ذلك المُربّع الصغير الذي كان يبدو لنا حاملاً لما يُشجّع على التعلُّق بالحياة؟».

وبالنسبة للسياق العالمي، كشفتْ هذه الحرب عن قضايا وأسئلة ظلّت دائماً في حاجة إلى التوضيح والحسم. الجميع شاهد رئيس جمهورية أوكرانيا وهو يناشد، عبْر القناة الصغيرة، أميركا ودول أوروبا لكيْ تمدّ إلى بلاده يد العون الفعلي فلا يظلّ بمفرده في مواجهة جيوش دولة تتوفر على أحدث الأسلحة وأقوى جيوش العَالَم. لكنْ، جميع هذه الدول «الحليفة» تكتفي بإرسال الأسلحة واستقبالِ بعض المُهجّرين.

لقد باتَ واضحاً منذ أن بسطتْ روسيا نفوذها على جزيرة القرم عام 2014، أن أسباب الحرب بين «المعسكريْن» أعمقِ من أن تُحصر في نزاع حول الحدود، لأنها تتعلّق أساساً بذلك الصراع القديم/الجديد حول «قيادة» العَالَم، وإبراز الدولة الأقوى التي يجب الانصياعُ لخطتها. ومعلوم أن هذا الصراع وراءه نموذجان: أنظمة ليبرالية تعتنق ديموقراطية غدَتْ مليئة بالثقوب والتناقضات، ونموذج ليبرالي دوْلتيّ يعتمد على شعبوية تقصي الفرد وتُعطي الأسبقية لمصالح المُجتمع من أجل القضاء على التخلف... مِنْ ثمَّ، أصبح


Ghost , Installation: Kader Attia

الرهان والصراع بين المُعسكريْن يتوخى تحقيق السبْق في مجالات الاقتصاد والاستعدادات العسكرية واستقطاب الدول الحليفة... إلّا أن هذا الصراع يتمُّ في غياب حوارٍ صريح يُتيح للشعوب أن تختار الجانب الذي يقدِّم تصوُّرات تخدم رحْلة الإنسان على هذه الأرض.

ومع صعود الصين واتساع نفوذها الاقتصادي والسياسي، وتراجُع أميركا النسبي، باتَ الصراع أكثر تعقيداً، واستطاعت روسيا أن تطمح إلى استعادة دورها «القيادي» في الفضاء العالمي كما كانت أيام قيادتها للاتحاد السوفياتي. وما يجري حالياً في أوكرانيا، هو تدشين لهذه المرحلة الجديدة من الصراع حول «قيادة» العَالَم. إلّا أنه صراع يختلف عن الحَرْبيْن العالميتيْن السابقتيْن، لأن المُتحاربين هذه المرّة يتوفّرون على القنابل الذرية وعلى الموارد الاقتصادية التي تغذي سكّان البسيطة، وما من قوة تمنعهم من اللجوء إليها، لتحقيق «انتصار» سيكون في الواقع تدميراً وخراباً لحياة الإنسان فوق الأرض. وها نحن نسمع الناطق العسكري الروسي يفتخر بأن جيشهم قد أطلق صواريخ أسرع من الصوت، أصابت الهدف وحطمت المباني السكنية، وأعدمت العشرات... نحن أمام وجهٍ جديد للمأساة البشرية، من خلال ما يحلّ بالمُواطن الأوكراني على مرأى ومسمع من قادة الدول العظمى وأمام الهيئات الحقوقية الدولية العاجزة عن وقف نيران هذا الجحيم المُدمّر. هل نقول إن مأسوية الإنسان دخلتْ في مرحلة جديدة، إذْ لم تعدْ مأساته تنحصر في حتمية الموت التي هي من نصيب كل إنسان، بل أضيفَ إلى ذلك أن حياته العادية المكتوبة له في الدنيا ستُصادَر منه خلال حروب نووية تدمر ما شيّدته الحضاراتُ. بعبارة ثانية، ما نشاهده اليوم، من خلال الحرب التي تشنها روسيا على أوكرانيا هي سيرورة تمحو ذلك الأفق الإنساني الذي يتمثل في المراهنة على تحقيق العدالة والأخوة والحرّية، ولو نسبياً فوق الأرض. ما يحدث أمامنا في أوكرانيا يؤكّد أن العَالَم لم يعدْ يعيش المأساة على مستوى الافتراض والتخيُّل، أو من خلال الكوابيس التي تزخر بها نصوص روائيين وشعراء أحسوا بالمآزق المُتراكمة، وإنما أصبحنا نواجه الكابوس وهو ينتصب أمامنا زاحفاً على الأخضر واليابس، مُخلِّفاً وراءه الجثث في المقابر الجماعية، وأشلاء الأطفال والنساء والشيوخ متناثرة في الزوايا وبيْن الأنقاض... إنها ليست كوابيس تجريدية مثل تلك التي كان «فرانز كافكا» يستحضرها في «محاكماته» للبطل الفرد، المفزُوع أمام طوفان الكوابيس، بلْ غدتْ مَشاهدَ ملموسة من نيران ودماء وأشلاء وكأنّ العَالَم في يوم «قيامة» قبلَ الأوان !

تطرح هذه الحرب على سُكّان العَالَم وقادته أسئلة مستعجلة لا تقبل التأجيل: في طليعتها، التأكيد على أن الحياة مُقترنة بالدفاع عن حقوق الشعوب في حرّية الاختيار، وهو أفقٌ يمكن تأمينه من خلال الحوار والمُنافسة السلمية واحترام مبادئ التعايش والتعاون. والوصول إلى هذا الأفق يقتضي من جميع الدول، وعلى رأسها تلك التي تجسّد رمزية الديموقراطية منذ قرون، أنْ تصحّح ممارستها السياسية فلا تلجأ إلى العنف العسكري لتفرض الديموقراطية ولا تغضّ الطرف عن حلفائها الذين يُبيحون لأنفسهم أن يستعمروا فلسطين أو أن يبسطوا سلطتهم ومصالحهم عبْر بلدان إفريقيا... لا مناص من أن يُصحّح الغربُ مواقفه وأن يُراجع سياسته المُعتمدة على «مُعاقبة» الشعوب من خلال الاحتلال وشنّ الهجمات العسكرية التي تبوءُ دوْماً بالفشل. ذلك أنّ مقاومة الاستبداد والأنظمة الديكتاتورية تبدأ من داخل المُجتمعات التي تُعاني من التسلط والاضطهاد. ومثل هذا الوضوح في الدفاع عن القيم الكفيلة بإنقاذ الإنسانية من دمار الحرب النووية ومغامرات القياصرة المُعاصرين، هو ما يُعيد الثقة والفعالية لذخيرة الوعي الشعبي في جميع أنحاء العَالَم. بتحقيق ذلك، يمكن القول إن هذه الحرب الظالمة ستكون علامة على تحوُّلٍ إيجابي يعصمُ سكّان البسيطة من أن يردّدوا، في يأسٍ: لقدْ أصبح الخوفُ هو الأفق الوحيد أمامنا.



نيكولا غوغول..

الكاتب الذي يتنافس الروس والأوكرانيون من أجله

هو أحد مؤسِّسي المدرسة الواقعية في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، وواحد من أكبر روائيي ومسرحيي الأدب الروسي ، يعود أصله إلى أوكرانيا أو «روسيا الصغيرة» كما كان يُطلق عليها قديماً.. إنه «نيكولا غوغول - Nicolas Gogol»، أيقونة الأدب الروسي الذي أصبح موضوعاً للنزاع بسبب أهمّيته الأدبية الكبرى.

قال عنه «فلاديمير بوتين» في 1 أبريل/نيسان 2009 -وهو اليوم الموافق للذكرى المئوية الثانية لميلاده- «إنه كاتب روسي عظيم»، في الوقت نفسه، أكّد «فيكتور يوشينكو - Viktor Iouchtchenko» -الرئيس الأوكراني في ذلك الوقت- « إنه ملك لأوكرانيا». إذاً، من لديها حق المُطالبة بانتماء «نيكولا غوغول» (1809 - 1852) إليها، روسيا أم أوكرانيا؟ ولماذا تصاعد ذلك الجدل وصولاً إلى قمة الدولتين؟

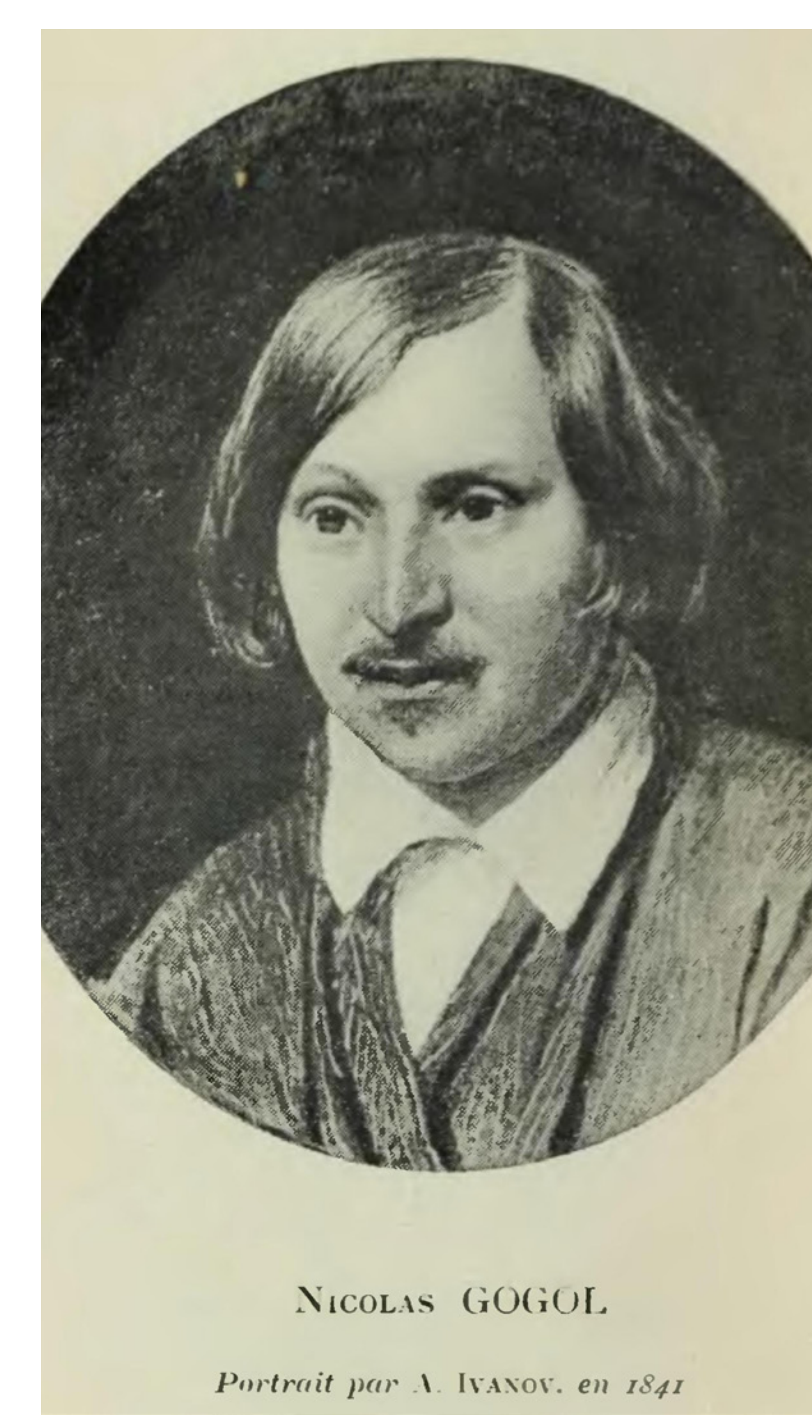
يؤكِّد «ألكسندر كازاكيفيتش - Alexander Kazakevich» (المُترجم والمُدرس في جامعة ليون 3) أن «غوغول» ينتمي إلى العصر الذهبي للأدب الروسي، وفي الوقت نفسه، هو كاتب لا يزال حاضراً بقوة، فهو يطرح من خلال أعماله مشكلة الفساد وتعسف الشرطة والبيروقراطية. على سبيل المثال، تَسخر رواية «المفتش العام» (1854) من حالة الذعر التي تسبب فيها وصول مفتش حكومي إلى مدينة صغيرة. أما رائعته «الأرواح الميتة» (1859)، فمُستوحاه من خبر حقيقي وتحكي كيف يُحرِّر المُحتال «تشيتشيكوف» العبيد القتلى من أصحابهم للاستفادة منهم. «غوغول هو أحد أعمدة الواقعية الروسية» يستطرد «ألكسندر كازاكيفيتش - Alexander Kazakevich» «وفي الوقت نفسه، لغته شعرية للغاية. لأعماله -في جميع أنحاء أوكرانيا على وجه الخصوص- بُعدٌ مخيف ورومانسي في آن».

عندما وُلِدَ مؤلِّف كتاب «الأنف» في عام 1809، كان قد مضى على وقوع أوكرانيا -المعروفة آنذاك باسم «روسيا الصغيرة»- تحت السيطرة الكاملة للإمبراطورية اثنا عشر عاماً فقط. يؤكِّد «ميشيل نيكوكس - Michel Niqueux»، الأستاذ الفخري في جامعة «كاين نورماندي - Caen-Normandy»، في (قاموس غوغل / Dictionary Gogol)، والذي سينشره معهد الدراسات السلافية قريباً، أن ذكرى ذلك التاريخ المُضطرب، الذي نتج عن المُواجهة بين البولنديين والروس والقوزاق[1]، ظلَّت حيَّة وحاضرة بقوة في «غوغول»، ذلك الأوكراني من الشرق».

حكاية أوكرانية أم رواية روسية؟

تلك الذكرى، رغب «غوغول» نفسه في الحفاظ عليها. إذ بدأ - في عام 1834 - في كتابة «تاريخ القوزاق الروس الصغار»، يؤكِّد «غوغول»: «لم يكن لدينا بعد تاريخ كامل ومُرضٍ عن أوكرانيا وشعبها الذي عاش ما يقرب من أربعة قرون مستقلاً عن روسيا». في نفس الوقت، كتب «غوغول» ملحمته العظيمة «تاراس بولبا - Tarass Boulba» عن نضال القوزاق الزابوروجيان لحماية أرضهم من البولنديين. ولكن، كما تؤكِّد الأكاديمية الكورية «سايرا يون - Saera Yoon»، توجد للنص نسختان، الأولى (1835) عبارة عن قصة قصيرة بسيطة تحتوي على كلِّ عناصر «الحكاية الأوكرانية»، أما النسخة الثانية (1842)، والتي تعتبر أكثر شمولاً، فهي «رواية روسية». في غضون سنوات قليلة، يصبح بطل القوزاق -بمقتضى السياق السياسي- بطلاً في ولائه للقيصر وللديانة الأرثوذكسية.

بحسب «ميشيل نيكوكس - Michel Niqueux»، كُتب الكتاب في سانت بطرسبورغ، حيث استقرَّ «غوغول» في سن العشرين، وهناك سحقه «الصقيع والضباب والبيروقراطية



NICOLAS GOGOL

Portrait par A. Ivanov, en 1841

المدنيـة والعسـكرية» - كان يحلـم بأوكرانيـا ويراهـا كـ«جنـة مفقودة». غنائية «تاراس بولبا» تأتي من الأرض، وتمثل الأرواح. نجد «أرماند سيلفستر - Armand Silvestre»، الفرنسي الذي اكتشـف «روسـيا الصغيـرة» فـي عـام 1891، يفكّـر فـي تلـك الغنائيـة فـي كل لحظـة مـن رحلتـه: «مـن المُسـتحيل أن تعـزل نفسـك عـن ذكـرى «غوغـول» وأنـت تسـافر عبـر البلـدان التـي أحبهـا حقّـاً وتغنّـى بهـا بهـذا الرقـيّ. تلـك الأرض التـي ارتبطـت بـكل ذكريـات طفولتـه، وكل عواطفـه كرجـلٍ ناضـج».

نجـد أنفسـنا نتأمـل ذلـك التعبيـر المُدهـش عـن الإعجـاب الـذي يفتتـح بـه «غوغـول» «أمسـيات فـي مزرعـة بالقـرب مـن ديكانـكا» (1830 - 1832): يقـول غوغـول: «يـا لـه مـن شـعور بالثمالـة والخـدر ذلـك الـذي يجتاحـك خـلال يـوم صيفـيّ فـي روسـيا الصغيـرة»، نجـد تلـك العاطفـة الجياشـة تجـاه أوكرانيـا متشـبعة داخـل النـص بالكامـل بشـكلٍ لا يمكـن للقـارئ أن يخطئـه. حتـى يومنـا هـذا، نجـد أن أسـاطير أمسـيات القريـة تلـك لازالـت تهـز الطفولـة الأدبيـة للروس، كمـا يؤكِّـد «ألكسـندر كازاكيفيتـش - Alexander Kazakevich»، كمـا أنهـا أدت إلى ظهـور فيلـم للأطفـال، ذلـك الفيلـم صـدر عـام 1961 وتـمَّ بثـه بانتظـام علـى التليفزيـون الروسـي.

تلـك هـي المُفارقـة التـي نجدهـا في أعمـال «غوغـول» بشـكلٍ عـام وفـي مجموعتـه القصصيـة «أمسـيات فـي مزرعـة بالقـربٍ مـن ديكانـكا» بشـكلٍ خـاص. تلـك المجموعـة، مغموسـة بـكل تأكيـد فـي معرفـة المُؤلِّـف الغزيـرة بالأغاني الأوكرانيـة الشـعبية والأسـاطير المحليـة (تلـك المعرفـة التـي رعتهـا وغذّتهـا والـدة «غوغـول» بنـاءً علـى طلبـه، وتشـهد المُراسـلات علـى ذلـك)، ولكنهـا مـع ذلـك مكتوبـة باللّغـة الروسـية. «كانـت الأوكرانيـة هـي لغـة العامـة» كمـا يشـير «ميشـيل نيكوكـس - Michel Niqueux»، مضيفـاً أنهـا كانـت «لغـة منطوقـة ولـم يكـن لهـا بعـد مكانـة اللّغـة الأدبيـة. وقـد نهـت العديـد مـن مراسـيم بطـرس الأكبـر[2] عـن نشـر الكتـب باللّغـة الأوكرانيـة فـي أوكرانيـا». فـي السـنوات الأخيـرة، تُرجـم «غوغـول» إلـى الأوكرانيـة، وتحولـت «الأرض الروسـية» فـي «تـاراس بولبـا» إلى «أرض القـوزاق». على الجانـب الروسـي، تـمَّ تحويـل كتـاب «غوغـول» (تكريمـاً لحلـول الذكـرى المئويـة الثانيـة لمولـده في عـام 2009) لفيلـم بميزانيـة بلغت 20 مليون دولار، سـاهمت فيها وزارة الثقافة بشـكلٍ كبير. يوضـح مخـرج الفيلـم «فلاديميـر بورتكـو/ Vladimir Bortko» أنـه أراد -مـن خـلال الفيلـم- أن يُظهـر أنـه «لا توجـد أوكرانيـا مسـتقلّة». تميَّـز العـرض الأول للفيلـم فـي موسـكو بالفخامـة والبـذخ الشـديدين، وظهـر فيـه المُمثلـون وقـد ارتـدوا بفخـر زي القـوزاق، ممتطيـن ظهـور الخيـل.

كتـب «غوغـول» إلـى أحـد المُراسـلين فـي عـام 1844: «أنـا نفسـي لا أعـرف أي روح أملـك، أهي روح تنتمي لروسـيا الصغيرة أم روسـيا؟ أعـرف فقـط أننـي لـن أعطـي الأفضليـة لأحدهمـا على الآخـر». مـا يجـب إيقافـه حقّـاً، بحسـب «ميشـيل نيكوكـس - Michel Niqueux»، هو كل تلك النزاعات السـاعية إلى نسـب «غوغـول» إلـى أحـد الطرفيـن. وختامـاً: «لا بـد أن غوغـول، الذي كان يؤمـن بقيمـة الفـنّ ودوره في تهدئـة الأرواح، يتقلَّب منزعجاً فـي قبـره الآن»

■ **فلورنس كولومباني □ ترجمة: دينا البرديني**

المصدر:

https://www.lepoint.fr/culture/nicolas-gogol-l-auteur-que-se-disputent-les-russes-et-les-ukrainiens-10-03-2022-2467669_3.php

هوامش:

1 - القـوزاق هـم مجموعـة أثنيـة للسـلافيين الشـرقيين الذين يقطنون السـهوب الجنوبية في شرق أوروبا وروسـيا وكازاخسـتان وسـيبيريا.

2 - بطـرس الأكبـر أو بيتـر العظيـم أو بيتـر الأول أو بيوتـر ألكسـييفيتش رومانـوف (9 يونيـو 1672 - 8 فبرايـر 1725) قيصـر روسـيا الخامـس، حكـم روسـيا مـن عـام 1682 خلفـاً للقيصـر فيـودر الثالـث وحتـى وفاتـه عـام 1725. وقـد كان يحكم روسـيا بدايـةً حتى 1696 مشـاركاً لأخيـه غيـر الشـقيق القيصـر إيفـان الخامـس الـذي كان يعانـي مـن المـرض.



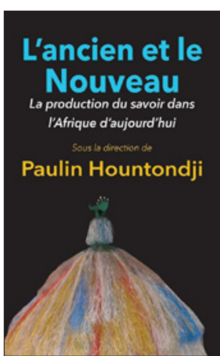
Pascale Marthine Tayou (visual artist - Cameroon)

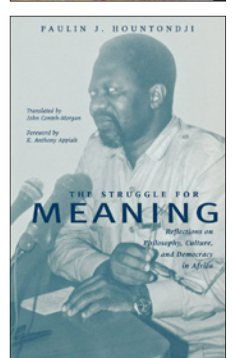
بولين هاونتوندجي:

نشر تعويذة الفلسفة الأفريقية!

تمَّت إعادة التأكيد على العلاقة بين عمل هاونتوندجي والفكر الاستعماري في ورشة عمل حديثة في جامعة كيب تاون. في عصر التنظير الديكلونيالي، وجد هاونتوندجي نفسه في تماهٍ تامّ مع مجموعة من المفكِّرين المعاصرين، من هؤلاء والتر مينولو، وأندريه لورد، وجياتري سبيفاك، وحميد داباشي، وديبيش تشاكرابارتي، وأكيلي مبيمبي. ومما لا شكّ فيه أن هذا يثري أسس النظرية النقدية، وينوّعها. كما أنه يضمن استمرار أفكار هاونتوندجي.

في ضوء هذه الأفكار والمساهمات المتنوِّعة، يمكن أن يهنِّئ هاونتوندجي نفسه بمسيرته المتميِّزة حتى الآن، وعلى بلوغه سنّ الثمانين في 11 أبريل/نيسان، (2022).







عندما توفِّي الفيلسوف الغاني الشهير كواسي ويريدو في أوائل عام (2022)، خَلَفه «باولين هاونتوندجي - Paulin Hountondji»، ليحمل عباءة «أعظم فيلسوف على قيد الحياة في إفريقيا»، باستثناء مفكّر واحد آخر محتمل، هو الفيلسوف الكونغولي ومؤرِّخ الأفكار، فالنتين إيف موديمبي. إن محاولات هاونتوندجي الشّاقة والشجاعة لتأسيس صوت فلسفي إفريقي، ونشره، تستحقّ التقدير والثناء.

نشر كتابه الأوَّل بعنوان «الفلسفة الإفريقية: الأسطورة والواقع» عام (1976)، وبفضله أسّس لحضور إفريقي غير اعتذاري، وعلى خلاف المتوقّع في السجلّات العلمية المفترضة لفلسفة العالم. يتضمَّن هذا المدخل النموذجي نقداً سخيّاً لعمل الفيلسوف الغاني في القرن الثامن عشر المنسي حتى الآن، أنطون فيلهلم آمو، وهو -أيضاً- نقد ميتافيلوسفي معقّد، وتقييم صارم لإيديولوجية كوامي نكروما .

أمّا كتابه الثاني، الذي نُشر عام (2002)، فكان بعنوان «النضال من أجل المعنى: تأمُّلات في الفلسفة والثقافة والديموقراطية في إفريقيا»، ومن خلاله، يعيد الباحث النظر في أطروحته السابقة للدكتوراه عن الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل. كما يتتبَّع العمل مساره المثير للانتباه بصفته إفريقيّاً مساهماً في الفكر الفلسفي العالمي.

وفي جانبٍ آخر، تمَّ تخصيص جزء كبير من العمل -أيضاً- للردّ على النقّاد، بما في ذلك الراحل أولابي ياي. لكن هاونتوندجي يكنّ كلّ الاحترام لمساهمات كلٍّ من الفيلسوف الكونغولي المولد فالنتين إيف موديمبي، وكوامي أنتوني أبياه؛ لذلك يوصف هاونتوندجي بأنه الشقيّ الممسوح الرهيب للفلسفة الإفريقية، متجاوزاً بذلك كلاً من وايردو، وممودمبي. وجاب العديد من العواصم العالمية لنشر تعويذة الفلسفة الإفريقية، ومن المفارقات أنه شجب خطاب الفلسفة العرقية، باعتباره اختراعاً استعمارياً (زائفاً) تأديبيّاً. و -في الوقت نفسه- روّج للفلسفة العلموية الفطرية، والكونية.

ترسيخ الفلسفة الحديثة داخل القارة

بدأ باولين هاونتوندجي مسيرته الأكاديمية في أوائل السبعينيات في زائير، تحت حكم موبوتو سيسي سيكو، في مدينتَيْ كينشاسا، ولوبومباشي، ثم عاد إلى بلاده، «داهومي» (جمهورية بنين الحالية) عام (1972). وفي العام التالي، كان له دور فعّال، إلى جانب زملائه القاريين الآخرين، في تأسيس مجلس الفلسفة الإفريقي. وكان له -أيضاً- دوراً حاسم في إنشاء مجلّات مهمّة مبكِّرة، عن الفلسفة داخل القارّة، وهي تشمل «الدفاتر الفلسفية الإفريقية»، وأخرى تابعة للمجلس: «مراجعة المجلس الإفريقي للفلسفة».

لكن الجهود المبذولة لتأسيس الفلسفة الحديثة في القارة، تطلَّبت تشكيل منظَّمات عبر إقليمية. لكن، للأسف، كلّ هذه الجهود باءت بالفشل باستثناء جمعية الفلسفة الإفريقية، التي دعمها هاونتوندجي، من خلال منحها الشرعية، والعمل بوصفها متحدِّثاً رئيسيّاً في الأحداث التي تهمّها.

من الناحيتين؛ الأيديولوجية، والنظرية، كان من الصعب جدّاً التسويق لنسخة هاونتوندجي عن العالمية الفلسفية، والإفريقية لأيّ فيلسوف آخر، باستثناء هاونتوندجي نفسه، ويبدو أن مكانته قد ازدادت رفعةً بين المفكّرين. في الواقع، لم يبدُ دعمه للعالمية الفلسفية، التي وضع شروطها الأوروبيون والأميركيون، تحرُّريّاً في عصر إنهاء الاستعمار، وحالة اليأس التي ميّزت فترة ما بعد الاستعمار. كان من المتوقَّع أن يكشف الفلاسفة عن مواقفهم الأيديولوجية، وكان من المفترض أن يكونوا مناهضين للإمبريالية ومؤيِّدين للجماهير في توجُّهاتها.

وخلال هذه الفترة، كان من المتوقَّع -أيضاً- أن تتَّسخ أيدي الفلاسفة الأفارقة؛ وهذا يعني التخلّي عن حصان النظرية والتجريد العالي للمشاركة في المهمّة الشاقّة والفوضوية المتمثِّلة في بناء الأمّة؛ بمعنى أنهم، كانوا أمام حتميّة اتِّخاذ تدابير ملموسة لتبرير حضورهم الاجتماعي، والسياسي، وتجسيد دورهم البنائي.

أصبح هاونتوندجي، في النهاية، بانيَ أمّة، وتقلّد حقيبتَيْن وزاريَّتَيْن في أوائل التسعينيات، في جمهورية بنين. وبعد الخروج من المعارك السياسية العنيفة، الهادفة إلى تعزيز الديموقراطية الوليدة في بنين، عاد إلى الأوساط الأكاديمية حيث استأنف أبحاثه غير المكتملة في المسائل الفلسفية البحتة.

الفتى الرهيب في الماضي، تحوّل إلى جزء من الحرس القديم الموقّر، وكان من بين هؤلاء وايردو، وبيتر بودونرين، والفيلسوف الكيني الراحل هنري أوديرا أوروكا. أصبح هاونتوندجي، أيضاً، ضيفاً مطلوباً ومفضَّلاً، للغاية، في التجمُّعات والملتقيات الفلسفية، في جميع أنحاء العالم. وواصل نشر أبحاثه حول حالة المعرفة العلمية، والفلسفية في إفريقيا، ولم يمنعه تلعثمه من مشاركة أفكاره القيّمة في مجالات خبرته المتنوّعة.

يناقش كلٌّ من فرانزيسكا دوبجين، وستيفان سكوبين، في كتابهما «بولين هاونتوندجي: الفلسفة الأفريقية كعالمية نقدية (مفكّرون سياسيون عالميون)» (2019)، تصنيفه مفكِّراً عالميّاً، وهذا منصف بما فيه الكفاية. لكن من المفيد، دائماً، أن نتذكَّر أن هاونتوندجي روّج لبعض المفاهيم والموضوعات الحيوية بنكهة إفريقية مميَّزة. ومن أبرزها النقد الحتمي للفلسفة العرقية، ونبذ الإجماع، وتقييم نكروما، وإعادة تأهيل آمو، والاتّهام اللاذع للتبعية العلمية، وهناك -أيضاً- المفهوم الحديث للمعرفة الذاتية. قد يُنظر إلى هذا على أنه، بالفعل، تأييد للإمكانات الإثنوغرافية للفلسفة، من ناحية، وتثمين المعارف المحلِّيّة، من ناحية أخرى.

العالمية مقابل الخصوصية

من الناحية الفلسفية، يتميزِّ عمل هاونتوندجي بالتنافس الدائم بين الكونية (المعرفية) والخصوصية (التجانس). إنه يتجنَّب القرار الدقيق لأنه، ببساطة، توتُّر يحرِّك ما يعتبَر فلسفياً.

وكانت القارّة الإفريقية مصدر الخصوصية، دائماً. من جانبه، كان الكوني يُعرَّف، ظاهريّاً، بأنه غربي، وقد كشفت هذه المعادلة عن إمكان تدشين النسبية الواضحة التي يجب



التنصُّل منها. هذا صحيح، بالنظر إلى البعد المتعالي لفكر هاونتوندجي، بشكل خاصّ. في الواقع، إن الفلسفي يتجاوز حدود الخاصّ.

وقد تمَّت إعادة التأكيد على العلاقة بين عمل هاونتوندجي والفكر الاستعماري، في ورشة عمل حديثة، في جامعة كيب تاون. في عصر التنظير الديكلونيالي، وجد هاونتوندجي نفسه في تماهٍ تامّ مع مجموعة من المفكِّرين المعاصرين، ومن هؤلاء والتر مينولو، وأندريه لورد، وجياتري سبيفاك، وحميد داباشي، وديبيش تشاكرابارتي، وأكيلي مبيمبي. وممّا لا شكّ فيه أن هذا يثري أسس النظرية النقدية، وينوِّعها. كما أنه يضمن استمرار أفكار هاونتوندجي. في ضوء هذه الأفكار والمساهمات المتنوِّعة، يمكن أن يهنِّئ هاونتوندجي نفسه بمسيرته المتميّزة حتى الآن، وعلى بلوغه سنّ الثمانين في 11 أبريل/نيسان (2022).

■ **سانيا أوشا □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://theconversation.com



التلاعب:

نحو برمجة لِأنظمة المُعتقدات والرغبات والعواطف

هل يكون التلاعب على الدوام غير أخلاقي؟ سؤال لا نستطيع تحديد جوابه الدقيق إلّا من خلال دراسات متعدِّدة التخصُّصات، تروم مناقشة الظاهرة في جوانبها الأساسية: السيكولوجية، والسوسيولوجية، والاقتصادية.

سواء أتعلَّق الأمر بمراهق يدَّعي الاكتئاب للتهرُّب من تنظيف طاولة الأكل، أم برئيسك في العمل الذي يغرقك في بحر من الثناء، مكلفاً إياك في ذات الآن بمهام إضافية، أم بمترشح سياسي يُمَوِّه حقائق التاريخ ليصوغ خطابه بما يتفق وأجندته السياسية... فالتلاعب يهيمن على معيشنا اليومي: في السياسة، وفي العمل، وفي الإشهار، وداخل الأسرة... حتى إن مجاله يبدو ممتداً إلى ما لا نهاية، بل إن الحدود بين التلاعب -سيئ السمعة- والإقناع -الحامل لكل الفضائل- تكاد تتلاشى. فإذا أخبر طبيب جراح، على سبيل المثال، مريضاً ما أن نسبة نجاح العملية الجراحية تبلغ 90 في المئة، لن يكون لكلامه البتة نفس الوقع إنْ أخبره أنّ العملية تحتمل الفشل بنسبة 10 في المئة.

ولكن، من الضروري الاحتراز من تصنيف كل مظهر من مظاهر التأثير في الآخر تلاعباً من نوعٍ ما.

أصل الفكرة

لم يظهر مصطلح التلاعب إلّا مؤخراً؛ إذ لم يكن له وجود قبل القرن الثامن عشر، ولم تكن للكلمات المُماثلة له من حيث الدلالة أية حمولة قدحية. فهذا «عوليس - Ulysse» في الأوديسا يُوصَف بالمكر والدهاء في مواجهته للسيكلوب، وليس بالتلاعب؛ أي أنه يُمتَدَح بالنظر إلى حكمته، ومهارته، وذكائه، وقدرته على الوصول إلى الحلول بأي ثمن. كما لا نجد للمُصطلح وجوداً في المُعاهدات السياسية والعسكرية المُوقعة في القرن السابع عشر. وربما يعتبر مصطلح «المُناورة» (يُقصد بها مجموعة من الوسائل المُسخرة بغية تحقيق هدف محدَّد) الذي يمتاح من الملاحة هو الأقرب إلى مفهوم «التلاعب»، قبل أن يهاجر صوب المجال العسكري. وبعد أن ارتبط التلاعب بمجال الكيمياء (تحريك الأشياء باليد)، سينتقل شيئاً فشيئاً ليجد لنفسه مكاناً في القرن التاسع عشر، دالاً -هذه المرّة- على تحريك الأشخاص والمواضيع وليس فقط الأشياء المادية الملموسة، حتى إننا أصبحنا نقول حالياً «اليد الخفية للسوق» التي تتلاعب بنا، وأضحت عبارة «تحريك الخيوط في الكواليس» رائجة؛ حيث تجعل الإنسان مكان الدمية.

تشكيل الرغبات

يعتبر التلاعب في الوقت الحالي بمثابة شكلٍ من أشكال التأثير الذي يروم برمجة -أو إعادة برمجة- أنظمة المُعتقدات، والرغبات، وكذا الحالات الذهنية للغير. لذلك يُعَدُّ الإشهار، مثلاً، متلاعِباً بالغير؛ لأنه يشكِّل رغباتنا ويدفعها صوب أشكال حياتية وعادات استهلاكية تخرج من دائرة احتياجاتنا. وعندما نختار علامة تجارية دون أخرى، فهذا نتيجة لخضوعنا -بدون أن ندري- لتلاعب مباشر بقراراتنا الاستهلاكية.

بيد أننا نُشير إلى أن عدداً من أشكال التأثير غير العقلاني لا يدخل في مجال التلاعب، ومن ذلك مثلاً أن التحذيرات الصريحة من مخاطر التدخين، أو من إرسال رسالة نصية قصيرة من الهاتف المحمول أثناء القيادة ليست وصلات تلاعبية، رغم أنها لا تزودنا في الحقيقة بأية معلومة جديدة يجهلها المُتلقي.

وحتى لا نخلط التلاعب بغيره، نشير إلى أنه يمكن أن يتخذ عدّة أشكال، غالباً ما تتداخل فيما بينها أثناء التطبيق العملي.



توجيه طرائق التفكير

يبرز الشكل الأول للتلاعب عندما تتم الإحاطة بسيرورة التشاور العقلي للهدف أو تقويضها من الأساس. وعلى العكس من الإجبار والإكراه، ينتهج التلاعب سبيل التأثير على الطريقة التي يتبعها شخص ما في اتخاذ قراراته، وفي ترتيب أولوياته، وفي تحديد أهدافه. وتتمثل خاصيته الأساس في تجريد الغير من حرّيتهم في الاختيار لتيسير عملية توجيه طريقتهم في التفكير والتصرُّف. ومن ثمّة، يمكن النظر إلى التلاعب بوصفه نوعاً من الضغط المُمارس على الهدف لجعله يمتثل لرغبات المُتلاعِب/ المؤثِّر وأهدافه.

أما بعض التكتيكات من قبيل «الابتزاز العاطفي»، و«ضغط الأقران» فهي تشكّل حالات نموذجية محدّدة للتلاعب؛ ذلك أنها تمارس ضغطاً على الهدف تكون له كلفة سيكولوجية وعاطفية ترتبط بفكرة عدم الاستسلام لما يطلبه منك المُتلاعِب.

لهذا السبب، تتمثل أهم مؤاخذة على التلاعب في اعتدائه على الاستقلالية الفردية. وعلى العموم، تبقى الحدود بين الإكراه والإقناع ملتبسة للغاية؛ حيث يحدث غالباً أن تُسبَق أفعال إجبارية برسائل إقناعية. ولنأخذ على ذلك المثال التالي: فقبل معاقبة طفل على إهماله لدروسه في المدرسة، يركِّن الأبوان في الغالب إلى حُجج إقناعية من نوع: «سيُمَكّنك الاهتمام بدروسك من تحقيق حلمك في الحياة»، أو «ستكون مصدر فخرنا»... وهذا إنما يدل على أن كلَّ رسالة إقناعية هي بشكلٍ غير مباشر رسالة إكراه، على أساس أن الفعالية الإقناعيةً ترتبط على الدوام بمصداقية تهديدات الشخص الذي يحاول ممارسة فعل الإقناع، وبالوعود التي يعلن عنها.

الدفع إلى معتقدات خاطئة

تقودنا الوشائج المُتشابكة الرابطة بين التلاعب والإقناع نحو طريق الاحتيال والوهم. في هذا السياق، يمكن النظر إلى التلاعب بوصفه مناورة خفية تروم تحريف الوقع وممارسة الخداع والاحتيال؛ حيث بمستطاعها تشييد نظام تمثُّلات يتأسس على بناء معتقدات جديدة؛ سواء تعلَّق الأمر -مثلاً- بأهمية المراهم المُضادة للتجاعيد، أو بالربط الإشهاري الاحتيالي بين حيوية رجل من الغرب الأميركي ونشاطه وقوته ونوع من أنواع السجائر، رغم أنها مسببٍ أساسي لسرطان الرئتين. بهذا المعنى، يكون التلاعب تضليلاً يستهدف الدفع إلى معتقدات خاطئة، وخلق انتظارات وهمية. كما تمثل الحملات الإشهاريةِ الخاصة بالرهانات الرياضية على الإنترنت، المُوجَّهة -أساساً- إلى الشباب مظهراً آخر من مظاهر هذا التضليل؛ حيث تُسْبِغ هذه الحملات صفات البطولة على لاعبين شباب، وتقدِّم وعودَ فوزٍ برَّاقة للشباب، رغم أنها مشكوك فيها في أساسها. ولعمري، هذا هو المأخذ الأخلاقي الرئيس الذي يوجه للتلاعب؛ فعندما نؤثر مباشرة في معتقدات الفئة المُستهدفة، أو في رغباتها، أو في أحاسيسها لا يحترم التلاعب، بالضرورة، المبادئ والمصالح الشخصية للأشخاص المُتلاعَب بهم. وبذلك نعود إلى ما أسلفناه في البداية؛ أي إلى تلك اليد الخفية التي توجّه الأشياء وتحركها الوجهة التي تريدها. والتلاعب بالغير لن يكون -بشكلٍ أو بآخر- سوى النظر إليه بوصفه شيئاً. ■ **بينوا هيلبرون □ ترجمة: نبيل موميد**

المصدر:

Benoit Heilbrunn, «Manipulation, influence, consentement: de quoi parle-t-on?», in Sciences Humaines (Les Grand Dossiers), n°: 66, Mars-Avril-Mai 2022, p: 6-7-8.

دافيد كولون:

«نحن مجرد فئران تجارب نجاهد للحصول على مكافأة»

أصبح «التلاعب» في عصرنا الحالي رائجًا بشكلٍ يجعلنا نتساءل: متى نختار بملء إرادتنا؟ ومتى نكون مُتلاعَبًا بنا؟ في هذا الحوار، يلقي الباحث «دافيد كولون - David Colon» -الأستاذ المُبَرَّز في التاريخ، والمُؤلِّف لعددٍ كبير من المؤلَّفات المُتخصِّصة في المجال- الكثير من الضوء على هذا المفهوم، ويبحث في علاقاته بماً يلتبس به، ويعطي الكثير من الأمثلة على ما نواجهه في حياتنا اليومية، ويقدِّم أجوبة عن أسئلة لطالما راودتنا.

كيف تميِّز بين التلاعب والدعاية؟

- ترتبط الدعاية بكل استراتيجية من استراتيجيات التواصل الجماهيري تروم التأثير على سلوكات الأفراد؛ بحيث تعتمد أساساً -بالإضافة إلى التأثير- على الإقناع. وقد تكون الدعاية واضحة وشفافة فنسميها «دعاية بيضاء»، وقد تكون مُقَنَّعة فنسميها «دعاية سوداء». أما بالنسبة إلى التلاعب فهو شكلٌ من أشكال الإقناع الذي يشتغل بدون أن تحس به الفئات المُستهدفة أو تعيه؛ وبالتالي فهو يجرِّدها من حقها الطبيعي في الاختيار.

لماذا يُنظر إلى التلاعب بشكلٍ سلبي، في حين يُربط الإقناع بدلالات إيجابية وتقريضية؟

- جرت العادة منذ زمن على الجمع بين الإقناع والبلاغة التي عرَّفها «رولان بارت - Roland Barthes» بوصفها «فنًّا للإقناع»، بل إن فنَّ الفصاحة ظل يُدرَّس في فرنسا -مثلاً- منذ القرن الثاني عشر إلى حدود سنة 1902، ولا يزال إلى حدود اللحظة يحظى بأهمية وتشريف ملحوظين. وعليه، يُنظر إلى المهارة في الإقناع باعتبارها موهبة تُكتَسب بالدُّرْبة والمِران.

في الجانب الآخر، تَشَبَّع التلاعب بدلالاتٍ قدحية شأنه في ذلك شأن الدعاية، التي أصبحت ملازمةً له في القرن العشرين في سياق محاولة الأنظمة التوتاليتارية والشمولية فرض توجهاته على شعوبها والعَالَم ككل. لذلك اعتبر «سيرجي تشاخوتين - Serguei Tchakhotine» سنة 1939 التلاعب بمثابة الخِصِّيصة المُهيْمنة على الدِّعاية النازية. وفي نهاية القرن العشرين، نأت الأنظمة الديموقراطية بنفسها عن مصطلح «الدعاية» لصالح عبارات تميل نحو الحياد من قبيل: العلاقات العامة، أو التواصل.

كيف تفسِّر أن «نظرية الدفعة» -أو «الوكزة» كما يسميها البعض- تحظى بكل هذا الصدى والنجاح في الوقت الحالي؟

- يُفسَّر هذا النجاح ابتداءً بتوفير «الدفعة» لإمكانية خلق توافق بين التلاعب والمبادئ الديموقراطية. فالدفعة حسب مفهومها -كما صاغه كل من «ريشارد ثالر - Richard Thaler»، و«كاس سانستين - Cass Sunstein»- تحفيز غير صريح أو معلن عنه؛ وكأنه نوع من التلاعب اللطيف الذي يركن إلى الرِّفق. وبذلك ترتبط الدفعة بـ«نهج أبوي تحرري»: فهي أبوية لأنها تروم إقناع الأفراد باختيار ما ننتظره منهم، وهي تحررية من ناحية أننا نترك لهم المجال مفتوحاً لعدم تقرير هذا الاختيار. فعندما نرسم على الأرضيات وفي الطرقات دوائر تدعو إلى احترام مسافة الأمان الجسدية، فنحن نتحدَّث عن الشق الأبوي، أما الجانب التحرُّري فيرتبط بأنّ الأشخاص يبقون أحراراً في احترام هذا التوجيه أو عدم الاهتمام به.

وأما بالنسبة إلى السبب الثاني لنجاح «الدفعة» فيتمثل في طبيعة علاقتها «تكلفة - ربح» الاستثنائية. فبمجرد تحديد «الدافعين» (الذين يشتغلون على تطبيق «نظرية الدفعة») الجوانب التجريبية التي تؤثر سلباً على عقلانية القرارات الإنسانية، يصبح في استطاعتهم، بكل يُسر، أن يدخلوا التعديلات الضرورية على السلوكات دون اللجوء إلى حملات



إشـهارية مكلفـة. يكفـي، علـى سـبيل المثـال، برمجـة الطابعـة -بشـكل مسـبق- علـى نسـخ الوجـه والظهـر فـي نفـس الآن، وذلـك لتقليـص اسـتهلاك الأوراق... وبنفـس الطريقـة، تكفـي إضافـة جملـة فـي إرسـالية موجهـة إلـى دافعـي الضرائـب لتسـريع عمليـة تحصيلهـا، عبـر الركـون إلـى جانـب الامتثـال إلـى القانـون. وفـي إطـار السـياق العالمـي الحالـي للماليـة العموميـة، سـترغب أيـة حكومـة فـي توظيـف نظريـة الدفعـة.

هل توجد تقنيات كونية للتلاعب؟

- معلـوم أن أيـة تقنيـة للتلاعـب مسـتوحاة مـن خصوصيـات الفكـر أو الدمـاغ البشـري هـي بالضـرورة كونيـة. مـن هـذا المنظـور، فـإن الهـدف مـن علـم النفـس، بغـض النظـر عـن أشـكاله المُختلفـة (سـواء تحدَّثنـا عـن التحليـل النفسـي -مثـلاً- أو عـن النزعـة السـلوكية، أو عـن علـم النفـس الاجتماعـي، أو عـن علـم النفـس التطـوُّري) كان منصبـاً منـذ ظهـور كتـاب سـيكولوجية الجماهيـر لـ«جوسـتاف لوبـون - Gustave Le Bon» علـى وضـع تقنيـات أو اسـتراتيجيات للتلاعـب. وقـد كشـفت تجربـة أجراهـا «سـكينر - Skinner» فـي ثلاثينيـات القـرن الماضـي علـى فئـران فـي علبـة، (كشـفت) الـدور الأساسـي لنظـام التعزيـز (أو المُكافـأة) العشـوائي فـي تشـكيل السـلوكات: تُشَـغِّل هـذه القـوارض رافعـة



للطعـام بتقتيـر شـديد عندمـا تكـون المُكافـأة محـدَّدة وثابتـة، بيد أنهـا تهتـاج وتصبـح عنيفـة عندمـا يصبـح التعزيـز عشـوائياً وغيـر محـدَّد زمانيـاً. وفـي قرننـا هـذا، طُبِّقـت المبـادئ المُسـتخلَصة مـن هـذه التجربـة بشـكلٍ موسَّـع فـي مجـالات وضـع تصـوُّرات للمواقـع الإلكترونيـة، وبنـاء المنصـات الرّقميّـة، جاعليـن منـا فئـران مختبـرات تجاهـد للحصـول علـى مكافـآت؛ قـد تكـون تنبيهًـا لتطبيـق مـا، أو رسـالة إلكترونيـة، أو وضـع إعجـاب علـى محتـوى مـا، أو إعـادة تغريـدِ تغريـدةٍ معيَّنـة. ومـن ثمَّـة، فـإن قرصنـة نظـام الانتشـاء/ الإشـباع هـذا لَهُـوَ تقنيـة كونيـة اسـتعملها مهندسـو وادي السـيليكون.

هل يبدو لك التلاعب بمثابة سلاح هام لمواجهة تشويه المعلومة والنزوع نحو المُؤامرة؟

- مـن الضـروري أن نسـتوعب أن التلاعـب ليـس شـراً فـي حـدِّ ذاتـه؛ فـأنْ تتلاعـب بمُدَخِّـن وتنجـح فـي إقناعـه بالإقـلاع عنـه دليـل علـى أن التلاعـب قـد يكـون مفيـداً، وفـي حالتنـا هـذه فهـو مفيـد لصحـة المريـض، ولوسـطه المُقرَّب، وكـذا للمُجتمـع ككل. وبذلـك يكـون التلاعـب وسـيلة تسـتعمل لغايـات خيِّـرة تـارة، ولأخـرى شـريرة تـارةً أخـرى.

وبنـاءً علـى هـذا الأسـاس، يمكـن اسـتعمال الإقنـاع السـري، مبتدئيـن بنظريـة الدفعـة، لصـرف الأفـراد عـن المعلومـات المغلوطـة، وعـن نظريـات المُؤامـرة. ثمَّـة عـدد مـن الحلـول البسـيطة: إذا كان (فيسـبوك) يبتغـي بالفعـل مكافحـة الحضـور القـوي للمعلومـات الخاطئـة والمغلوطـة علـى صفحاتـه، فمـا عليـه -علـى سـبيل المثـال- سـوى إلغـاء زر التقاسـم. لـن يمنـع هـذا الإجـراء المُسـتعملين مـن تقاسـم محتـوى معيَّـن، وإنمـا سيسـتلزم الأمـر مجهـوداً معرفيـاً سـيحد تلقائيـاً مـن نِسَـب التقاسـم الـذي يُجْـرَى بـدون تفكيـر حقيقـي فيمـا يتـمُّ تقاسـمه؛ بـل ربمـا يرتبـط بحـالات نفسـية كالغضـب أو الفـرح. وبهـذا نكـون قـد شـجعنا المُسـتعملين بـدون أن يعلمـوا ذلـك علـى تشـغيل فكرهـم وشـحذ قرائحهـم أكثـر مـن مجـرد التعامـل العاطفـي والانفعالـي غيـر المُفكَّـر فيـه.

حللت الكثير من العمليات التلاعبية، والكثير كذلك من أنماط المُتلاعبين. هل تمكنت من تحديد بعض العناصر المُتواترة في تقنيات التلاعب؟

- أكثـر العناصـر تواتـراً هـو اللجـوء إلـى كلٍّ مـن العلـم، بمعنـاه الواسـع، والتطـوُّر التكنولوجـي. لذلـك فالتلاعـب هـو فـي الحقيقـة علـم تطبيقـي؛ حيـث يضـع نصـب عينيـه أهدافـاً عمليـة، ويطبـق عليهـا مبـادئ مسـتنبطة مـن العلـوم والتقنيـات، بـل إن أكبـر المُتلاعبيـن بالجماهيـر فـي القـرن العشـرين تمكَّنـوا ببراعـة مـن تحديـد مبـادئ تمتـاح مـن الأدبيـات العلميـة -حتـى وإنْ كان ذلـك علـى شـكلٍ تبسـيطي- قابلـة للتطبيـق علـى فَنِّهـم الإقناعـي. وعلـى سـبيل المثـال، فمـن خـلال قـراءة الخبيـر الإعلامـي ومديـر قنـوات فوكـس الأميركيـة «روجـر آيلـز - Roger Ailes» كتبـاً لـكلٍّ مـن «مارشـال ماكلوهـان - Marshall McLuhan»، و«دانيـال بورسـتن - Daniel Boorstn» فهـم أن الإقنـاع المُتَلْفَـز ينبغـي أن يسـتند إلـى التأسـيس لواقـع آخـر غيـر حقيقـي. وقـد طبَّـق هـذا بنجـاح عندمـا كان مستشـاراً إعلاميـاً لمُترشـحين أميركييـن

للرئاسيات؛ وعلى رأسهم «نيكسون»، و«ريجان»، و«بوش الأب»، وأخيراً «دونالد ترامب».

هل يمكن بالفعل أن نتحدَّث عن «عِلْمٍ» بخصوص التلاعب؟

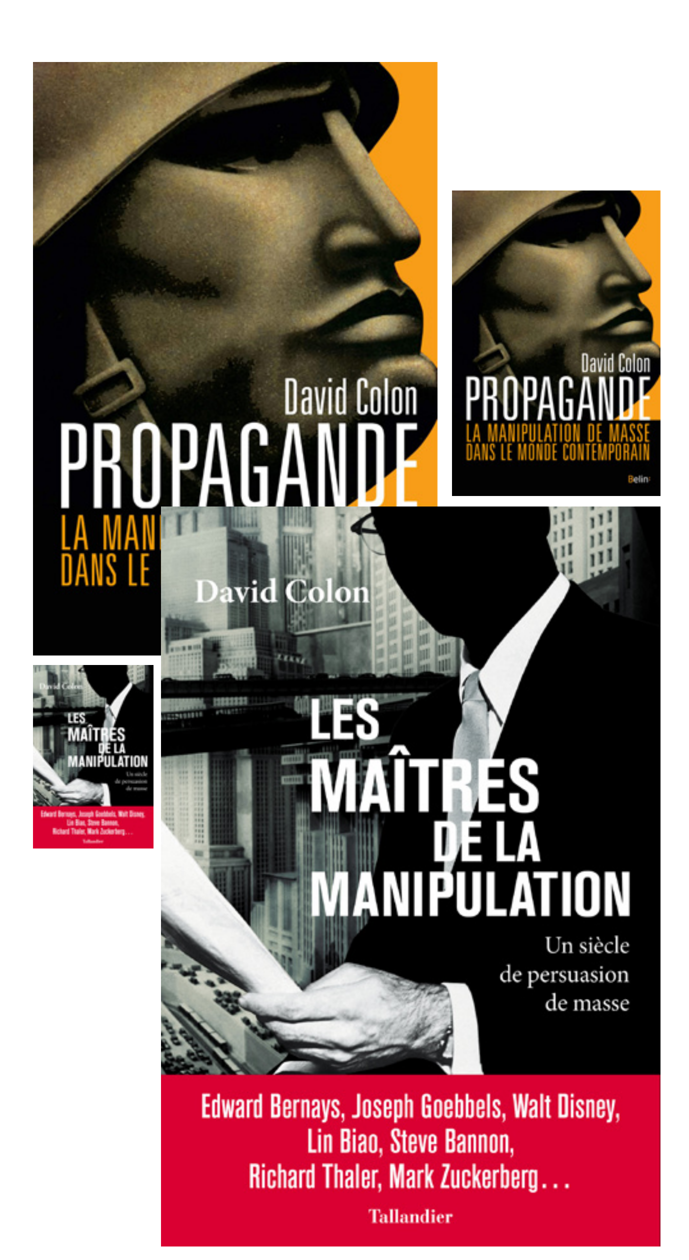
ليس التلاعب علماً بالمعنى الكامل لهذه الكلمة، وإنما يعتمد منهجية علمية؛ ذلك أن عدداً من كبار المُتلاعبين في القرن العشرين كانوا من المُشتغلين في مجال الإشهار العلمي، أو في التسويق المُباشر، أو في دراسات السوق. ومن ذلك مثلاً أن «مارسيل بلوستين بلنشي - Marcel Bleustein Blancher» كان أول مَنْ لجأ إلى وضع استبارات/ استبيانات في فرنسا لإنجاز حملة مُكَافِحَةٍ للكحول بتكليف من الحكومة الفرنسية؛ والتي كان من نتائجها واحد من الشعارات القوية شديدة التأثير آنذاك: «عندما يُعاقر الآباء الكحول، يشرب الأبناء في صحتهم»، مستغلاً القلق الكبير الذي يعتري الآباء بخصوص التأثير المُدمِّر للكحول على ذريّاتهم.

حللت في كتابك الثاني (سادة التلاعب. قرن من الإقناع الجماهيري) الصادر سنة 2021 عددًا من سادة التلاعب وخبرائه. في نظرك، مَنْ كان منهم أكثر تأثيرًا، ولماذا؟

- بكل تأكيد كل من «إرنست ديشتر - Ernest Dichter»، و«ستيف بانون - Steve Bannon». أعجبت كثيراً بهما وأثَّرا عميقًا في شخصيتي. أما بالنسبة إلى الأول فهو من أهم عرَّابي الاستهلاك الجماهيري؛ حيث تمكّن من النفاذ إلى أدق أسرار الحوافز اللاواعية لشرائنا للسلع الاستهلاكية. ويعود إليه الفضل -على سبيل التمثيل لا الحصر- في أن الحلويات يجب أن توضع في مكان مواجه لعيون الأطفال بجانب صناديق الأداء في المحلات التجارية؛ وذلك لتشجيع الآباء على الرضوخ لرغبات أبنائهم المُحتملة. كما ندين له أيضاً بتأسيسه للمفهوم التسويقي: «دورة الحياة الرمزية للمنتوجات»، والذي يدفعنا إلى استبدال مواد نمتلكها رغم أنها سليمة وجيدة وصالحة للاستهلاك. وأما بالنسبة إلى الثاني فقد ابتكر «دعاية الشبكات المعلوماتية»؛ بحيث تمكن من تأسيس نظام محكم إيكولوجي الأبعاد، يعتمد على التلاعب على نطاقٍ واسع لصالح شركات أميركية، وكذلك لصالح الرئيس الأميركي السابق «دونالد ترامب»؛ حيث اعتمد أساساً على موقع «برايتبارت» الأميركي الإخباري، وعلى شركة «كمبردج أناليتيكا» لجمع البيانات وتحليلها. ولقد تمكَّن هذا المُتلاعب الكبير من خلال هذه الشركة المذكورة من لعب دورٍ أساسي في عمليتين على درجة كبيرة من الأهمية؛ وهما البريكسيت (انسحاب بريطانيا من الاتحاد الأوروبي)، وانتخاب «دونالد ترامب» في الرئاسيات الأميركية السابقة؛ حيث لجأ إلى استهداف مدقق للغاية لسلوكات مقترعين على الـ«فيسبوك». وهو مستمر في الوقت الحالي في التأثير في مختلف الأحداث السياسية في الولايات المُتحدة الأميركية، ولكن في الظل.

في نظرك، كيف تؤثر ثنائية «رقمي - إنترنت» في تقنيات التلاعب في الفترة الراهنة؟

- أتاحت الرقمية ابتداءً الدمج بين البلاغة وتقنيات التصميم في إطار ما يسمَّى بـ«تكنولوجيا إقناعية». بعد ذلك، أسهم



عمالقة الرقمنة في ولادة «رأسمالية المُراقبة»؛ بوصفها سوقًا ضخمة لسلوكاتنا المُستقبلية، تستند إلى استغلالٍ بياناتنا المُتعدِّدة لغايات تحليلية تنبؤية واستشرافية. وأخيراً، أسَّس «مارك زوكربيرغ - Mark Zuckerberg» (فيسبوك)؛ أكبر أداة للتلاعب الجماهيري على مرِّ الزمان. أداة قادرة على التنبؤ في كل ثانية بسلوكات أكثر من ثمانية ملايين مستعمل، وعلى التأثير على مواقف ثلاثة ملايير شخص بدون علمهم، مستغلة مختلف ما تمَّت مراكمته في مجال الإقناع الجماهيري خلال القرن المُنصرم، وكذا أقوى ما يوجد في الذكاء الاصطناعي.

في وقتنا الحالي، لا مراء في أن «مارك زوكربيرغ» هو إمبراطور التلاعب الجماهيري بلا منازع.

■ حوار: بنوا هيلبروم □ ترجمة: ترجمة: نبيل موميد

المصدر:

Benoit Heilbrunn, «Entretien David Colon La manipulation est une science appliquée», in Sciences Humaines (Les Grand Dossiers), n°: 66, Mars-Avril-Mai 2022, p: 11-12-13.



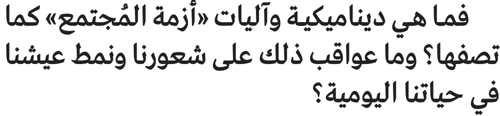
بيونغ تشول هان:

لا يمكنك تشكيل مجال عام من المُؤثرين والمُتابعين

«بيونغ تشول هان» فيلسوف ومنظّر ثقافي ألماني وُلد في كوريا الجنوبية، له عدّة مؤلّفات أحدثها «مجتمع الإرهاق» و«اختفاء الطقوس». تحدّث مؤخراً إلى «ناثان غاردلز»، رئيس تحرير مجلة «Noema»، حيث شدّد على أن سيل الوقت المُتسارع دون وعاء سردي يفضي إلى إرباك مجتمعنا وتفتيته. وبأن الفنّ قادر على إعادة تجميع الشظايا المُبعثرة.

علّق «يوهان فولفغانغ فون غوته» ذات مرة قائلاً: «عندما تشهد العصور حالة من الانحطاط، تكون كل الميول ذاتية. ولكن عندما تنضج الأفكار لعصر جديد، تصبح ميولاتنا موضوعية. وكل جهد ذو قيمة يعمل على تحويل قوته من العالم الداخلي إلى العالم الخارجي». بناء على هذا التعريف، نحن نعيش عصر انحطاط انتقل، بدافع من الترابط الرقمي، من الهوس الخارجي إلى الهوس الداخلي... ومن المُفارقات أن وسائل التواصل الاجتماعي تصبح بهذا المعنى معادية للمُجتمع، مما يؤدّي إلى تفكيكه بنوع من العزلة المُتصلة.

فما هي ديناميكية وآليات «أزمة المُجتمع» كما تصفها؟ وما عواقب ذلك على شعورنا ونمط عيشنا في حياتنا اليومية؟



- إن الأنا النرجسية المُنحرفة إلى الداخل عبر اتصال ذاتي بحت بالعالم ليست سبباً للتفكك الاجتماعي، بل نتيجة لمسار حتمي على المُستوى الموضوعي. كل شيء له القدرة على الترابط والاتصال بصدد الاختفاء. لا تكاد توجد أي قيم أو رموز مشتركة، ولا توجد سرديات مشتركة توحّد الناس.

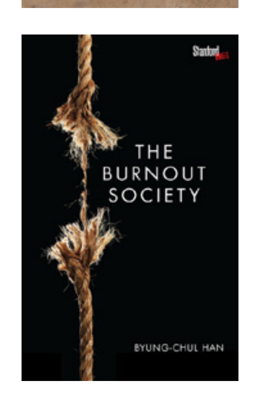
الحقيقة، مصدر المعنى والتوجيه، تمثل هي الأخرى سرداً. نحن على دراية جيدة، ولكن بطريقة ما لا يمكننا توجيه أنفسنا. إن إضفاء الطابع المعلوماتي على الواقع يؤدي إلى تفتيته - مجالات منفصلة لما يعتقد أنه حقيقة.

لكن الحقيقة، على عكس المعلومات، جوهرها قوة مركزية تعمل على تماسك المُجتمع. والمعلومات، من ناحية أخرى، تكون مندفعة بعيداً عن المركز، ولها آثار مدمرة للغاية على التماسك الاجتماعي. إن فهم طبيعة المُجتمع الذي نعيش فيه يتطلّب فهم طبيعة المعلومات.

شظايا المعلومات ليست مصدراً للمعنى أو التوجيه. إنها لا تصنع سرداً متكاملاً، بل هي مجرد إضافة. ومن نقطة معينة فصاعداً، لا تقدّم المعلومة - بل تشوّهها. ويمكنها حتى أن تبسط الظلام على العالم. وهذا يجعلها في تناقض مع الحقيقة. الحقيقة تضيء العالم، بينما المعلومات تتغذّى على جاذبية المُفاجأة، فتجرّنا إلى الجنون الدائم للحظات العابرة.

نحن نتلقّى المعلومات بريبة كبيرة: فقد يكون الواقع على خلاف المُعلن. الاحتمالية غير المُتوقعة هي إحدى سمات المعلومات، ولهذا السبب فإنّ الأخبار المضللة هي عنصر ضروري في النظام الإعلامي، وبالتالي فهي مجرد معلومة أخرى. وقبل البدء في أي عملية تحقّق بشأنها، تكون قد أكملت مهمّتها بالفعل. إنها تندفع بعيداً عن الحقيقة، وهذه الأخيرة لا يمكنها اللحاق بها. الأخبار الكاذبة إذن دليل على الحقيقة.

المعلومات لا تنفصل عن شكوكنا الأساسية.





كلما تعرضّنا لكم أكبر من المعلومات، ازدادت شكوكنا. وبوجهين متناقضين للغاية تنتج حالة من اليقين وعدم اليقين في نفس الوقت. وهذا التناقض البنيوي الأساسي متأصّل في مجتمع المعلومات.

أما الحقيقة، على النقيض من ذلك، تقلل من الاحتمالية. لا يمكننا بناء مجتمع مستقر أو ديموقراطية راسخة بقدر كبير من الاحتمال. تتطلَّب الديموقراطية قيماً ومُثلاً ملزمة وقناعات مشتركة. لكن اليوم، نرى الديموقراطية تفسح المجال لتنظيم قائم على تدفق المعلومات.

كما أشرت إلى ذلك في سؤالك، الرقمنة هي سبب آخر لأزمة المُجتمع، والتي هي أزمة ديموقراطية. الاتصالات الرقمية تعيد توجيه تدفقات الاتصال. المعلومات تنتشر دون أن تشكّل مجالاً عاماً، حيث يتمُّ إنتاجها في مساحاتٍ خاصة وتوزيعها على مساحاتٍ خاصة. الويب لا يخلق مجالاً عاماً.

ونتائج ذلك وخيمةٌ للغاية على العملية الديموقراطية. تسعى وسائل التواصل الاجتماعي إلى تكثيف هذا النوع من التواصل بدون مجتمع. لا يمكنك تشكيل مجال عام من المُؤثرين والمُتابعين. وتتخذ المُجتمعات الرقمية شكل السلع؛ وفي النهاية، هي سلع.

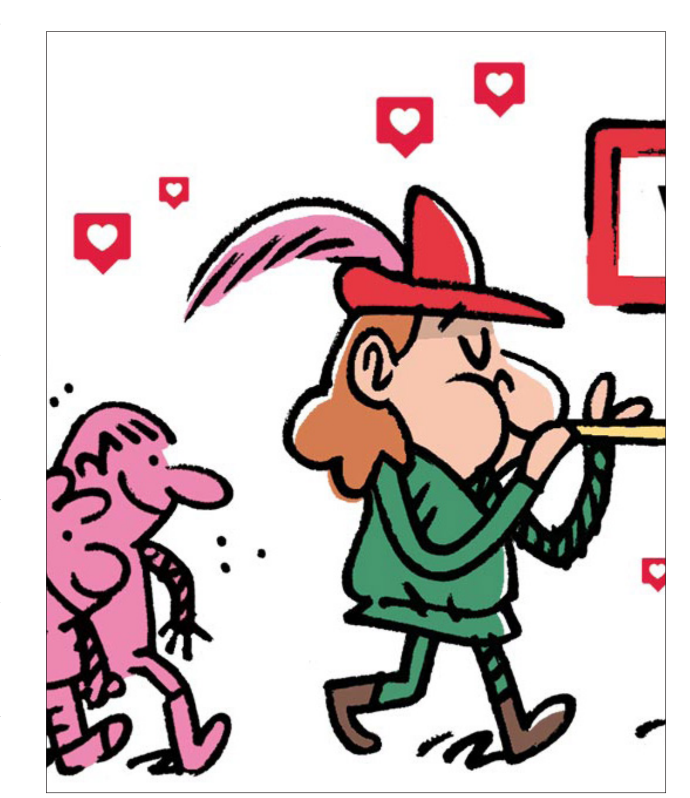
بطبيعة الحال، كانت المعلومات موجودة في الماضي أيضاً. لكنها لم تحدد طبيعة المُجتمع إلى هذا الحد الذي نشهده اليوم. في العصور القديمة، كانت الأساطير هي التي تشكّل حياة الشعوب وسلوكها. بالنسبة للكثيرين، لقد تشكّلت العصور الوسطى عبر الرواية المسيحية. لكن المعلومات كانت مضمّنة في ذلك السرد: لم يكن تفشي الطاعون مجرد معلومات نقية. بل كانت مدمجة في السرد المسيحي للخطيئة.

اليوم، على النقيض من ذلك، لا نملك روايات تقدِّم لنا المعنى وتوجه حياتنا. الروايات تنهار وتتحول إلى معلومات. وبشيء من المُبالغة، قد نقول إنه لا يوجد شيء آخر غير المعلومات دون أي أفق تأويلي، دون أي طريقة للتفسير. المعلومات المُجزأة لا تندمج لتشكل معرفة أو حقيقة، وهما شكل من أشكال السرد.

الفراغ السردي في مجتمع المعلومات يجعل الأفراد في حالة من الاستياء، خاصة في أوقات الأزمات، مثل وضع الوباء. يخترع الناس رواياتٍ لشرح تسونامي من الأرقام والبيانات المُربكة. غالباً ما تسمَّى هذه الروايات نظريات المُؤامرة، لكن لا يمكن اختزالها ببساطة في النرجسية الجماعية. إنها تفسّر العالم بسهولة. على الويب، يتمُّ فتح المساحات لصناعة تجارب الهويّة والمجموعة مرةً أخرى. وهكذا اكتسى الويب صبغة القَبَليّة - في الغالب بين الجماعات السياسية اليمينية، حيث هناك نزعة قوية جداً للهوية. في هذه الدوائر، يتمُّ تبنّي نظريات المُؤامرة كعروض لافتراض هوية ما...

في كتابك الأخير تبيّن أن الطقوس الجماعية في السابق قد أسّست لتلك الرابطة السردية الموضوعية التي وحّدت المُجتمعات. وخلقت «حياة مستقرة»، على حدِّ تعبيرك. كيف يمكن إعادة تثبيت مراسي الطقوس؟ على أي أساس؟ وتحت أي سلطة؟ وكيف ستبدو الحياة إذا لم يكن ذلك ممكناً؟

- لن أروِّج لإعادة تنشيط طقوس الماضي. هذا ببساطة غير ممكن، لأن طقوس الثقافة الغربية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً



بالسـرد المسـيحي. وفـي كلِّ مـكان الروايـة المسـيحية تفقـد قوتهـا. لـم يتبـقَ منهـا سـوى القليـل بعـد وقـت عيـد الميـلاد.

الطقـوس تؤسّـس مجتمعـاً. علـى عكـس مـا ذكرتـه فـي سـؤالك، ليـس مـن الحتمـي أن تعمـل الطقـوس علـى ترسـيخ علاقـات القـوة القائمـة. علـى العكـس تمامـاً. خـلال الكرنفـال، تنعكـس علاقـات القـوة، بحيـث يمكـن للعبيـد انتقـاد أسـيادهم وحتـى السـخرية منهـم. غالبـاً مـا يتـمُّ تبـادل الأدوار: السـادة يخدمـون عبيدهـم. والجاهل يعتلي العرش مَلِكا. وهذا التعليق المُؤقت لطقوس بنيـة السلطة يعمل علـى اسـتقرار المُجتمع.

فـي عالـم خـالٍ تمامـاً مـن الطقـوس والمُدنّـس بالكامل، كل مـا تبقـى هـو الاسـتهلاك وإشـباع الحاجـات. إنـه «عالـم جديـد شـجاع» لـ«ألدوس هكسـلي»، حيث يتمُّ إرضاء كل حاجاتنا على الفـور. يتمُّ الحفـاظ على الشـعوب فـي حالـة معنويـة جيدة عبر المُتعة والاسـتهلاك والترفيه. توزع الدولة عقاراً يسـمَّى (سـوما) مـن أجـل زيـادة الشـعور بالسـعادة لـدى السـكان. ربمـا فـي عالمنـا الجديـد الشـجاع، سـيحصل النـاس على دخـلٍ أساسـي عالمـي وسـتكون ألعـاب الفيديـو متاحـة أمامهـم بـلا حـدود. سيكون هذا هو الإصدار الجديد من «panem et circensem» («الخبز والسـيرك»).

لكنـي لسـت متشـائماً تمامـاً. ربمـا يجـب علينـا تطويـر سـرد جديـد، لا يفترض مسـبقاً تسلسـلاً هرميـاً. يمكننا بسـهولة تخيّل سـرد خـاص. كل سـرد يطـوِّر طقوسـه الخاصـة حتـى يجعلهـا مألوفـة، ودمجهـا فـي الجسـد المـادي. هنـا، الثقافـة تؤسّـس للمُجتمـع.

بعـد الوبـاء، أكثـر مـا يحتـاج إلـى التعافـي هـو الثقافـة. الأحـداث الثقافيـة مثـل المسـرح والرقـص وحتـى كـرة القـدم تكتسـي طابعـاً طقسـياً. إنّ الطريقـة الوحيدة لتنشـيط المجتمع تكـون مـن خـلال الطقـوس بأشـكالها المُتنوِّعـة. اليـوم، نجـد أن الثقافـة متماسـكة فقـط مـن خـلال العلاقـات الاقتصاديـة والمنفعيـة. لكـن هـذا لا يؤسّـس المُجتمعـات، بـل يعـزل الشـعوب. يجـب أن يكـون للفـنّ، علـى وجـه الخصـوص، دورٌ مركـزيٌّ فـي تنشـيط الطقـوس.

أكثـر مـا نحتـاج إليـه اليـوم هـو الهيـاكل الزمنيـة التـي تعمـل علـى اسـتقرار الحيـاة. عندمـا يكـون لـكل شـيء أمـدٌ قصيـر، تفقـد الحيـاة كل اسـتقرار. ومعلـوم أن الاسـتقرار يُؤسّـس علـى مـدى فتـرات زمنيـة طويلـة: الإخـلاص، والروابـط، والاسـتقامة، والالتـزام، والوعـود، والثقـة. مثل هـذه المُمارسـات الاجتماعية تسـاهم فـي توحيـد المُجتمـع. وكل واحـدة فيهـا تحمـل طابعـاً طقسـياً. أمـا تحقيـق كل ذلـك فيتطلّـب الكثيـر مـن الوقـت. إن الذعـر الـذي تسـببه نزعـة «قصيـر المـدى» اليـوم -بعواقبـه المُميتـة، إذ نخلـط بينهـا وبيـن الحرّيـة- يدمّـر المُمارسـات التـي تتطلّـب وقتـاً. ولمُقاومـة هـذا الذعـر، نحتـاج إلـى سياسـة زمنيـة مختلفـة تمامـاً.

فـي «الأميـر الصغيـر»، يطلـب الثعلـب مـن الأميـر الصغيـر أن يـزوره دائمـاً فـي نفـس السـاعة، حتـى تصبـح زيارتـه طقسـاً. يسـأل الأميـر الصغيـر الثعلـب عـن معنـى الطقـس، فيجيبـه: «إنهـا أيضـاً أعمـال مهملـة فـي كثيـر مـن الأحيـان... وهـي مـا تجعـل يومـاً مـا لا يشـبه الأيـام الأخـرى، وسـاعةً مـا مختلفـة عـن السـاعات الأخـرى».

يمكـن تعريـف الطقـوس بأنهـا تقنيـات زمنيـة لسـكن الـذات. إنهـا تَحَـوّلُ كائـنٍ فـي العالـم إلـى كائـن فـي المنـزل. الطقـوس فـي الزمـن هـي كمثل الأشـياء فـي الفضـاء. تعمل علـى اسـتقرار الحيـاة عبـر تنظيـم الوقـت. وتوفّـر لنـا مسـاحات احتفاليـة، إذا جـاز التعبيـر، مسـاحات يمكننـا دخولهـا للاحتفـال.

وباعتبارهـا هيـاكل زمنيـة، تعمـل الطقـوس علـى إيقـاف الزمـن. والمسـاحات الزمنيـة التـي يمكننـا ولوجهـا عنـد الاحتفال لا تزول. وفـي غيـاب مثـل هـذه الهيـاكل الزمنيـة، يصبـح الوقـت سـيلاً جارفـاً يقـذف بنـا بعيـداً عن بعضنـا البعـض وبعيداً عن أنفسـنا.

تـرى فـي الفـنّ «منقذاً» مـن الظروف التـي كنـت بصدد ذكرها، لأن الفلسـفة اليـوم فقـدت طابعهـا التحويلـي الـذي ميّزهـا فـي السـابق. كيـف تفسّـر ذلـك؟

- الفلسـفة قـادرة علـى تغييـر العالـم: بـدأ العلـم الأوروبـي فقـط مع أفلاطـون وأرسـطو. بدون «روسـو» و«فولتير» و«كانط»، لـم يكـن التنويـر الأوروبـي ممكنـاً. «نيتشـه» مكّـن العالـم مـن أن يظهـر فـي ضـوء جديـد تمامـاً. و«ماركـس» أسَّـس لحقبـة جديـدة بــ«رأس المال».

لكـن اليـوم الفلسـفة فقـدت تمامـاً هـذه القـوة علـى تغييـر العالـم. لـم تعـد قادرة علـى إنتاج رواية جديـدة. واكتفت بمجرّد تخصـص أكاديمـي ضيّـق، وغيـر موجّـه نحـو العالـم والحاضـر.

كيـف يمكـن إذن عكـس هـذا التطـوُّر والتأكّـد مـن اسـتعادة الفلسـفة لقوتهـا فـي تغييـر العالـم وسـحرها؟ أشـعر أن الفـنَّ، علـى عكـس الفلسـفة، لا يـزال قـادراً علـى تحفيـز شـكل جديـد مـن أشـكال الحيـاة...

■ حوار: ناثان جاردلز □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:
https://www.noemamag.com/all-that-is-solid-melts-into-information/



ميشيل سير

جيلي والجيل الذي أتى بعدي عاشا أزمة ضمير

أجرت مجلة «العلوم الإنسانية» الفرنسية معه هذا الحوار، سنوات قبل وفاته عام 2019، أعاد فيه رسم مساره، وطريقة عمله وابتهاجاته. وهو مقتنع أن: بالخطأ يتمُّ التقدُّم.

أنت تُعرِّف نفسك كابن، أو أخ، أو عاشق لِـ«لا غارون - La Garonne». تعود إليه باستمرار، في مؤلَّفاتك، كتاباً بعد كتاب. لماذا يعدُّ من المُهمّ جداً بالنسبة لك، أن تولد في مكانٍ ما؟

- لم أولد في مكان ما؛ وإنما وُلدت في السيولة. كان أبي ملاحاً في نهر «لا غارون». وكان يعيش على ظهر مركب للجرف، حيث يجرف التربة والأحجار. وبالتالي قضيت طفولتي على المراكب. حتى أنني أبحرت «قبل أن أولد»، إذ في يوم كان فيه فيضان مأساوي للنهر، فأنقذ أبي أمي التي كانت حاملة بي، بإخراجها من البيت على مركبه. أحمل في نفسي هذه العلاقة مع الماء الذي هو عنصر مختلف كثيراً عن اليابسة. هل كان لهذا تداعيات على طريقة تفكيري في العالم؟ لكن، دعنا نقل على الأقلّ، إنه أسلوب لتسجيل نفسي فيه بطريقة شاعرية.

لقد بدأتَ بالدراسات العلمية. كيف ولماذا أتيت إلى الفلسفة؟

- في 1945 كنت أبلغ من العمر أربع عشرة سنة، وكانت الحرب قد وضعت أوزارها، وخلَّفت هورشيما وناجازاكي في نفسي آثاراً بليغة. وفجأة، فإن العلم الذي كنّا نقدّسه، والذي جاءنا بالوقاية والدواء، وبكل ما يفترض أن يؤدي إلى العيش الكريم؛ هذا العلم قد أنتج جريمة شنعاء، ألا وهي القنبلة النووية. في البداية، كان هناك لبس عام. وعلى سبيل المثال، كنت في السوربون تلميذاً لـ«غاستون باشلار G. Bachelard» الذي كتب بعد عشرين سنة «هيروشيما، تقريظ للفيزياء المُعاصرة»! إن جيلي والجيل الذي أتى بعدي قد عاشا أزمة ضمير: فالقسط الأكبر من الباحثين تخَلوا عن دراسة الفيزياء، واتجهوا إلى الكيمياء الحيوية التي حدث فيها تقدُّم كبير. أما فيما يتعلَّق بي، فقد غادرت المدرسة البحرية للتوجه إلى دراسة فلسفة العلوم في المدرسة العليا للأساتذة (ENS).

لديك أسلوب غير نمطي في التفلسف. وتظهر نوعاً من الازدراء للمنهج، وتسرد مراجع قليلة، وتستعمل الحكاية والرمز... ما الذي يميزك في العمق عن الكاتب؟

- لست أصيلاً بهذه الدرجة. بالعكس، أنا أنخرط مباشرة في تقليد فلسفي باللّغة الفرنسية، موجود منذ «مونتني Montaigne». خذي مثلاً «ديدرو Diderot»: عندما أراد الحديث عن الصدفة والضرورة، لم يحلل المفهومين؛ وإنما أخذ شخصيتين صارمتين للغاية، جاك القدري وسيده، وجعل أحدهما يدافع عن أطروحة القدرية، والآخر عن أطروحة الحرّية. فكتب واحدة من أجمل الروايات التي كتبت على الإطلاق، وهي في نفس الوقت كتاب عميق كل العمق عن الصدفة والضرورة. الحكاية تتجنَّب، عكس العلم، تقطيع الواقع إلى أجزاء مختلفة. أنا أنتمي إلى هذا التقليد، حيث -علاوة على ذلك- لا يتباهى المرءُ بقراءاته. المعرفة موجودة هنا، لكن ليست هناك حاجة للصراخ بها على رؤوس الأشهاد، بالاستشهادات والحواشي والهوامش والفهارس الضخمة.

عندما نتحدَّث اليوم عن الابتهاج والسعادة، يكون من الضروري الاقتباس من «اسبينوزا». لكن لا!. أنا عندما أتحدَّث عن السعادة، أتحدَّث عنها وكفى! إن حديث «اسبينوزا» عن ذلك أمر جيد للغاية. لقد قرأته. لكني لست بحاجة إلى التباهي بذلك. خاصة وأننا اليوم نتوفَّر على ويكيبيديا لجميع الزخارف النقدية.

إذن، ما هي الكفاية النوعية للفيلسوف؟

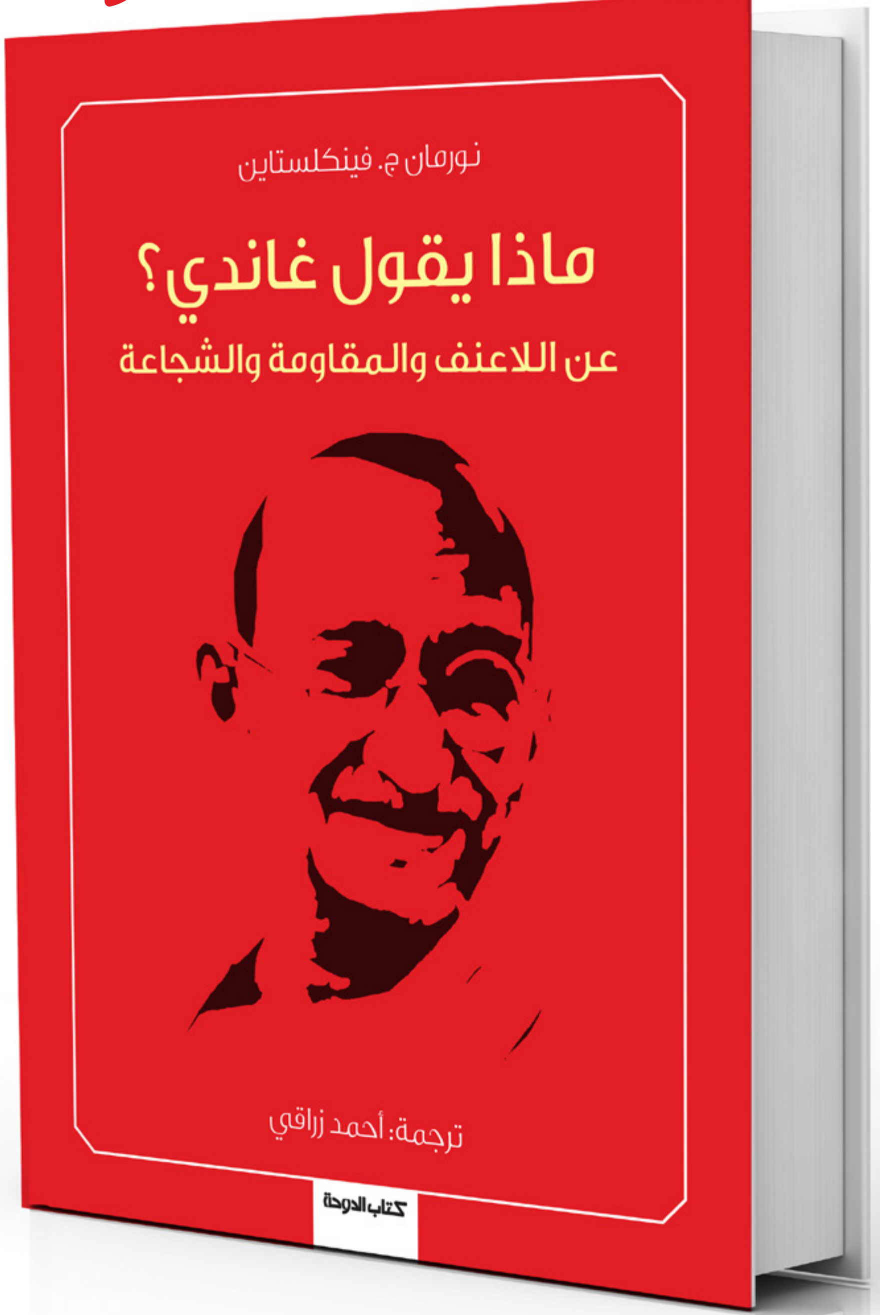
- لـ«جول فيرن J. Vernes» رواية؛ أحد شخوصها خادم يجوب العَالَم كله، ويسمى «باس-بارتو -Passe Partout». كذلك الفلسفة: تمرُّ على كل مكان. إنها أشبه بمركبة لكل التضاريس. تجوب العالم كله، تتنقَّل بين العلوم، وتحوم حول الإنسان. وهذه هي فرادتها، وأيضاً قوتها في عالم اليوم، حيث تتقاطع كل المشاكل. لنأخذ المناخ كمثال: إنه يستدعي الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والكيمياء الحيوية وعلم الكون والاقتصاد... فإذا حاولت حلّ مسألة بيئية بمنهج تحليلي، فمن الأكيد أنك ستخطئين الحل. مثلاً، من البلاهة أن تضعي مخططاً لإنعاش الضفادع إذا كان المناخ نفسه مضطرباً، وسيقتل صغارها حسب مخططك! اليوم، نجد إحدى المشاكل الكبرى تتجلى في كون الجامعة أخرجت جماعتين من البلهاء: المُتخصِّصون في الأدب من جهة، وهم مثقَّفون، لكنهم بدون معرفة علمية، جاهلون بها؛ ومن جهة ثانية، المُتخصِّصون في العلوم، وهم علماء لكنهم بدون ثقافة. ها هنا بالتحديد، يوجد الدور الذي يقوم به الفيلسوف، وهو رتق ما مُزق اصطناعياً.

يقدِّم كتابك الأخير نفسه على أنه تأمُّل فيما يُقصد بالتفكير. ويمكن اختزال تعريفك له في هذه المُعادلة: «التفكير هو الإبداع». ألا يكون التفكير إلّا بالاختراع؟

- نعم، هذا هو بالضبط. أكيد أن التذكر مهمّ جداً عند التكوين. بيد أنه كلما لبثت في مرحلة التكوين، ظللت في إطار الشكل؛ في حين أن التفكير يقتضي العكس وهو التحرُّر منه. لقد حدثتني من قبل عن المنهج. هل تعلمين أن كلمة «منهج - Méthode» مستمدة من الكلمة الإغريقية (Methodos) التي تعني «النهج». والحال أنه إذا سرت على طريق «لاندرنو Landernau» فستصلين دوماً إليها. نفس الشيء بالنسبة للطريق السيار (A6) التي ستؤدي دوماً إلى الضاحية الباريسية. نفس الشيء بالنسبة لوصفة مطبخية: فإذا تتبعت بدقة وصفة كعكة «تاتان» (Tarte Tatin)، فإنك ستصنعينها. لكن من حقنا أن نقف لحظة ونتساءل: ما الذي فعلته الأختان «تاتان» لاختراع هذه الكعكة الشهيرة؟ حسناً، لقد قامتا بعمل أخرق: لقد قلبتا الكعكة التي سقطت رأساً على عقب. أعتقد أن التفكير الحقيقي يعمل على هذا النحو: القدرة على السير في الاتجاه المعاكس عند كل تفريع للطريق؛ واكتشاف كل جديد بالصدفة. فيحصل المرءُ على ما لم يكن يبحث عنه. وبالخطأ يتمُّ التقدُّم.

هل يكون الخطأ في صميم التفكير؟

- إنه في صميم الإنسان. عندما يقول المثل: «الخطأ فعل إنساني»، فهذا لا يعني أنه ليس الأمر جسيماً، وإنما يعني أن الإنسان خطّاء. وهذا يعني بالأساس أن الخطأ من طبيعة الإنسان. إن الأبقار لم تخطئ أبداً.



نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة



والعناكب تنسج دائماً خيوط بيوتها بمهارة كبيرة. في حين أن الإنسان، عكس ذلك، فهو يخطئ، وبكونه يخطئ فهو يبدع. من يكون الإنسان؟ هو ذاك الذي يرتكب الأخطاء.

أنت تبحث في الأخير عن الإجابة عن سؤال فلسفي قديم: مَنْ هو الإنسان؟

- نعم. لكن قبل أن أشتغل على الأنثروبولوجيا، أبحث عن كتابة كوسمولوجيا... عندما حصل الانفجار العظيم، نشر في الكون وفرة من الاختراعات والمُستجدات. كواكب تختلف بعضها عن بعض وتتضاعف. إحدى هذه الكواكب وهي الأرض، فكانت ببرودتها موطناً لاختراع خارق وهو الحياة. بدأ أول جُزيء في التكاثر، وأنتج عوالم متعدِّدة الخلايا. وظهرت أنواع جديدة. لا توجد علاقة ما بين الصَّدَفة والسمكة والشمبانزي. كيف نفسِّر ذلك؟ المسألة بسيطة جداً. بدأ الحمض النووي يتناسخ، وفجأة، أثناء النسخ، حدث خطأ في القراءة. خطأ بسيط في القراءة أنتج ما نسميه الوحش الواعد! إذا لم يتكيف هذا الوحش الواعد فإنه يموت. وإلّا عاش وخلق حوله بيئة جديدة. وفي الأساس، فإنّ الخطأ مسجل في الطبيعة، وفي صميم الحياة نفسها.

تنحدر الحيوانات من نفس النوع. ما الذي يميزنا عنها؟

- إنه التاريخ. الإنسانية غارقة في التاريخ، في حين توجد باقي الأنواع الحيوانية حصرياً في التطوُّر. ولماذا للإنسان هذا الارتباط المزدوج؟ ذلك، بفضل هذه الإعاقة أو الخلل الذي أرغمنا على الخروج من مملكة التطوُّر الصارمة. عندما يخرج صغير الحيوان من بطن أمه، يجد أمامه بيئة ملائمة: بيضة أو مِحضنة طبيعية. أما الإنسان فليس له مِحضنة؛ لذلك فهو مضطر لصناعتها. ومن الوهلة الأولى ينتقل صغير البشر من الطبيعة إلى الثقافة. هذه هي إعاقتنا الأساسية، الإعاقة التي تجعل التاريخ ينطلق. عندما تملك توازناً مستقراً، فأنت لست في حاجة للتقدُّم. فلا يكون السير إلى الأمام إلّا من أجل تعويض ضياع التوازن. يُنتَج الخلل في التوازن من أجل تداركه. لكن، عندما يتمُّ تداركه، يُنتَج خللٌ جديد، إلخ.. والفجوة بين توازن وآخر أساسية في تكوُّن النوع البشري.

تؤكِّد أن إنسانية جديدة تتكوَّن. ففيما تتميَّز عن سابقتها؟

- نحن نعيش انقلاباً ثقافياً يمرُّ بثلاثة أحداث عظمى. الأول وهو اختفاء حالة البداوة. ففي القرن التاسع عشر، وفي دول تشبهنا، كانت نسبة السكّان القرويين تناهز 90 %، أما اليوم فهي 0.8 %. لقد وُجد هذا العالم القروي منذ العصر الحجري الحديث؛ وهانحن نعيش إذن نهاية ذاك العصر. لا يوجد شيء أكثر أهمية في

تاريخ الإنسانية منه، إذ إن عالم القرويين يختلف اختلافاً كلياً عن عالم المدنيين سكّان المدن.

الانقلاب الثاني وهو ديموغرافي. عندما وُلدت سنة 1930، كان تعداد سكّان الأرض بالكاد مليارين. وسنصل قريباً إلى ثمان مليارات. هل تعرفين حياة إنسان واحد في التاريخ رأى سكّان العَالَم يتضاعف مرّتين في مرّتين؟ كان العَالَم فارغاً؛ واليوم صار مملوءاً بفضل ارتفاع متوسط العمر. عندما يكون جد أبيك في «بيغور -Big-orre» قد تزوج جدة أبيك، وكان متوسط العمر اثنتين وثلاثين سنة، فإنها أقسمت على أن تبقى مخلصة لمدة خمس سنوات. اليوم، عندما تتزوج حفيدتي [1](Ma pe-tite poucette) فإنها ستقسم على أن تبقى مخلصة لمدة خمس وستين سنة. هذان الزواجان لا يتطابقان تمام التطابق.

وفي الأخير، حدث انقلاب ثالث ابتداء من 1995 مع وفود التكنولوجيات الجديدة. فكانت القطيعة في نفس الوقت جماعية وفردية، مادامت أنها قلبت مهننا، وطريقة تزودنا بالمعلومات، وعلاقتنا بالآخرين. إن عمل المُدرس، والعلاقة بالطبيب، وبالقادة السياسيين صارت علاقات مضطربة.

تُعرِّف عصرنا كـ«عصر الاطمئنان». من أين تستمد تفاؤلك؟

- تفاؤلي هو تفاؤلٌ للنضال. بالطبع، ليس كل شيء وردياً؛ وبطبيعة الحال، نحن لا نعيش عند السيدة تارتين، حيث كل الحلويات مدهونة بالسمن الطري وملبسة بالسكر. تجدين دائماً أجداداً غاضبين، يتحسرون على الزمن الجميل. لكن، أنا عشت ذاك الزمان من قبل. لقد حكمنا هتلر وستالين وفرانكو وموسوليني وماو وتشاوسيسكو؛ وهؤلاء أحدثوا حوالي ثمانين مليون قتيلاً. ألا نتوفّر اليوم على فرصة غير عادية للعيش في عالم مسالم إلى سن 85 سنة؟ لقد عشت في هذا العَالَم! ما يهمني هو ولادة العَالَم الجديد، هذا المُجتمع الجديد الذي أمامنا، ونحن نواجه الكثير من المشاكل في توليده. هذا هو عملي: أنا أقوم بعملية التوليد. وهو تعريفي للفلسفة. يجب على الفيلسوف أن يعمل ليس على توليد أفكار الأفراد، كما رأى ذلك سقراط، وإنما على توليد مجتمع المُستقبل. والحال أن ليس من حق المولّدة أن تكون متشائمة. ينبغي أن تشتغل لتمر الولادات على أحسن حال.

هل لديك من مشاريع كتب قادمة؟ هل ستتفلسف حتى النهاية؟

- بالتأكيد! الإسكافي يصنع الأحذية حتى النهاية. ماذا يعني أن يتقاعد الفيلسوف؟ هل يعني أن يقف عن التفكير؟ إذا كان هناك شيء رائع في مهنتي، فهو منتهى المُتعة المُستمرة في التفكير. إنه بكل بساطة، إحدى المُتع الرائعة في الحياة.



■ حوار: هيلويز ليريتي □ ترجمة: محمد بوتنبات

المصدر:

Sciences Humaines. HS. N°25.Juillet/Août 2020. P71..

هامش:

1 - يطلق مشيل سير لقب Ma petite poucette على حفيدتيه وعلى الجيل الجديد، جيل الهواتف الذكية، الذين يكتبون عليها بالإبهامين (الإبهام le pouce) (المترجم).



بين المُنافسة المُتزايدة وانخفاض الاستثمار الحكومي

الإنتاج البطيء لسياسات البحث

لقد كانت السُّلطة تعتمد دائماً على العلماء للحُكم، محاوِلةً توجيه عملهم دون تقييد إبداعاتهم. إنَّه لغزٌ مُقدَّسٌ.

منذ العصور القديمة، أحاط الحُكَّام أنفسهم بالعلماء الذين تُعزِّز اكتشافاتُهم قُوَّةَ هؤلاء الحكَّام. وشكَّلتْ حماية الأمير أو الملك بالنسبة لهم وسيلةً لأداء عملهم، شرط الحفاظ على استقلالهم الذَّاتي. منذ القرن السَّادس عشر، في فرنسا، عزَّزت السُّلطة الملكيَّة قَبْضتها وفتحتْ تاريخ علاقة مُمزَّقة بين الحاجة إلى القيادة والاستقلال الضَّروري. يشرح المُؤرِّخ «جروم لامي - Jérôme Lamy»، المُؤلِّف المُشارك، مع «جون فرنسوا بيرت Jean-François Bert»، في كتاب «رؤية المعارف: الأماكن والأشياء وإيماءات العِلم - Voir les savoirs: lieux, objets et gestes de la science» قائلاً: «إنَّ رسم خرائط الحدود، ودراسة الموارد المعدنيَّة أو الطَّبيعيَّة يستجيب للرَّغبة في فهم أفضل للأراضي من أجل إدارتها أو استغلالها أو الدفاع عنها».

في عام 1666، على وجه الخصوص، أنشأ «كولبير Colbert» الأكاديميَّة الملكيَّة للعلوم لهذا الغرض واضطلع البلاط أيضاً بدورٍ هامٍّ في نشر المعرفة. ويؤكِّد «ج.ف بيرت» «أنَّ الملك والنُّبلاء حاضرون هنا ليشهدوا على نتاج هذه المعرفة العلميَّة، بوصفهم أشخاصاً ذوي أخلاق حميدة». ومنذ القرن الثامن عشر، مكَّن الاعتراف بالفائدة الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة للعلم من المُضِيِّ قُدماً في هذا الجانب، وهو ما تُفسِّره عالِمة الاجتماع «كارولين لانسيانو موراندات Caroline Lanciano-Morandat»، في عمل البحث (Le Travail de la CNRS, 2019) قائلة: «تريد الدَّولة دعم الأبحاث بالقدر الذي يُمكِنُها أن تؤدي إلى ابتكارات وتقنيات وصناعات جديدة».

جمهوريَّة العلماء

أكَّد هذا المنطق نفسه في القرن التاسع عشر، وسوف تعتمد السلطات العموميَّة على العِلْم من أجل الحُكم. إنَّه عصر النظافة العظيم، وفي ظلِّ نظام الإمبراطوريَّة، كان تأسيس المعايير الصّحيَّة والاجتماعيَّة نقطة تحوُّل؛ إذ تجري المجالس الصّحيَّة تحقيقات للكشف عن بؤر الوباء، على سبيل المثال. وفي الوقت نفسه، اخترعت الدولة البحثَ السيَّاسي والاجتماعي، حرصاً منها على فهم كيفيَّة تحرُّك الجسد الاجتماعي لاحتواء تجاوزاته على نحو أفضل، والذي سيولِّد لاحقاً العلوم الاجتماعيَّة.

في الثُّلث الأخير من القرن التاسع عشر، تطوَّر النقاش حول تمويل العِلم، جنباً إلى جنب، مع التَّصنيع. في عام 1868، وفقاً للمُؤرِّخ «غابرييل جالفيز باهار Gabriel Galvez-Bahar»، لعب موقف «لويس باستور Louis Pasteur» لتمويل الدولة للأبحاث دوراً مهمَّاً في إنشاء المدرسة التَّطبيقيَّة للدراسات العليا، وظهور مختبرات الأبحاث في جامعة السُّربون (Sorbone). بعد ذلك، سيَفرض النَّموذج الألماني (المعروف باسم «Hum-boldien»)، القائم على التَّدريس والبحث، نفسه في الجامعات الفرنسيَّة. وجعل الجمهوريُّون، الذين وصلوا إلى الحكم عام 1870، العلمَ أولويَّةً. ومع ذلك، يعتقد «لانسيانو موراندات» أنَّ العلماءَ، الذين يشعرون بالغيرة على استقلالهم الذَّاتي، «لا يتصوَّرون أنَّ شخصاً آخر غيرهم سيضع -إذا ثبت أنَّ ذلك ضروري- منظَّمة أو حتى سياسة بحث».

ويوضّح «غ.جالفيز باهار» أنَّ الصّراعات تُشكّل إذاً، من خلال تعبئة العلماء، أرضاً خصبة لتطوير سياسة علميَّة. أدَّت الأبحاث التي تمَّ إجراؤها، في إطار الحرب العالميَّة



الأولـى، إلـى إنشـاء المكتـب الوطنـي للأبحـاث العلميَّـة والصّناعيَّـة والاختراعـات عـام 1922، والمركـز الوطنـي للبحـث العلمـي (CNRS) فـي عـام 1939. وكان هدفهـا إنعـاش البـلاد علـى المُستوى العلمـي. ولكـن المُؤسَّسـة الجديـدة لا تملـك الوسـائل اللازمـة لتحقيـق طموحاتهـا، وفقاً لتقرير الـمُؤرِّخ «أنطوان بروست[1] Antoine Prost».

ظهور سياسة البحث

عنـد التَّحريـر، أعـاد العلمـاء، المنخرطـون بشـكل كبيـر فـي المقاومـة، العلـوم إلـى المجـال النَّـووي والبيولوجـي، وأنشـأت الدولـة منظَّمـات بحثيَّـة مُنفصِلـة عـن الجامعـات: مركـز الطَّاقـة الذريَّـة (CEA)، فـي عـام 1946، والمعهـد الوطنـي للأبحـاث الزّراعيَّـة (Inra)، فـي عـام 1946، إلـخ، بهـدف دعـم التَّصنيـع فـي البـلاد. «لكـن عـدم اسـتقرار الجمهوريـة الرَّابعـة عَقَّـد تنفيـذ سياسـة مُنسَّـقة»، كمـا يلاحـظ ذلـك الـمُؤرِّخ «آلان شـاترويث Alain Chatriot»، الـذي شـارك تأليـف كتـاب «حكومـة البحـث - Le gou-vernement de la recherche»، عـن دار نشـر «Dé-couverte»، سـنة 2006.

فـي عـام 1954، تولَّـى «بييـر مانديـس فرانـس Pierre Mendès-France»، منصب رئيس المجلس، الذي أعطى مكانـةً بـارزة للابتـكار العلمـي والتّقني. ويوضّح «أ.بروست A. Proust» أنَّ فِرقـه «ظلَّـت منخرطـة فـي جدّاً فـي مجال البحـث»، وإنْ تمَّـت الإطاحـة بحكومتـه بسـرعة، وهي التي نظَّمت ندوة «كاين - Caen» سنة 1956 التي أرست أسـس سياسـة البحـث الحديثـة، مـع فكـرة البرمجـة المُتعـدِّدة السنوات للقـروض الهادفـة إلـى جـذب الباحثين الشَّـباب.

وتسـارعت الأمـور منـذ عـام 1958، مـع عـودة «دوغـول الـذي اقتنـع بأهميَّـة التَّدخـل المُباشـر للدولـة فـي هـذا القطـاع»، يلاحظ «شـاريوت». وتحت قيـادة «بيير بيجانيول Pierre Piganiol»، أثبتـت المندوبيَّـة العامَّـة للبحـث العلمـي والتقنـي، حيـث يتدخـل السياسـيون والباحثـون، أنَّهـا قـوة دافعـة للتغييـر. وهـي تحقَّـق، بفضـل ميزانيتهـا الخاصَّـة، تمويـل خطَّـة عمـل مشـتركة فـي قطاعـات مثـل البيولوجيـا الجزيئيَّـة أو الطـب أو القضـاء...فـي عام 1959، أصبـح باحثـو المركـز الوطنـي للبحـث العلمـي (CNRS) موظَّفيـن عموميِّيـن بعقـودٍ دائمـة (CDI).

أسطورة العصر الذّهبي

في السـتّينيات، قامـت الدَّولـة بتنظيـم مشـهد البحـث وحـدَّدت أولويَّاتـه. وحسـب مـا يعتقـده «س.لانسـيانو-موراندات» فإنَّ الحـوار بيـن المُجتمع العلمي والدَّولة أدَّى إلـى شـكلٍ مـن أشـكال «الإدارة المُشـتركة». «الأوَّل يوفِّر الوسـائل، والثاني يُحدِّد توجُّهات العمل ويُقيِّمها. وأخيراً، تتمُّ مناقشـة توزيع الموارد الماليَّة بشكلٍ مشترك». وغالباً ما تُقدَّم هـذه الفترة بوصفها عصراً ذهبيّاً، حيث تُوفِّقُ بين سخاء الدَّولة وحريَّة عمل الباحثين. ويُحذِّر عَالِم السّياسة «جيـروم أوسـت Jérome Aust» قائـلاً: «ومع ذلـك، يجب الحـذر من الصُّـور النَّمطيَّة، فالباحثون في التَّخصُّصات التي تُعتبـر مـن الأولويَّـات هُـم الذيـن يسـتفيدون، بالخصوص، مـن النُّمـو الكبيـر جـدّاً للمـوارد الماليَّـة». وتواصـل عَالِمـة السِّياسـة «سيسـيل كريسـبي Cécile Crespy» قائلة: «في عـام 1982، أعـاد قانـون توجيه البحث وتخطيطـه، والتطوير التكنولوجـي تأكيـد مشـاركة الدَّولة في البحث». وبعد ذلك بسـنتين، أدَّى إنشـاء منصـب الأسـتاذ الباحـث، ثـم إنشـاء وحـدات بحثيَّـة مشـتركة بيـن الجامعـات والمُؤسَّسـات، إلـى جعـل الجامعـات فـي مركـز البحـث تدريجيّاً. وصـارت السـلطات المحليَّـة، وأوروبـا، تسـتثمر بشـكلٍ متزايـد مـن خـلال دعـوات مُوجَّهـة لتقديـم مشـاريع.

من التَّخطيط إلى وَضْع المشروع

وظلَّـت هـذه الظواهـر تـزداد حـدَّة علـى مـدى السَّـنوات العشـرين الماضيَّة تحـت تأثير العولمـة وتمويل الاقتصاد. إنَّ اسـتراتيجيَّة لشـبونة، التـي وَضَعـتْ أوروبـا علـى مسـار «اقتصـاد المعرفـة»، صاحبتْهـا تغييـرات هامَّـة يُلخِّصهـا عالِـم الاجتمـاع «أرنـو سـانت مارتـان Arnaud Saint-Martin»، مؤلِّـف كتـاب «العلم/ Science» عـام (Ana-mosa, 2020)، فـي قولـه: «تصبـح المعرفـة ذات أهميَّـة عندمـا تـؤدِّي إلى الابتـكار، وهـو مـا يشـكِّل أولويَّـة جديـدة بالنسـبة للاقتصـادات».

وهكـذا، لاحـظ «س.كريسـبي» أنَّ: «الدَّولـة شـرعت، منـذ منصف القـرن العشـرين، فـي إصلاح، لـم يسـبق لـه مثيـل منذ عام 1981، لأساليب توجيـه البحث». وعلى غرار العديـد مـن البلـدان المُتقدِّمـة، قامـت فرنسـا بمُراجعـة شـاملة لتهيئـة نظامهـا. وقـد وُضِعَت سلسـلة مـن القوانين والبرامـج الاسـتثماريَّة لزيـادة اسـتقلاليَّة الجامعات ودعم القـدرة التَّنافسـيَّة، فـي إطـار فـكّ الارتبـاط بيـن الجامعـات والمدارس العليا ومؤسَّسات البحث[2]. والآن، يتمُّ التَّمويل فـي المقـام الأوَّل مـن خـلال الدَّعوات إلـى المشـاريع التي تديرهـا الوكالـة الوطنيَّـة للبحـث (ANR).

عصر المنافسة

يتسـم برنامـج الاسـتثمارات المُسـتقبليَّة (PIA)، الـذي أطلقتـه الدَّولـة فـي سـنة 2010، بالرَّمزيَّـة، فالدَّعـوات إلـى المشـاريع التـي تُشـكِّله تجمع بين طموح مـزدوج: «طموح الإصلاح التَّنظيمـي مـن قِبَـل مجموعـة مـن المُؤسَّسـات أو المُختبـرات أو فِـرَق البحـث، وطمـوحُ تركيـز الأمـوال علـى أحسـنها»، يتابـع «ج.أوسـت». وكثيـراً مـا تكـون أسـاليب التَّمويـل الجديـدة هـذه موضوعـاً للانتقـادات. وسَّـعت الدَّعـوات إلـى المشـاريع، الثقيلـة للغايـة، الفجـوةَ بيـن المُختبـرات «الـمُدرَّبَة في مجال الميكانيكا والـمُتمَرْكِزَة علـى الموضوعـات الواعـدة -علـى سـبيل المثـال، العمـل فـي البيولوجيا أسـهل مـن العمل في مجال الصِّحـة- التي تسير بشكلٍ جيِّد للغاية، وغيرها، الأقلّ تجهيزاً والـمُفْتَقِرَة إلـى التَّمويـل بشـكلٍ كبيـر»، يشـرح «أوسـت».

ويرى «س.لانسيانو موراندات» أنَّ المنافسة الدَّوليَّة قد أدَّت إلـى «زيـادة الضَّغـط الـذي يمارسـه الـمُموِّلـون -الذين يكونـون غالبـاً خـارج نطاق البحـث- علـى العُمَّـال، بهـدف أنْ يكـون العمـل والنَّتائـج الـمُتوقَّعة أكثـر تخطيطاً، ويتـمُّ تحويلهـا بسـرعة إلـى منتجـات». ونتيجـة لذلـك، انقسـمتِ المُنظَّمـات إلـى عـدد كبيـر من الوحـدات السَّـريعة الزَّوال، وتسـارعت وتيرة العمـل، وزاد الضَّغط على النَّشـر ممَّا أدَّى إلـى ارتفـاع الغـشّ وهشاشـة المهنـة المُرتبطـة باسـتخدام عقـودٍ قصيـرة الأمـد علـى نطـاقٍ واسـع. وبالنسـبة لعَالِـم الاجتمـاع، فـإنَّ أسـاليب الإدارة هـذه، المُسـتوحاة مـن الإنتـاج الصّناعـي، تُقلِّل «كذلـك التَّطـوُّر، وحريَّـة التَّصنيع، لصالـح ابتـكار قابل للاسـتهلاك المُباشـر».

قد تفسِّـر هـذه المُنافسـة المُتزايدة والتَّقييـم، بالإضافة إلـى انخفـاض الاسـتثمار الحكومـي، الإحبـاط الـذي يشـعر بـه بعـض الباحثيـن. وتـمَّ التَّعبيـر عنهـا بشـكلٍ خـاص فـي منتصـف عـام 2000 مـن خـلال البحـث الجماعـي: «لنُنقِـذ البحـث - Sauvons la recherche». وقـال: «إنَّ فرنسـا (التـي احتلّـت المرتبـة الثامنـة سـنة 2019 مـن حيـث الدُّول الأكثـر إنتاجـاً للمقـالات العلميَّـة) فقـدت بعـض المراتـب بسـبب صعـود الـدُّول الناشـئة، لكنَّهـا أبعـد مـا تكـونُ عـن الانهيـار». وتتـمُّ ممارسـة هـذا الوعـي السّياسـي أيضـاً علـى نطـاقٍ عالمـي. فـي عـام 2017، سـيراً علـى نهـج زملائهـم الأميركيِّيـن، نـزل آلاف الباحثيـن الفرنسـيِّين إلـى الشَّـوارع للدِّفـاع عـن مكانـة العلـوم فـي المُجتمـع، لاسـيما فـي مواجهـة خطـر الاحتبـاس الحـراري. ويقـوم جيـل جديـد بتنظيـم حمـلات مـن أجـلِ إجـراء أبحـاث طويلـة الأمـد، وأكثـر «رصانـة»، واحترامـاً للبيئـة.

■ **سيسيل بولتيي □ ترجمة: أسماء كريم**

المصدر:
مجلة العلوم الإنسانيّة الفرنسيّة، Les Grands Dossiers des Sciences Humaines، عدد(64) أكتوبر- نوفمبر 2021، ص: 52 - 53- 54.

هوامش:

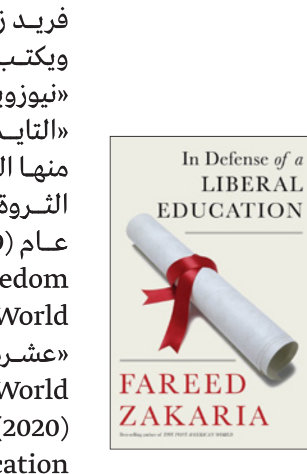
1- Antoine Prost, « Les origines des politiques de la recherche en France (1939-1958) », Cahiers pour l'histoire du CNRS, 1989.

2- Jérôme Aust et Ulrike Lepont, « Les labex réinventés. Les appropriations paradoxales d'un instrument d'action public en biologie », LIEPP, Policy Brief, juin 2019.

عندما يبيعُ المرءُ أحلامه ليشتري الحلم الأميركي الجديد

دفاعاً عن التعليم الحُرّ

يرى فريد زكريا، الكاتب ذو الشأن العالمي، والذي يكتب في كبريات الصحف ويظهر بشكل دائم على الشبكات التلفازية العالمية، أنّ التعليم الحرّ هو الإعداد الأفضل الذي يسبق العديد من المهن المُتخصِّصة في الاقتصاد العالمي الراهن الذي بات مدفوعاً أكثر من ذي قبل بدوافع تقنية..



يمثلُ «فريد زكريا Fareed Zakaria»، المولود في الهند عام 1964، واحداً من ألمع الصحافيين المُؤثّرين في صناعة التوجُّهات الثقافية العامة في فضاء الثقافة الأميركية وكذلك خارج نطاق الولايات المُتحدة. يعمل مقدِّماً لبرنامج فريد زكريا الأسبوعي على قناة «سي إن إن»، ويكتب في صحيفة «واشنطن بوست» ومجلة «نيوزويك»، كما عمل محرراً بارزاً في مجلة «التايم». نشر العديد من الكتب المُهمّة، منها الكتب التالية المُترجَمة إلى العربية: «من الثروة إلى القوة From Wealth To Power، عام (1999). «مستقبل الحرية - The Future of Freedom»، عام (2003). «عالم ما بعد أميركا The Post American World»، عام (2009). «عشرة دروس لعالم ما بعد الوباء Ten Lessons For a Post - Pandemic World»، عام (2020). و«دفاعاً عن التعليم الحرّ In Defense of a Liberal education»، وهو غير مترجَم إلى العربية حتى الآن.

و«دفاعاً عن التعليم الحرّ» كتابٌ صغير الحجم (يقع في حدود 130 صفحة)، ويضمُّ ستة فصول قصيرة. يتناول المُؤلِّف في فصله الأول حكاية قدومه إلى أميركا ومواجهته للعالم الأكاديمي الأميركي، وفي الفصل الثاني يقدِّم تأريخاً موجزاً للتعليم الحر؛ أما الثالث فيخصّصه للحديث عن الكيفية التي يساهم بها التعليم الحرّ في الارتقاء بقدرات التفكير النقدي والإبداعي، ثمَّ ينتقل في الفصل الرابع للحديث عن الأرستقراطية الطبيعية (مقابل الأرستقراطية المالية) وقدرة التعليم الحر في الارتقاء بقدراتنا الفكرية العامة. فيما يخصص الفصل الخامس للحديث عن المعرفة باعتبارها قوة، ثمَّ يفردُ المُؤلِّف الفصل الأخير للدفاع عن توجُّهات الشباب وأنماط تفكيرهم الحالية فيما يخصُّ دراساتهم الجامعية.

يفتتح زكريا كتابه بالفصل الأوّل الذي ترد فيه العبارات التالية، وهي عبارات مباشرة تنطوي على حسٍّ درامي بأبعاد الإشكالية التي سيتناولها المُؤلِّف في فصول الكتاب اللاحقة:

«لو أردتَ أن تعيش حياةً طيبة هذه الأيام فأنت تعلمُ ما الذي يُفتَرَضُ فيك أن تفعله. انضمّ إلى كلية، ثمَّ اتركها لاحقاً (إشارة إلى تجربة أساطين العَالَم الرقميّ «بيل غيتس» و«مارك زوكربيرغ» و«ستيف جوبز»)، ثمَّ اقضِ أيام نهارك في تعلُّم علم الحاسوب، وأيام ليلكَ في التشفير. انطلق في البدء بشركتك التقنية الخاصة، ثمَّ اطرح أسهمها في سوق الأسهم. هذا هو الحلم الأميركي الجديد. أما إذا لم تكن على هذا القدر من حسّ المُغامرة فيمكنك أن تختصَّ بدراسة الهندسة الكهربائية. إنّ ما لا يُفتَرَضُ فيك دراسته هو الفنون الحرّة...؛ إذ في عصر باتت عناوينه الكبرى هي العولمة والتقنية صار الطلاب اليافعون مدفوعين دفعاً قسرياً لكبح أحلامهم الشخصية ومواهبهم الثمينة



والبدء بالتفكير بطريقة عملية وبصورة مبكّرة بالمهارات التي يحتاجونها ليكونوا منافسين شرسين في سوق العمل. صار الاستكشاف اللانهائي بحثاً عن المعرفة يُرى وكأنّه طريقٌ يقود إلى لاشيء ذي قيمة...».

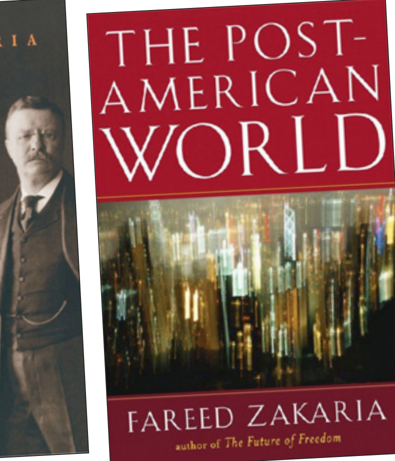
والفنون الحرّة (Liberal Arts) الواردة في النص السابق مصطلح واسع يمكن أن يضمّ كلّ شيء: من المسرح إلى الاقتصاد؛ لكنّ المصطلح من الناحية المفاهيمية يعني كلّ الموضوعات التي يُرادُ منها تزويد المرء بمعرفة عامّة غير غارقة في التخصص العلمي أو التقني فضلاً عن تنمية قدرات الفرد في التفكير النقدي وامتلاك القدرة على تعلُّم أي موضوع معرفي بدلاً من الاقتصار على مهارات محدَّدة تتطلبها مهنة تقنية.

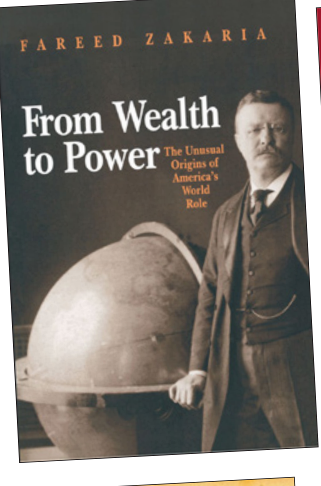
يرى فريد زكريا -الكاتب ذو الشأن العالمي، والذي يكتب في كبريات الصحف ويظهر بشكلٍ دائم على الشبكات التلفازية العالمية- أنّ التعليم الحرّ هو الإعداد الأفضل الذي يسبق العديد من المهن المُتخصِّصة في الاقتصاد العالمي الراهن الذي بات مدفوعاً أكثر من ذي قبل بدوافع تقنية. يكتب زكريا في كتابه سابق الذكر بهذا الشأن:

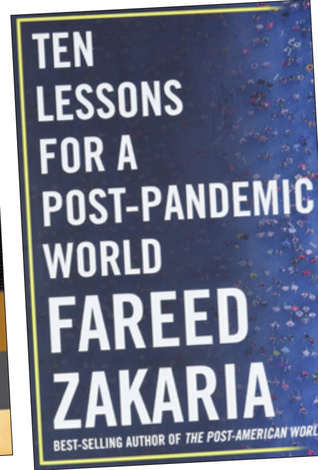
«إنّ مستقبل بلدٍ مثل الولايات المُتّحدة يعتمدُ على قدرتنا في امتلاك فهم متعاظم للكيفية التي تتداخل بها مفاعيل التقنية مع الطرق التي يحيا بها البشر ويعملون ويمارسون هواياتهم، وهذا الفهم يعتمدُ في الأساس على مهارات يصقلها وينمّيها التعليم الحرّ. من أمثلة هذه المهارات: الإبداع، الإحساس الجمالي، والبصيرة الاجتماعية والسياسية والنفسية...».

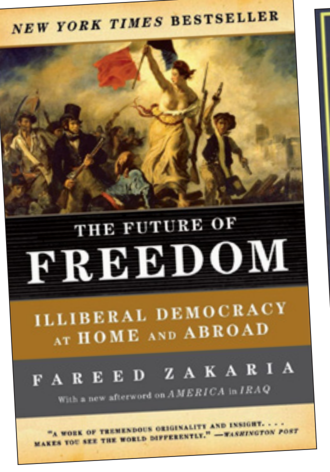
يرى زكريا أيضاً أنّ سنوات الضغوطات الاقتصادية الشديدة التي تتزامن مع التكاليف المُتزايدة للتعليم العالي، فضلاً عن التنافسية المُتصاعدة في سوق العمل، قد ساهمت في جعل الكثير من الأميركيين، سواء كانوا سياسيين أم من العامّة، يميلون للتقليل من شأن التعليم الحرّ مدفوعين بقناعة زائفة مفادها أنّ التعليم الحرّ يمثلُ خياراً سيئاً لمَنْ يبتغي المُنافسة في سوق العمل.

في كتابه «دفاعاً عن التعليم الحرّ» يكتب زكريا أنّ نجاح أميركا إنّما تأسّس على التعليم الحرّ - ذلك النوع من التعليم الذي يعني الدراسة متداخلة الحقول المعرفية (multidisciplinary) التي تبتغي فاعلية التعلّم بذاتها بدلاً من الانغماس المحض في مسار تعليمي ضيق يسعى إلى الحصول على مهنة في نهاية المطاف. موضوعات التعليم الحرّ -مثل اللّغة الإنجليزية، الفلسفة، العلوم السياسية- تعلِّمُ الأشخاص كيف يفكِّرون ويكتبون ويتواصلون مع سواهم من البشر، كما أنّ هذه الموضوعات تبقى ذات فائدة مع كلّ الانعطافات التي قد تطرأ على حياة الأفراد لاحقاً بفعل توجُّهاتهم المهنية، ويصحُّ هذا الأمر على وجه التحديد مع الاقتصاد الرقميّ الذي بات يتغيَّر بصورةٍ حثيثة في عصرنا



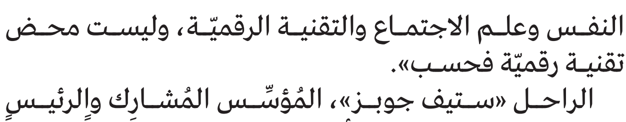






الحالي. يضيف زكريا في كتابه هذا إنّ من الأخطاء الخطرة إضفاء المزيد من التأكيد على التعليم الذي يختصُّ بما صار يوصف بالـ«STEM» (أي التعليم القائم على العلم Science، التقنية Technology، الهندسة Engineering، الرياضيات Mathematics). تكمن الخطورة هنا -كما يرى زكريا- في فصل تعليم بالـ«STEM» عن التعليم الحرّ، أو في تفضيل تعليم بالـ«STEM» على التعليم الحرّ والتعامل معه على أنه أعلى مرتبة بكثير.

بدلاً من وضع التعليم الحرّ في موضع المُقارنة والمُفاضلة المُستمرّة وغير المُنتجة مع تعليم الـ«STEM» يقول زكريا إنّ من الأكثر جدوى لنا أن نعمل على التخصيب المُتبادَل بين نمطَيْ التعليم، ويمكن لهذا التخصيب أن يحصل عندما يتمُّ عبور الحدود الفاصلة بين التعليمين، وحينها سنشهدُ الكثير من علائم الإبداع والابتكار في نواتج التعليم. يوردُ زكريا العديد من الأمثلة على هذا النجاح مستعيناً بشخوص قيادية في وادي السيليكون الذي يمثِّل القلب النابض للعصر الرقميّ في عالمنا: «مارك زوكربيرغ»، مؤسّس ورئيس مجلس إدارة فيسبوك (ميتاً حالياً)، كان طالباً في جامعة «هارفارد» يسعى إلى التخصُّص في علم النفس؛ لكنه ترك دراسته هناك ومضى في تأسيس مشروعه التقني الذي صار منصة تواصل اجتماعي عملاقة في يومنا هذا. يرى «زوكربيرغ» أنّ «منصّة فيسبوك هي خلطة تفاعلية مشتبكة بين علم



النفس وعلم الاجتماع والتقنية الرقميّة، وليست محض تقنية رقميّة فحسب».

الراحل «ستيف جوبز»، المُؤسِّس المُشارك والرئيس التنفيذي السابق لشركة «أبل»، كان قد درس مقرراً جامعياً في فنّ الخط (calligraphy) لكي يستفيد منه في تحديد جمالية الخط المُستخدَم في حاسوب (ماك). عندما أعلن «جوبز» في إحدى المرّات عن نسخة جديدة من الحاسوب اللوحي (iPad) قال عباراته الكاشفة التالية ذات النبرة الاستشرافية:

«يبدو أمراً محسوماً ومقرّراً في المادة الوراثية (DNA) لشركة «أبل» أنّ التقنية وحدها ليست كافية. مايهمّنا هو التقنية مقترنةً بالموضوعات الحرّة، والإنسانيات. هذا الاقتران هو مايقودُنا إلى نتائج تجعلُ قلوبنا تتراقص بفعل نشوة لاحدود لها...».

يؤشِّرُ زكريا في كتابه على المواضع التي كان فيها العلمُ والتقنية يتعاشان على موائد التعليم الحرّ، وهو لايفتأ يدعو إلى تعشيق تكاملي أكبر بين برامج دراسة الموضوعات الحرّة وبرامج تعليم العلوم والتقنية وبكيفية يمكن أن تنشأ عنها برامج دراسية مهجّنة (Hybrid). ثمّة بالفعل جامعات عالمية أخذت بهذا المنحى التعليمي، ومن أمثلة هذه البرامج المُهجّنة التي يفصّلُ زكريا في نموذجها الابتكاري: برنامجُ جامعة «ستانفورد» لدراسة المُوسيقى والتقنية، وبرامج دراسية جامعية عديدة لدراسة الإنسانيات الرقميّة (Digital Humanities). يشيرُ زكريا على وجه التحديد إلى برنامج دراسي تديره مدرسة جديدة للتعليم الحرّ تتشارك إدارتها «جامعة ييل» مع «الجامعة الوطنية» في سنغافورة، ويرادُ لهذا البرنامج الدراسي أن يكون نموذجاً دراسياً يمكن تطويره والعمل به في جامعات أخرى. يدرس الطلاب في هذا البرنامج الدراسي المُشترك مواد تقليدية أساسية في كل برنامج تعليم حرّ مثل التأريخ والأدب، وبالإضافة لذلك ثمّة برامج دراسية أخرى تمتدُّ من علم الحاسوب إلى التقنية الحيوية، مع تركيز خاص على التفكير العلمي بدلاً من حفظ الحقائق المُجرّدة وتكرارها من غير رؤية نقدية.

لكن برغم كلّ الجهود الواعدة فإنّ مثل هذه البرامج التعليمية الهجينة ليست كثيرة العدد أو تصلح نموذجاً يبشِّرُ بالانتشار. يقول زكريا إنّ الكثير من طلبة هذه البرامج يواجهون ضغوطاً هائلة بشأن مستقبلهم المهني، وهم ليسوا جميعاً قادرين على مواجهة تلك الضغوط؛ الأمر الذي يجعلهم في أقلّ التقديرات يزاوجون بين تلك البرامج الدراسية الهجينة وبعض المُقرّرات الدراسية ذات العلاقة بعالَم الأعمال.

يقدِّمُ زكريا في كتابه مقارَبةً تشبيهية مثيرة عندما يكتب إننا كنا حتى وقتٍ قريب نركِّزُ في برامجنا التعليمية على عالَم الذرات (إشارة إلى التركيز على دراسة العَالَم المادي)؛ في حين بتنا اليوم نركِّزُ على دراسة الوحدات الرقميّة الصغيرة (bits) (إشارة إلى العَالَم الرقميّ والتقنية المعلوماتية)؛ لكن لابد في كلّ الأحوال أن نزاوج هذه المعرفة العلمية والتقنية المُتغيِّرة مع متطلبات صناعة عقول إبداعية خلّاقة تستجيبُ للظروف المُجتمعية والثقافية المُتغيِّرة. ■ **لطفية الدليمي**



سلاسل الإمداد العالميّة

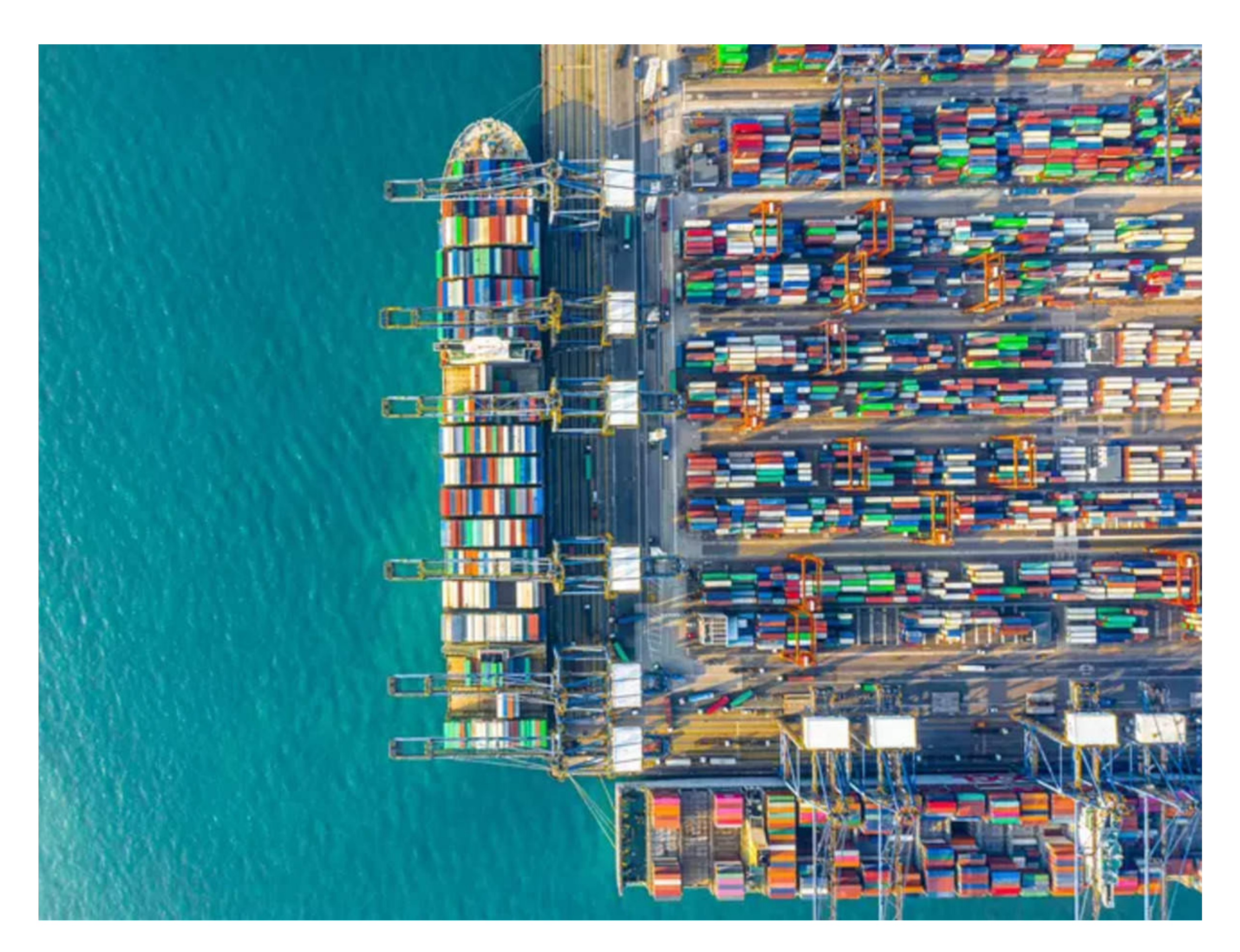
بين الجَائِحة والحرب

سلاسل الإمداد معقّدة للغاية، ومتشابكة، وهشة بحيث لا يمكن جعلها محصنة من الصدمات، وبالذات الكبرى مثل جائِحة عالمية أو حرب كبرى. ولكن هناك واقعاً جديداً يُجبر الشركات لتبنّي استراتيجيات جديدة للإبقاء على حركة السلع. في ظل هذا الواقع فإنّ التكدُّس والتوقُّف والأعطال هي الأمر الطبيعي الجديد، وهو ما يجعل استباق الاضطرابات، أكثر أهمّية من أي وقتٍ مضى.

أدت أزمة سلاسل الإمداد، التي لا نهاية لها على ما يبدو، إلى إثارة الاهتمام بالتقنية التي تَعِد بتتبع المُشكلات أو التنبؤ بالأماكن التي قد تحدث فيها مشاكل جديدة... فقد ازدحمت مستودعات الشحن الجوي في مطار (شانغهاي بودونغ) بسبب البروتوكولات الصارمة لفحص «جائِحة كوفيد» التي فرضتها الصين في أكبر مدنها في أعقاب تفشي الجَائِحة محلياً. وفي ميناء المدينة، (شانغهاي نينغابو)، توجد أكثر من 120 سفينة حاويات عالقة. وكذلك في مدينة (شينجن)، وهي مركز صناعي رئيسي في جنوب البلاد، ارتفعت تكلفة النقل بالشاحنات بنسبة 300 % بسبب تراكم طلبات النقل والنقص في عدد السائقين في أعقاب فرض قيود كوفيد مماثلة. كانت الموانئ الرئيسة في العَالَم تعمل بسهولة وانتظام كعقارب الساعة، ولكنّها ابتُليت الآن بالتأخير، حيث تصطف سفن الحاويات في الموانئ لعدّة أيام في أسوأ اختناقات يتمُّ تسجيلها على الإطلاق. والقائمة تطول.

هناك أكثر من مليون حاوية كان متوقَّعاً أن تغادر إلى أوروبا من الصين بالقطار -على طريق يمر عبر روسيا- يجب الآن أن تغادر عن طريق البحر بسبب العقوبات المفروضة على روسيا. وقطع الغزو الروسي لأوكرانيا أيضاً خطوط إمداد رئيسية للنيكل، والألمونيوم، والقمح، وزيت زهرة الشمس، ممّا تسبب في ارتفاع أسعار السلع إلى عنان السماء. ومن المُرجح أن تعاني بلدان الشرق الأوسط وإفريقيا التي تعتمد على المنتجات من أوكرانيا من نقصٍ حاد في الأغذية في الأسابيع والأشهر المُقبلة. فقدْ خفضت بعض شركات السيارات في أوروبا إنتاجها بسبب نقص الأسلاك والتي تأتي عادةً من أوكرانيا. فإذا كانت الجَائِحة -التي أدت إلى زيادة في عملية شراء السلع- تسببت في إضعاف سلاسل الإمداد العالمية، فإن الغزو الروسي لأوكرانيا واستمرار سياسة «صفر كوفيد» في الصين يعرِّضان السلاسل لخطر التوقف تماماً.

يقول «ريتشارد ويلدنغ»، أستاذ استراتيجية سلاسل الإمداد بـ«جامعة كرانفيلد» في المملكة المُتحدة «اعتدنا أن يكون لدينا أحياناً أحداث بجعة سوداء» في إشارة إلى الأحداث النادرة التي يصعب التنبؤ بها والتي لها تأثيرات كبيرة. واستطرد قائلاً «المُشكلة حالياً أن لدينا سرباً كاملاً من البجع الأسود يقترب منّا». يقول «ويلدنغ» كانت إدارة سلاسل الإمداد عبارة عن 80 % تعاملاً مع التنبؤات و20 % تعاملاً مع المُفاجآت، الآن انقلب الوضع. ويقول إن هناك الآن زيادة في أعداد الشركات التي تستخدم أدوات وبرامج توفر فهماً أكبر لحركة تدفُّق السلع، والتي يمكنها أحياناً التنبؤ بأماكن الاختناقات المُحتملة. يقول «أنت فعلياً بحاجة إلى مراقبة مستمرة». في عصر الاتصالات، ظلت سلاسل الإمداد العالميّة -وهي عبارة عن تجمع ضخم من خطوط النقل تربط السلع بالمُصنِّعين والمُشترين- تعمل حتى وقتٍ قريب بالتقنية التناظرية بدلاً من الرَّقمية مما يدعو للقلق. وكان هذا مقدوراً عليه في



السابق، ولكن عصر الاضطراب المُستمر في سلاسل الإمداد يدفع الشركات إلى البحث عن المزيد من البيانات.

«أفراستريم أنليتكس - Everstream Analytics» هي إحدى الشركات التي تجمع البيانات عن سلاسل الإمداد من خلال الاستفادة من المعلومات مفتوحة المصدر، بما في ذلك سجلات الشحن والتقارير الإخبارية ووسائل التواصل الاجتماعي، بالإضافة إلى البيانات المُقدَّمة من العملاء والتي تشمل خدمات الإمداد والتموين والشحن البحري وشركات البيع بالتجزئة. يشمل عملاء «أفراستريم» شركات (دي أتش أل)، و(دوبونت) و (بي ام دبليو). وضمن هذا السياق، تقول «جولي جيردمان»، الرئيس التنفيذي للشركة، إنها توظّف محللي بيانات يحاولون التنبؤ بمناطق الاضطرابات، لكنها تغذي أيضاً بالبيانات التي تجمعها نماذجَ تعلم الآلة التي يتمُّ تدريبها على تحديد المُشكلات. تتوقَّع شركة «أفراستريم»، على سبيل المثال، أن يكون لإغلاق (شنجن) في الأسبوع الأخير من مارس/آذار تأثيرات متتابعة من حيث تراكم أعمال التصنيع، وتأخير أعمال الشحن البحري، والازدحام الذي سيكون كبيراً مثل ذلك الذي نجم عن «انسداد قناة السويس» في مارس/آذار 2021م.

يمكن أن تساعد مختلف أنواع البيانات في بناء صورة للاختناقات وهي تتكوَّن. فمثلاً، تتخصّص شركة «وينوارد Windward» في مصادر المعلومات البحرية، بما في ذلك الشحن البحري وصور السواتل وبيانات الموانئ والحاويات، من أجل تحليل اتجاهات سلاسل الإمداد ومخاطرها. يقول «كريس روجرز»، وهو الخبير الاقتصادي الرئيسي في سلاسل الإمداد في شركة «فليكسبورت Flexport»، وهي شركة تساعد الشركات في نقل البضائع وتوفير بيانات متابعة حيّة عن حركتها، يقول إن معرفة موقع المُنتجات لا يكفي لوحده. يقول «هناك صناعة مزدهرة تُعِدُّ تلك الأنواع من التحليلات التنبؤية».

يقول «روجرز» إن بيانات «فليكسبورت» تشير إلى أن الطلب على السلع، الذي ارتفع مباشرةً بعد بداية الجَائِحة، مدعوماً بالحوافز الحكومية والمَلل من عمليات الإغلاق، هو أيضاً عامل رئيسي في الأزمة الحالية. ويقول إن ارتفاع أسعار الفائدة والتضخم يمكن أن يقللا من الإنفاق -والذي ظلَّ مرتفعاً منذ ذلك الوقت- ويبدآ في تغيير الوضع.

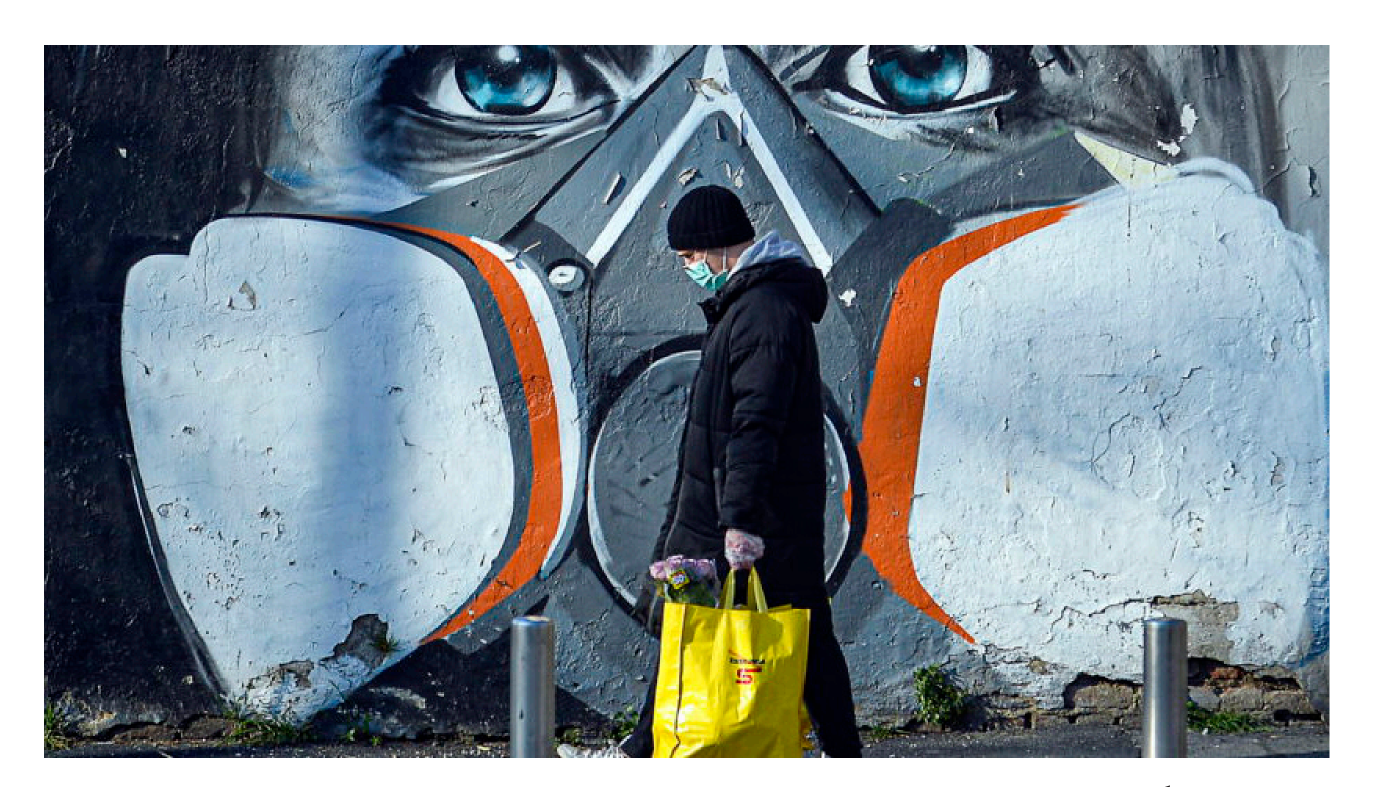
في غضون ذلك، أدت الحرب في أوكرانيا بالفعل

إلى تأخير أو قطع الإمدادات من المواد والمُنتجات التي تحتاجها الشركات التي تصنِّع الكابلات وأغطية المقاعد وقطع غيار السيارات الأخرى في البلدان المُجاورة، بما في ذلك مولدوفا وبيلاروسيا. وجدتْ دراسة لشركة «مكنزي الاستشارية» نُشرت في نوفمبر/ تشرين الثاني 2021م، أن 93 % من الشركات التي شاركت في الدراسة لديها خطط لتجعل إمداداتها من المواد والمُنتجات أكثر مرونة، كما يتطلّع الكثير منها للتنويع بمُنتجات داخلية أو مستوردة. وبعبارات بسيطة، هذا يعني استخدام عدّة مصادر إمداد موزَّعة جغرافياً وعبر سلاسل الإمداد لتقليل مخاطر توقف الإمدادات. ولكن نفس التقرير وجد أن 2 % فقط من هذه الشركات على دراية بالمخاطر والتقلبات التي تواجه الشركات في منبع سلاسل الإمداد. قد يتفهم صانع السيارات، على سبيل المثال، المخاطر التي تواجه الشركات التي تمده بمُقوِّمات التصنيع، ولكنه يكون غير مدرك للتحدّيات التي تواجه الشركات التي تصنّع الرقائق الإلكترونية المُستخدَمة في هذه المُنتجات. بالطبع هناك مشاكل، فمن المُرجَّح أن تظهر قضايا جديدة في الأسابيع والأشهر المُقبلة، حيث إن سلالات شديدة العدوى من كوفيد سوف تختبر سياسة «عدم التسامح مع الفيروس» في الصين، وكذلك هناك استمرار الأزمة في أوكرانيا.

ويتوقّع «ويلي شيه»، الأستاذ في كلية «هارفارد» لإدارة الأعمال، والذي يبحث في سلاسل التصنيع والإمداد، أن تتعرَّض الصين للمزيد من الإغلاق والقيود التي تضعف خطوط الإنتاج والشحن مع اندلاع حالات تفشي جديدة للجَائِحة في جميع أنحاء البلاد. يقول برفيسور «شيه» في إشارة إلى الإغلاق الأخير في (شنجن) «أعتقد أنه مجرد رأس جبل الجليد. سوف يعتمد الأمر على أين ستظهر حالات إصابات العدوى الجديدة، ولكن يبدو واضحاً أن الإصابات في أماكن كثيرة الآن. وليست لديهم استراتيجية للخروج من الوضع».

وفي تحوُّلٍ لافت، ووفقاً لنص رسمي، أبلغ الرئيس الصيني «شي جين بينغ» اجتماعاً للمكتب السياسي للحزب إنه يجب على الصين «تقليل أثر الجَائِحة على التنمية الاقتصادية والاجتماعية». وهذا يتمثل حالياً بالتقليل من نهج «الكل أو لا شيء» لاحتواء الفيروس، فمدينة «شانغهاي»، على سبيل المثال، إلى الآن تتفادى الإغلاق الكامل لصالح تطبيق قيود محلية. يقول «شيه» إنّ التحدّي الرئيسي في محاولة إدارة مخاطر سلاسل الإمداد من خلال تنقيب البيانات هو وجود بقع عمياء لا مفرّ منها. يقول «هناك العديد من مختلف اللاعبين في سلاسل الإمداد». ويضيف أن هذا التعقيد يجعل من الصعب جمع وتوليف جميع البيانات اللازمة لبناء صورة كاملة.

إنّ كثيراً من التأثيرات الاقتصادية العالميّة المُتتابعة للحرب في أوكرانيا لن يتم الشعور بها لعدّة أسابيع أو حتى شهور. فروسيا، على سبيل المثال، هي إحدى أكبر مصدري الأسمدة في العَالَم، تمثل حوالى 14 % من الإمداد العالمي. إنّ أسعار الأسمدة التي اتجهت بالفعل إلى الصعود، والتي زادت قيمتها بـ 40 % مما كانت عليه قبل الحرب في أوكرانيا، من المُرجح أن ترتفع أكثر، حيث تكافح سلاسل الإمداد العالميّة للتكيُّف مع المزيد من الاضطرابات - والتي بدورها



ستضع مزيداً من الضغط على إنتاج الغذاء حول العَالَم.

قد تبدو بعض هذه التداعيات بعيدة عن مسبباتها. فيقول «وايلدنج» بـ«جامعة كرانفيلد» إن أسعار الطماطم قد تشهد ارتفاعاً في الأسابيع القادمة بسبب أن منتجيّ المحاصيل الزراعية تحولوا إلى إنتاج الحبوب التي تحتاج أسمدة أقل. ويقول «هذا الترابط وهذه التفاعلات الموازية سوف تبدأ العمل والتأثير عبر شبكة الإمداد».

قد تحاول الشركات أن تجعل خطوط إمدادها أكثر مرونة، ولكن وفقاً لـ«وليام راينش»، وهو خبير في التجارة الدولية في مركز الدراسات الاستراتيجية والدولية، وهي مؤسسة بحثيّة في واشنطن، فإن فكرة تفكيك سلاسل الإمداد بالكامل، بإخراج الصناعات الأميركية من الصين، على سبيل المثال، تعتبر أمراً خيالياً. ويقول «إن الروابط عميقة وكبيرة للغاية. ولن تختفي بالكامل». ويكمن جزء من المُشكلة في أن سلاسل الإمداد كانت تعمل بالفعل تحت ضغط التوترات التجارية والجيوسياسية. يقول راينش «إنها العاصفة المثالية بين كوفيد والحرب والاضطراب التجاري وبين العداء المُتزايد بين الولايات المُتحدة والصين بشأن القضايا الاقتصادية».

وفي خضم هذه الاضطرابات، فإنّ الشركات التي تظهر قدراً أكبر في معرفة سلاسل إمدادها تحصل على بعض الاهتمام المُستحق. ففي 23 مارس/آذار أعلنت، إحدى هذه الشركات، وهي شركة «كارجو»، عن تمويل بقيمة 25 مليون دولار، مع شركة «فليكسبورت» كواحدة من مستثمريها. تبيع شركة «كارجو» «برج استشعار - sensor tower» يستخدم كاميرات، وأجهزة ليدار، والتصوير الحراري لمُراقبة الأنشطة في المُستودعات ومراكز الإمداد والتموين. وتحاول شركات أخرى متابعة حركة السلع والبضائع باستخدام أجهزة استشعار صغيرة. تصنع شركة «ويليوت Wiliot»، على سبيل المثال، بطاقات لاصقة قليلة التكلفة تعمل بذبذبات راديو تُثبَّت بحاويات الشحن أو المُنتجات الفردية، مما يتيح للماسحات الضوئية تعقبها تلقائياً ومعرفة مواقعها بينما تتنقل الحاويات عبر سلاسل الإمداد، من المصنع إلى متجر بيع التجزئة. هذه البيانات الدقيقة يمكن أن تساعد على فهم أسباب الفوضى وتساعد على معالجتها.

ورغم ذلك، ففي الوقت الحالي، يتعيَّن على شركة «ويليوت» نفسها أن تتكيَّف مع أزمة سلاسل الإمداد. تحصل الشركة حالياً على رقائقها الإلكترونية من الشركة التايوانية العملاقة (TSMC) غير أن «ستيفن ستاتلر»، وهو كبير نواب رئيس التسويق بشركة «ويليوت»، أشار إلى أن تزايد التوتر بين الولايات المُتحدة والصين يعنى أنهم يبحثون عن تنويع مصادرهم. مضيفاً أنه «عندما يتمُّ تصنيع كلِّ شيء في كلِّ مكان، وفجأة لا تتوفَّر المواد المطلوبة، لأي سبب من الأسباب، يتوقف كلُّ شيء إلى حَدٍّ ما. فيبدو الأمر مربكاً و معقَّداً».

■ **ويل نايت □ ترجمة: محمد حسن جبارة**

المصدر:

https://www.wired.com/story/supply-chain-crisis-data/

تربُّع الدولار الأميركي على عرش منظومة النقد الدولي؟

الامتياز الباهظ

يدعو الصمود المُدهش للدولار كعملة نقدية مهيمنة إلى طرح السؤال الآتي: لماذا يظلّ الدولار هو العملة المهيمنة في منظومة النقد الدولية على الرغم من تراجع وزن الاقتصاد الأميركي وتدهور وضعيته المالية الخارجية والمخاطر المرتبطة بهذا الوضع، خصوصاً فيما يتعلّق بإمكانية حدوث أزمات مالية مستقبلاً وخطر انهيار قيمة العملة الأميركية نتيجة لذلك؟

جعلت اتفاقية بريتون وودز من الدولار الأميركي العملة النقدية المفتاح داخل منظومة النقد الدولي، وأرست بذلك أساس الهيمنة النقدية الأميركية بُعَيْدَ الحرب العالمية الثانية. فقد نَصَّ البند الرابع من هذه الاتفاقية على أن الدولار هو العملة الوحيدة التي تقبل التحويل إلى الذهب، في حين تبقى باقي العملات قابلة للتحويل إلى الدولار، مع ضرورة الحفاظ على سعر صرفها ثابتاً في مقابل العملة الأميركية. وبهذا، أصبح الدولار هو العملة الفعلية في منظومة النقد الدولية.

يوضح المُؤرِّخ الأميركي هارولد جيمس(1) أن النظام النقدي الدولي الذي أقامته هذه الاتفاقية جاء نتيجة لإصرار أميركي وخلافاً للمسودات الأولى التي توخت إحداث عملة دولية توليفية جديدة. إذ إن خطة الاقتصادي البريطاني المشهور جون مينارد كينز، والتي كانت منافساً للخطة الأميركية على طاولة المُفاوضات، اقترحت خلق عملة دولية مشتركة يسهر اتحاد دولي للمقاصة على إدارتها وتسوية الأداءات بين الدول.

غير أن هذه الخطة تمَّ إقبارها سريعاً، ولم يستطع الممثل البريطاني الصمود طويلاً أمام نظيره الأميركي هاري ديكستر وايت (كبير موظفي وزارة الخزانة الأميركية، وممثل الولايات المُتحدة في مؤتمر بريتون وودز) بالنظر إلى الموقع التفاوضي المريح والقوي للولايات المُتحدة في سياق الحرب العالمية الثانية. فقد كانت بريطانيا في حاجة ماسة إلى المزيد من القروض والإمدادات الأميركية من أجل تمويل الجهد الحربي وإعادة البناء. في الواقع، لقد منح الاضطراب الهائل الذي عرفته العلاقات الدولية للإدارة الأميركية فرصة نادرة للإقدام على فرض نظام نقدي عالمي يكون امتداداً لتصوُّرها المُستقبلي للعلاقات الدولية.

أعطت الولايات المُتحدة نفسها بفضل هذه الاتفاقية الجديدة «امتيازاً باهظاً»(2)، مستعيرين هنا العبارة نفسها التي استعملها وزير المالية الفرنسي الأسبق فاليري جيسكار ديستان في المؤتمر النقدي الذي نُظِّم بطوكيو عام (1964) في إشارة إلى المكاسب غير المتكافئة التي تجنيها الولايات المُتحدة من النظام القائم. فبفضل هذا الامتياز المُتمثل في احتكار إصدار العملة الدولية، استطاعت الولايات المُتحدة، وما يزال باستطاعتها إلى حدود الآن، أن تسمح لنفسها بعجز ضخم في ميزانيتها، وصفه الاقتصادي الفرنسي جاك روييف(3)بعبارة « عجز دون دموع »، لأنه لا يؤدي بالنهاية إلى أداء أي مقابل للخارج. وبالتالي، تمكّنت الولايات المُتحدة على امتداد عقود من الزمن من استيراد السلع والخدمات بما فيها تلك الضرورية لتواجدها العسكري في الخارج دون أن تضطر حقيقة إلى أداء ثمنها، على الأقلّ إلى الآن كما يقول المُؤرِّخ هارولد جيمس.

بإمكاننا أن نفسر اختيار العملة النقدية الوطنيّة للولايات المُتحدة كعملة مفتاح للمنظومة النقدية الدولية الناتجة عن اتفاقية بريتون وودز، بعدّة أسباب تعكس الوضع الخاص والفريد للولايات المُتحدة في الاقتصاد العالمي لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. فقد دُمرت جُل الاقتصاديات الأوروبية وتضرَّرت قدراتها الإنتاجية بشكل بالغ بسبب الحرب، في حين أن الولايات المُتحدة كانت تُؤمِّن لوحدها أكثر من نصف الإنتاج الصناعي العالمي. وبهذا، فقد أصبحت أكبر مُصدِّر عالمي وبدون منازع مع نهاية الحرب(4). ومن جهة أخرى، فقد كان الدولار الأميركي هو العملة النقدية الوحيدة التي كانت قابلة للتحويل بشكل كلي، وكانت الولايات المُتحدة تملك أكثر من 60% من احتياطيات الذهب في العَالَم وتتوفَّر على أسواق مالية كبيرة الحجم(5).



لكن بعد مُضِيِّ أكثر من سبعين سنة من تاريخ توقيع هذه الاتفاقية، تغيَّر الوضع الاقتصادي العالمي بشكلٍ عميق نظراً لصعود قوى اقتصادية جديدة على الساحة العالمية. فلقد أعادت بلدان أوروبا الغربية واليابان بناء اقتصاداتها سريعاً وضاعفت إمكاناتها الإنتاجية، ثمَّ شهد العَالَم التحاق بلدان أخرى بركب القوى الاقتصادية مثل الصين والهند والبرازيل وروسيا. لقد أصبح الاقتصاد العالمي متعدِّد الأقطاب، في الوقت الذي لم يَعُد الاقتصاد الأميركي يمثل الوزن ذاته كما كان عليه الأمر مع نهاية الحرب العالمية الثانية (أقل من 16% من الناتج المحلي الإجمالي العالمي سنة 2019 وفقاً لإحصائيات البنك العالمي التي تعتمد على أسعار الصرف المعادلة للقوة الشرائية(6))، بيد أن الدولار بقي هو العملة النقدية المهيمنة على الساحة النقدية الدولية، فهو لا يزال يتربع على عرش المُبادلات التجارية الدولية كعملة تداول، ويتصدر العمليات المالية متجاوزاً اليورو وباقي العملات الدولية بكثير.

إنّ الدولار الأميركي يظلّ هو العملة النقدية الرئيسية بالنسبة لتسوية العمليات التجارية والمالية الدولية في جميع أنحاء العَالَم. يزوِّدنا المُؤرِّخ الاقتصادي الأميركي باري أيكنغرين في كتابه المعنون «الامتياز الباهظ : تراجع الدولار ومستقبل منظومة النقد الدولي(7)» ببعض الأرقام التي تشهد على هيمنة الدولار المُستمرة إلى غاية الآن. فعلى سبيل المثال، 80% من صادرات كوريا الجنوبية والتايلاند هي مُقَوَّمَة بالدولار، في حين أن 20% فقط من صادرات هذه الدول هي موجَّهة للسوق الأميركية. أما بالنسبة لحالة دولة أخرى كأستراليا، فإن 70% من صادراتها تظل مُقَوَّمَة بالدولار، في حين أن بالكاد 6% من هذه الصادرات هي التي توجَّه للولايات المُتحدة.

ومن ناحيةٍ أخرى، يستعمل الدولار في 85% من عمليات الصرف عبر العَالَم، وتبقى السلع الأساسية (وعلى رأسها النفط) مُقَوَّمَة ومُؤدى عنها بشكلٍ شبه حصري بالعملة الأميركية. الدولار هو أيضاً أهم الأصول في احتياطيات البنوك المركزية، فوفقاً لإحصائيات صندوق النقد الدولي، يمثل الدولار على مدار العقود الأخيرة ما لا يقل عن 50% من احتياطيات النقد الأجنبي في العَالَم.

كان من المُنتظر أن يتراجع هذا الوضع الخاص وغير المُتكافئ للدولار داخل المنظومة النقدية الدولية بسبب إعادة تشكيل الاقتصاد العالمي وظهور قوى اقتصادية جديدة منافسة مثل اليابان والاتحاد الأوروبي والصين. وخصوصاً أن الوزن المُتراجع للاقتصاد الأميركي صاحبه تدهور الرصيد الخارجي للولايات المُتحدة واستمرار في انخفاض قيمة الدولار مقابل العملات الأخرى. وعلى صعيد آخر، فإن الأزمات المالية الدولية المُتعاقبة وخصوصاً أزمة (2008)، والتي لا يعادلها بحسب قول العديد من الاقتصاديين إلّا أزمة (1929)، والشكوك التي زرعتها بشأن استدامة معيار الدولار، كان من المُفترض أن تقود إلى تسريع وتيرة تراجع الدولار لصالح صعود عملات نقدية منافسة كاليورو والين الياباني على سبيل المثال، أو لصالح إحداث عملة مشتركة دولية كما اقترحت ذلك لجنة ستيغليتز من أجل إصلاح منظومة النقد والمال الدولية في تقريرها الذي قدَّمته لمنظمة الأمم المتحدة(8).

بالرغم من هذا كله، لا تزال العملة النقدية الأميركية مهيمنة على العلاقات النقدية الدولية مؤكدة بذلك على وضعها كعملة مفتاح في قلب المنظومة. فالدولار ما يزال يمثل أهم أصل في احتياطيات البنوك المركزية متجاوزاً العملات الاحتياطية

الأخرى بكثير. ويبقى النفط، كأهم سلعة أساسية يتمُّ تبادلها على مستوى عالمي، وعلى غرار سلع أساسية أخرى مُقَوَّماً ومُؤَدى عنه بشكلٍ شبه حصري بالدولار الأميركي.

يبدو أن المعاييرَ الاقتصادية التقليدية لوحدها (الوزن النسبي للولايات المُتحدة في الاقتصاد العالمي، استقرار الاقتصاد الكلي، رصيد الميزان الخارجي)، لم تعد تكفي من أجل تفسير الهيمنة المُستمرة للدولار. ولذلك اقترح بعض الاقتصاديين مثل الأميركي الحائز على جائزة نوبل بول كروغمان محاولة تفسير هذه الهيمنة المُستمرة من خلال ظاهرة الجمود التي تحكم السلوك النقدي وتؤخِّر عملية الانتقال بين العملات المُفتاحية داخل المنظومة النقدية الدولية، أو من خلال الدور الذي يلعبه انعدام الاستقرار النقدي في إرغام الدول على مراكمة المزيد من الدولارات كاحتياطيات للصرف بغرض مواجهة الأزمات التي يتسبب فيها خروج الرساميل الأجنبية بشكلٍ كثيف وفُجائي (كما وقع في الأزمة المالية الآسيوية عام 1997).

من دون أن ننكر أهمية هذه العوامل ولا أيضاً وجاهتها، إلّا أنها لا تقدِّم مع الأسف تفسيراً وافياً ومقنعاً لاستمرار هيمنة الدولار بالشكل الذي نرى، بل إنّ تحليلها على ضوء المخاطر المُتعلّقة بحيازة احتياطيات ضخمة من الدولار، والانخفاض المُستمر للعائد المُترتب عن توظيف هذه الاحتياطيات في الأسواق المالية الأميركية، يدفع إلى الاعتقاد بأن هذه العوامل لا تلعب إلّا دوراً ثانوياً في الترسيخ لهذه الهيمنة.

إنّ من المُفترض أن يخلق خطر انهيار قيمة الدولار (وبالتالي انهيار قيمة المُدخرات المُقَوَّمَة بهذه العملة) حافزاً لدى الدول، ليس ليُديروا وجوههم للدولار بشكل كامل، ولكن على الأقلّ للدفع بهم إلى تنويع احتياطياتهم وكذلك مراجعة سياساتهم بخصوص توظيف هذه الاحتياطيات بتفضيلِ الاستثمارات في الاقتصاد الحقيقي ومراكمة الأصول العينية مثلاً (أسهم الشركات، الأراضي والعقارات، المواد الأولية المعدنية والطاقية...). وتمثل الصين نموذجاً بالفعل بهذا الخصوص، إذ تمضي الحكومة والمصارف الكبرى والصناديق الاستثمارية في الصين في هذا الطريق منذ عدّة سنوات، وخصوصاً بعد الأزمة المالية العالمية الأخيرة التي كبَّدت الصين خسائر كبيرة في سوق وول ستريت.

يرى خبراء الاقتصاد السياسي الدولي مثل روبرت غليبين وسوزان سترنج أنه، بالإضافة إلى دور العوامل الاقتصادية التي أشرنا إليها سابقاً، تستند الهيمنة النقدية للدولار أيضاً إلى أسس ذات طبيعة سياسية تستدعي تحليلاً وفق مقاربة الاقتصاد السياسي الدولي. هذه المُقاربة التي هي وليدة التكامل الضروري بين علمي الاقتصاد والسياسة، وهي بالتالي لا تعتبر الشأن السياسي بمثابة شيء أجنبي أو دخيل عن مجال تخصص علم الاقتصاد.

يوضح الاقتصادي الفرنسي أندريه كرتبانيس(9) بهذا الشأن، أن «الثقة الممنوحة لعملة نقدية ما، يرتبط أيضاً بالقوة العسكرية والدور الجيوسياسي للدولة، [...] لأن استخدام هذه العملة يمكن أن يكون بكلّ بساطة مفروضاً، من خلال الإقناع السمح أو الإكراه من طرف الدولة المُهيمنة، وتكون بالتالي مقبولة خوفاً من انتقام محتمل». ويُشير الأكاديمي والخبير في العلاقات الدولية روبرت غيلبين(10) أيضاً في نفس الإطار إلى أن النظام النقدي الدولي هو أولاً وقبل كلّ شيء نظام سياسي، ولا يمكن فصل هذا النظام عن هرمية القوة الموجودة بين الدول.



وبالتالي فإنّ وضع الهيمنة الذي يستفيد منه الدولار الأميركي داخل منظومة النقد الدولية يرتبط إذا أيضاً بمُحددات سياسية تتعلَّق بمختلف أشكال القوة التي يمكن أن توظفها الولايات المُتحدة (التحفيز، الإكراه...)، والتي تضمن الإبقاء على الشروط اللازمة لاستمرارية معيار الدولار، خصوصاً من خلال السهر على بقاء الدولار كعملة مرجعية وحيدة في السوق العالمية للنفط وباقي السلع الأولية، وضمان إعادة تدوير المُدخرات العالمية (وعلى رأسها البترودولارات) في الأسواق المالية الأميركية.

لقد سهرت الولايات المُتحدة منذ انهيار نظام بريتون وودز، على ضمان اختيار الدولار كعملة حصرية لإجراء الصفقات على مستوى السوق العالمية للنفط. الدولار وحده يُمَكِّن من شراء النفط في البورصات العالمية التي تنظِّم عمليات البيع والشراء المُتعلِّقة بهذه المادة الطاقية الحيوية (اللهم بعض الاستثناءات هنا وهناك بحسب الظروف الجيوسياسية في العَالَم). ولكن هذا الوضع ليس نتيجة لاختيارات عفوية من لدن الأسواق، بل يملك جذوراً سياسية. ■ **حافظ إدوخراز**

الهوامش:

1- James, H. (2009), « The Enduring International Preeminence of the Dollar», in The Future of the Dollar (edited by E. Helleiner and J. Kirshner), Cornell University Press, Ithaca, pp. 24-44.

2- Exorbitant Privilege.

3- Rueff, J. (1971), Le péché monétaire de l'occident, Librairie Plon, Paris.

4- Kennedy, P. (1989), Naissance et déclin des grandes puissances, Editions Payot, Paris.

5- Jeanneney, J.-M. (1995), « De Bretton Woods à la Jamaïque : contestations françaises », in Cinquante ans après Bretton Woods (coordonné par M. Aglietta), Economica, Paris, pp. 55-70.

6- https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.PP.CD?most_recent_value_desc=true

7- Eichengreen, B. (2011), Un privilège exorbitant. Le déclin du dollar et l'avenir du système monétaire international, Odile Jacob, Paris.

8- Stiglitz, J. et al. (2010), Le rapport Stiglitz. Pour une vraie réforme du système monétaire et financier international, Les liens qui libèrent, Paris.

9- Cartapanis, A. (2009), « Le dollar incontesté ? Economie politique d'une monnaie internationale », Revue d'Economie Financière, n° 94, pp. 135-150.

10- Gilpin, R. (1987), The Political Economy of International Relations, Princeton University Press, Princeton.

إدارة النفايات، ووقف تدفُّق البلاستيك

أنقذوا المُتوسِّط

إنّ صورة البحر الأبيض المُتوسِّطِ على البطاقات البريدية، بألوانه الزرقاء والبيضاء، الجميلة، وشمسه الساطعة، ليست هي نفسها إذا دقّقنا النظر إلى المشهد في كلّيته وفحصنا المياه فحصاً علميّاً..

دراسات وبحوث كثيرة تُحذِّر من مخاطر التلوث البحريّ، على الطبيعة ومواردها وعلى صحة الإنسان ومستقبلِ الحياة... إحدى هذه الدراسات تلك التي نشرها معهدُ الأبحاث الفرنسي لاستغلال البحار (Ifre-mer) وحذّر فيها من التلوّث البلاستيكي في البحر الأبيض المتوسط، المُتدفِّق من السواحل إلى عمق أكثر من 2000 متر. وهو ما يتطلّب تغيير سلوكنا، وبسرعة، للحدِّ من هذه المُلوثات كالأواني والقوارير البلاستيكية وشباك الصيد المهجورة..

يقول الباحث «فرونسوا غالجني François Gal-gani» : «عندما نكون في مناطقَ بعيدةٍ عن الشاطئ وأكثر عمقاً نجد، كمية كبيرةً من النفايات ذات المنشأ المهنيّ تتسبّب في نفوقِ الأنواع... هذا التلوثُ وتأثيراته يُظهر بوضوح أننا نفتقدُ سلوكاً سليماً تجاه بيئتنا.. كلُّ عام، يتمُّ إلقاء أكثر من (200.000 طن) من النفايات البلاستيكية في البحر الأبيض المتوسط. ووفقاً لتقديرات جمعية الاتحاد الدولي من أجل الحفاظ على الطبيعة فإنّ الرقم قد يصل إلى (500.000 طن) بحلول عام 2040 إذا لم يتم فعل شيء»(1).

في السّياق ذاتِه، كشف تقريرٌ صادر عن الاتحاد الدولي للمُحافظة على الطبيعة ومواردها(2) (l'UICN) في شهر أكتوبر/تشرين الأول 2020 أنه يتم إلقاء حوالي (229.000 طن) من النفايات البلاستيكية في البحر الأبيض المتوسط كل عام -أي ما يعادل أكثر من 500 حاوية شحن يومياً- ويرجع ذلك أساساً إلى سوء إدارة النفايات. وسيستمر هذا التلوث في التفاقم حتى يتضاعف ويصل إلى (500.000 طن) بحلول عام 2040.

ووفقاً إلى الدراسات الميدانية وتقرير «Mare Plas-ticum: The Mediterranean»، الذي تمَّ تطويره بالتعاون مع منظَّمة «Environmental Action»، فإن تدفُّق هذه النفايات البلاستيكية من (33) دولة على حوض البحر الأبيض المتوسط (94 %) ناتجة عن سوء إدارة النفايات تصل البحر في شكل جزيئات دقيقة أصغر من (5 مم)، تتراكم فيه من مصادر شتّى مثل غبار المطاط (53 %) والمنسوجات (33 %) وميكروبيدات مستحضرات التجميل (12 %)..

الأمر الذي يتسبّب في أضرار طويلة الأمد تلحق النُّظم البيئيةَ البرية والبحرية والتنوُّع البيولوجي. ليس فقط الحيوانات البحرية التي يمكن أنْ تعلق أو تبتلع النفايات البلاستيكية وينتهي بها الأمر إلى الموت بسبب الإرهاق والجوع، ولكن هذا التلوث يطلق أيضاً مواد كيميائية ضارة للنظم البيئية ولصحة الإنسان. وهي مشكلةٌ على غاية من الخطورة بالنسبة إلى بحْر شبه مغلق مثل البحر الأبيض المتوسط، كما يوضّح هذا التقرير، إضافة إلى أنَّ التدابير الحالية والمُخطّط لها ليست كافية للتقليل من الحدِّ من هذه الكارثة وتأثيراتها المُدمِّرة.

ووفقاً للتقرير ذاته، تُعَدُّ مصر (حوالي 74000 طن / عام) وإيطاليا (34000 طن / سنوياً) وتركيا (24000 طن / عام) من البلدان الأعلى في معدّلات تصريف البلاستيك إلى البحر الأبيض المتوسط، ويرجع ذلك أساساً إلى سوء إدارة النفايات، وكثافة سكّان السواحل. فإذا نظرنا إلى معدّل نصيب الفرد الواحد، وجدنا أن الجبل الأسود (8 كغ للفرد سنوياً) وألبانيا والبوسنة والهرسك ومقدونيا الشمالية (يساهم كل فرد بـ 3 كغ سنوياً) هي الأعلى نسبةً.

وللإسراع في مكافحة التلوث يعمل المُختصون والمُنظَّمات على دفع الحكومات إلى سنِّ القوانين الرادعة وإقامة المشاريع النظيفة.

يدعو «أنطونيو ترويا Antonio Troya»، مديرُ الاتّحادِ الدولي للمُحافظة على الطبيعة ومواردها (IUCN) الحكوماتِ والقطاعَ الخاصَّ ومعاهدَ البحث والمُستهلكين العمل معاً لإعادة تصميم عمليّات وسلاسل التوريد والاستثمار واعتماد أنماط استهلاك مستدامة وتحسين ممارسة المُستهلك، وحسن إدارة النفايات.. لوقف تدفق التلوث البلاستيكي(3)



غيـر أنّ مكافحـة التلـوث البحـري مـا تـزال محـدودة ومحلّيـة، إذ إنّ حوالـي 40 مليـون شـخص علـى سـواحل المتوسـط لا يحصلـون حتـى علـى نظـام صـرف صحـي ملائـم. يقـول «جـان بييـر جاتـوزو Jean-Pierre Gat-tuso» الباحـث فـي مختبـر علـوم المحيطـات (فـي الألـبْ ماريتيم): «إنّ المشـكلة الكبرى هي الاختلاف بين الشـمال والجنـوب». فـإذا أردنـا أن يكـون البحـر الأبيـض المتوسـط فـي صحـة جيدة ، يجـب أن نوفر لبلدان الجنوب الوسـائل الكافيـة للتصـدي للتلـوث المحلـي»(4).

إنّ حمايـةَ المتوسـط مـا تـزالُ غيـرَ كافيـة، رغـم بعـضِ التقـدُّمِ هنـا وهنـاك، إذْ وفقـاً لدراسـة أجراهـا المركـزَ الوطنـيَ للبحث العلمي (CNRS) في أبريل/نيسـان 2020 ، لا تمثّـل المناطـقُ البحريـة المحميّـة مـن المتوسـط إلّا (6 %)، فـي حيـن أن الإجراءات المُتّخذة في مسـاحة (95 %) ليسـت قـادرة علـى محاربـة الصيـد الجائـر وأشـكال تدميـر النظـام البيئـي البحـري.

وممّـا يزيـد الأمـرَ تعقيـداً ارتفـاعُ درجـات حـرارة البحـر المتوسـط مقارنـةً ببقيـة المناطـق فـي العَالَـم. لقد زادت، منـذ بدايـة العصـر الصناعـي، بأكثـر مـن (20 %) مقارنـةً بالمُعـدل العَالَمـي، مثلمـا يوضـح ذلـك «فيليـب روسـيلّو Philippe Rossello»، وهـو مـا ينجـرّ عنـه إفقـار البيئـة البحريـة مـن العناصـر الغذائيـة والاختفـاء التدريجـي لكثيـر مـن الأنـواع البحريـة التي لا تسـتطيع تحمُّـل المياه الدافئة(5).

إن للطبيعـة قـدرة على المرونة والتكيّف، ولكنها تحتاج إلـى مسـاعدتنا. دون ذلـك سـتبلغ نقطـة اللاعـودة وإنْ طـال الوقتُ.

وللمُسـاعدة وجـوهٌ كثيـرة، يبـدأ بعضُهـا فـي البيـت والمصنـع القريـب مـن السـواحل، حيـث يجـب أن تتـمَّ إدارة النفايـات فـلا تصرف في البحر، إضافة برامج إنشـاءِ المحميـات، وزرع الأنـواع المُهـدَّدة بالانقـراض لإعـادة إعمـار البحـر، وإقنـاع البحـارة للانخـراط فـي مقاومـة مـا يهـدّد تـوازن البيئـة البحريـة.

لقـد اقتنـع البحـارة فـي خليـج «فـوس Fos»، علـى سـبيل المثـال، باسـتخدام الشـباك الأقـلّ ضرراً لأعشـاب الأحـواض البحريـة مثـل «البوسـيدونيا(6) posidonie» التـي تُعَـدُّ أماكـن مفضلـة للعيـش ووضـع البيـض فـزادت كميـة الأسـماك والمحـار سـبعة أضعـاف فـي 25 سـنة.

إن تلـوّث البحـرِ الأبيـض المتوسـط ليـس اكتشـافاً جديـداً. ولكنّ نسـبَ مكوِّنات النفايات ظلت غير واضحة، ولـم يتحقّـق الباحثون من سـيطرة البلاسـتيك على مجمل النفايـاتِ إلّا حيـن أرسـلوا «غواصـة (روبـو) فيكتـور - Vic-tor» إلـى عمـق 2200 متر، قبالةَ سـواحل فرنسـا وموناكو وإيطاليـا، حيـث تـمَّ التقـاطُ عـدد مـن الصور، تكشـف عن حجـم المـواد البلاسـتيكية (أكـواب، أكيـاس، بالونـات.. قواريـر) التـي تصـل إلـى الأعمـاق عبـر الوديـان والأخاديـد

وتحت تأثير التياراتِ البحرية..

يقول «فرنسوا جالجاني» الباحث في «Ifremer» والمُتخصِّص في البلاستيك: «إنها المرّة الأولى التي نُجري فيها مثل هذه القياسات الدقيقة في مثل هذه الأعماق في البحر الأبيض المتوسط، مع مقاطع فيديو قريبة من القاع وعيِّنات في الرواسب».

لقد تمَّ تحليلُ الرواسبِ وحسابُ نسبةِ الجزيئات البلاستيكية، ونُشرت الصورُ وخلاصة التّحليل والدراسة في مجلّة «Science of the Total Environment» عام (2018) عن معهد «Ifremer».

والذي يقلق الباحثين ليس مخاطرُ الجزيئاتِ البلاستيكية على حياة الأنواع البحرية فحسب، بل تسلّلها أيضاً إلى دورة الإنسان، الغذائية.

فإذا كان الأمر على نحو ما أكّدته دراسات المُتخصّصين، بل ما تؤكّده المُشاهدات بالعين المُجرّدة، فإنّ السؤال الذي يحتاج كلّ واحد منّا، سواء كان بحّاراً أو مصطافاً أو سائحاً، أن يلقيه على نفسه هو: ما هي مسؤوليتي في ما يحدث؟ وماذا يمكن أنْ أفعل من ناحيتي لكي لا نصل إلى التقدير المُتوقّع، أعني (500.000 طن) من البلاستيك بحلول عام 2040؟

■ رضا الأبيض

الهوامش:

(1)https://www.europe1.fr/societe/lifremer-alerte-sur-la-pollution-plastique-en-mer-mediterranee-4053840.

(2) منظَّمة بيئية تأسَّست سنة 1948، وتعتبر من أكبر المُؤسَّسات في العَالَم العاملة في مجال المُحافظة على الطبيعة ومواردها. تشارك في جمع البيانات وتحليلها وفي البحوث والمشاريع الميدانية يقع مقرها في غلاند بسويسرا، وتضم أكثر من 1400 منظّمة حكومية وغير حكومية ويشارك حوالي (16.000) عالم وخبير في أعمال لجانها على أساس طوعي..
https://en.wikipedia.org/wiki/International_Union_for_Conservation_of_Nature

(3) https://www.iucn.org/fr/news/marine-and-polar/202010/plus-de-200-000-tonnes-de-plastique-sont-deversees-chaque-annee-en-mediterranee-rapport-de-luicn

(4) https://www.caminteresse.fr/environnement/comment-peut-on-sauver-la-mediterranee-11145713/

(5) https://www.caminteresse.fr/environnement/comment-peut-on-sauver-la-mediterranee-11145713/

(6) تُسمَّى عشبة الـ«بوسيدونيا posidonie» «رئة البحر الأبيض المتوسط»، لأنها واحدة من أهم مصادر تزويد الأكسجين للمياه الساحلية. تشير دراسة أجراها معهد البحر المتوسط للدراسات المُتقدّمة (IMEDEA) ومؤسسة «BBVA» إلى أن بوسيدونيا البحر المتوسط تنتج من 14 إلى 20 لتراً من الأوكسجين في المتر المُربع الواحد كل يوم، مما يعكس أهميتها الكبرى للحياة البحرية. وتعتبر البوسيدونيا مؤشراً هاماً على جودة المياه الساحلية نظراً لحساسيتها الشديدة للتلوث، حيث لا يمكنها أن تنمو إلّا في المياه النظيفة. كما أن وجودها يوفِّر ملاذاً ومخزوناً غذائياً لمجموعة واسعة من الأنواع الحيوانية التي تستخدمها مأوى آمناً للراحة والتفريخ والحضانة.
https://medwet.org/ar/2017/10/mediterranean-posidonia/





بروس بيغو:

المباني الحديثة لن تنتج آثاراً!

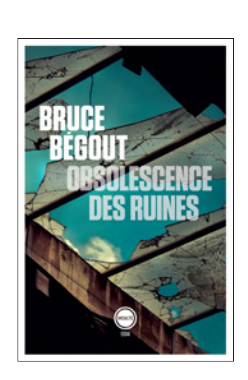
بين الإنشاءات الحديثة، بتصاميمها السيِّئة التي تحول دون تحوُّلها إلى آثار، على الإطلاق، والمنشآت الصديقة للبيئية التي تكون أمام حتميّة تجديد نفسها أو الاختفاء، لم يعد بإمكاننا توريث أحفادنا آثارَ عصرنا. هذا ما يناقشه الفيلسوف والكاتب بروس بيغو، المحاضر في جامعة بوردو مونتين، في كتابه الأخير، بعنوانه المتناقض «تقادم الآثار» (مارس، 2022).

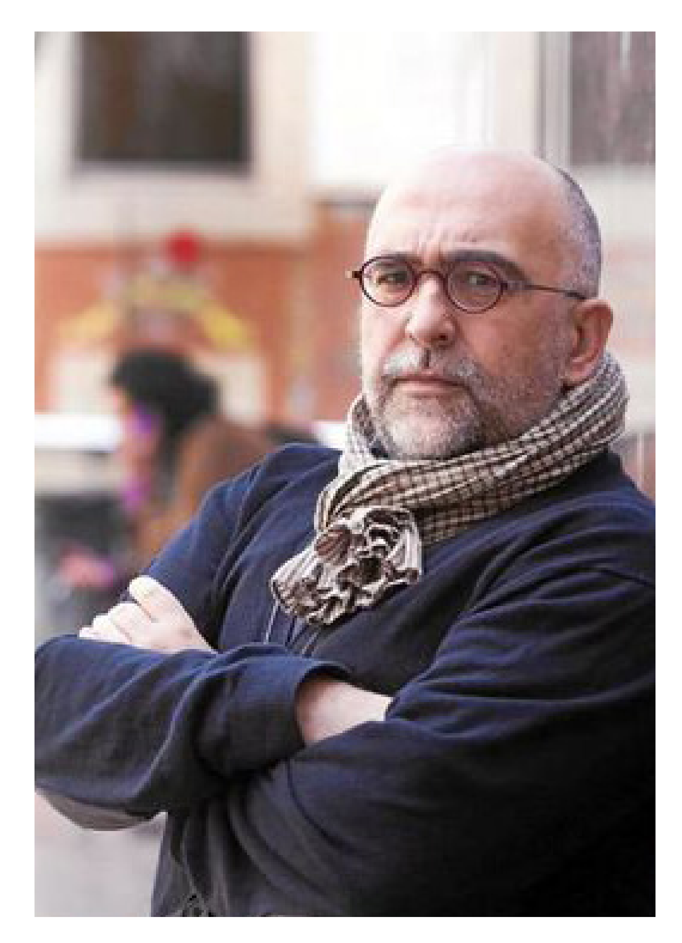
في مستهلّ كتابك، تطالعنا عشرات الصفحات من الاقتباسات من عدّة مؤلّفين؛ من توكفيل إلى ريم خولاس، مروراً بغونتر أندرس. الجميع يؤكّد على حقيقة الإنشاءات الحديثة التي أصبحت أقلّ متانةً، واستدامة. كيف تفسّر هذا الإجماع العابر لأروقة الزمن، على ما يبدو؟

- بهذا القدر من الاقتباسات، كنت أسعى إلى توليد تأثير في القارئ فوري، ومدهش، وشكليّ؛ تكريماً لمشروع والتر بنجامين، الرامي إلى تأليف كتاب من الاقتباسات، بالكامل. علاوةً على ذلك، كنت أعمل على هذا الكتاب، على امتداد سبع أو ثماني سنوات، وقد جمعت عدداً من النصوص والمقاطع حول الموضوع الذي بدا لي مفيداً. بمرور الزمن، ندرك، في الواقع، أن عدداً كبيراً من الأشخاص لديهم انطباع مبكّر جدّاً عن أن الحداثة المعمارية أنتجت هشاشة، ليست عرضَيّة، بل جوهرية. وهذه الهشاشة تتطابق مع رؤية مرتبطة بالتاريخ، والاقتصاد حيث تتحرَّك الأشياء بشكل أسرع، وحيث يتبخَّر كلّ ما كان صلباً في الهواء، كما لاحظ كلٌّ من ماركس، وإنجلز. كان البعض مدركاً، بالفعل، لهذه الهشاشة المعمارية في القرن التاسع عشر، ورأى في ذلك مزايا محتملة، وعلى الجانب الآخر، لاحظ آخرون نقاط ضعف، ومخاطر جرّاء ذلك، لا سيّما فيما يتعلَّق بمشروع فيتروفيوس المعماري للصلابة، وأشار إليه في كتابه «De Architectura».

باختصار، أردت أن تكون مقدِّمة الكتاب مرآة عاكسة لكلّ هذه التساؤلات، وهذا الاضطراب في الثّقافة المادّيّة الذي تخلَّى عن الثبات والمتانة، وفسَحَ المجال للسرعة، والتحوّل، والتلاشي. في هذه الاقتباسات، لا يوجد إجماع على رثاء الصلابة المفقودة: البعض، في الواقع، يشيرون إلى حاجتنا الأنثروبولوجية إلى شكل من أشكال الاستقرار، والبعض الآخر يتوقَّعون أن يؤدّي هذا المدّ أو التدفُّق إلى فتح إمكانات جديدة.

في رأيي، من أجل الاستقرار، واستبدال الطبقة الأرستقراطية، وما تحمله من شغف بالماضي والتقاليد، راهنت الحداثة المعمارية، أوَّلاً، على ورقة الزمن والصلابة: كان التقدُّم التكنولوجي، والعلمي متفوِّقاً على المشروع الأرستقراطي القديم، ومن أجل منافسته، سعى إلى البقاء قدر الإمكان. لقد أراد فرض هذه





الهيمنة الجديدة على المباني، من خلال تشييد الصروح الفخمة التي تجسّد هذا المجتمع الجديد المقدَّر له أن يستمرّ.

لكننا، في الوقت نفسه، نجد أن هذا الفكر الحديث والبرجوازي يقدّر -أيضاً- تداول القيمة والموضة، والصدمة، والتدفُّق: أطلق عليه زيجمونت باومان، بعد مئة عام، «المجتمع السائل».

مع ذلك، إنّ هذا، في المجال الذي يهمُّني (الهندسة المعمارية والتخطيط الحضري، والمدن)، يترجَم إلى انخفاض في عمر المباني، من خلال تقادمها المخطَّط له. نحن مازلنا في حركة التاريخ هذه، التي تسارعت وتيرتها.

تذكر أننا وصلنا إلى العصر الثالث للآثار. بعد الآثار القديمة التي ورثناها والحديثة وليدة العالم الصناعي، والتي نستكشفها ونعيد ترتيبها بفضول، نحن الآن ننتج آثاراً فورية. متى يبدأ العصر الثالث من الآثار؟

- يعتقد الشاعر والت ويتمان أن الحداثة ستنتج عالماً حديثاً تقنياً، وديموقراطياً، ومستداماً. في أحد المقالات، اكتشف ويتمان الآثار الصناعية لنفق مهجور منذ 18 عاماً، في بروكلين، سنة (1862). استمدَّ منه نصّاً جميلاً جدّاً عن هشاشة الجديد والحديث.

لكن التسارع الحقيقي لهذا العصر الثالث، كان في فترة الثلاثينيات، بعد أزمة (1929)، وظهور مجتمع الاستهلاك المفرط.

القبول بالتقادم المخطَّط له، بما في ذلك من جهة الهندسة المعمارية، يظهر هذا التحوّل منذ ذلك الوقت. أصبحت العناصر المعمارية في مرتبة الآلات، «آلات نوم»، عناصر استهلاكية؛ لذلك، انطلاقاً من المبدأ «إذا كان هناك خبز أبديّ، فلن يكون هناك خبّازون» إن النتيجة هي أن التقادم يوفّر فرص عمل، وهو أمر بالغ الأهمّيّة بعد أزمة عام (1929).

في الخمسينيات من القرن الماضي، أدان كلّ من هانا أرندت، وجونثر أندرس الإنتاجَ المفرط، والاستهلاك المفرط بسبب المخاوف البيئية، والمخاوف الاجتماعية. الاستهلاك المفرط لتجنُّب البطالة الجماعية رهان خطير. في جانب المباني، يؤدّي هذا إلى تجديد الحديقة الحضرية بسرعة كبيرة، ودمج هذه الحركية في الأرض، عبر الأشكال والمواد ذاتها. يشير تقرير (Girometti-Leclercq) الأخير، المقدَّم إلى وزارة التحوُّل البيئي بشأن البناء المعاصر، إلى انخفاض في جودة المباني، وعمرها الافتراضي، وهو انخفاض مرتبط بتخفيض تكلفة الأعمال؛ ما يجعل المباني والأجنحة والمجمَّعات الإيجارية، التي يكاد يتمُّ تسليمها، تحمل علامات الخراب المبكّر.

إن حتمية الاستدامة، والحاجة المطلقة إلى وقف تصنيع الأرض، يحتّم علينا التوقُّف عن البناء بالشكل الذي نقوم به اليوم؛ فأي مستقبل للآثار، في هذا السياق؟

- إن التفكير الضروري والشرعي في المباني المصمَّمة للحفاظ على البيئة، سيؤدّي نفسه إلى نهاية الآثار، بشكل متناقض؛ ويرجع ذلك إلى المنازل التي ليس لها بصمة دائمة في الأرض؛ المنازل المتنقّلة والقابلة للإزالة، والمصنوعة من موادّ طبيعية يمكن تركيبها في مكان آخر. التوجُّه البيئي الآخر يمرّ عبر إعادة التدوير، وإعادة تأهيل ما هو موجود بالفعل، وتجنُّب هدر الأراضي والمباني. لكن هذا التوجُّه سيضع حدّاً للآثار، أيضاً؛ لعدم منحها الوقت الكافي لتصبح آثاراً.

وهكذا، تجتمع الحركة البيئية الراديكالية مع نقيضها (الرأسمالية قصيرة المدى)، لتجعل من الآثار عناصر مهينة، وبالية، ومستحيلة. المثير للاهتمام، لا بالنسبة إلى هذا الجيل، بل بالنسبة إلى الجيل القادم، هي فكرة أن المباني الجديدة من حولنا لن تنتج آثاراً: إمّا أنها ستتدهور بسرعة كبيرة، لتصبح خراباً، أو تنهار في كومة من الأنقاض، وإمّا إنه، في حالة ظهور أولى علامات التدهور، سيتمّ إعادة استخدامها في شكل آخر. سيكون لدينا، فقط، الآثار اليونانية الرومانية والصناعية، لكننا لن نترك خلفنا آثاراً، لتكون شاهدة على الحداثة المفرطة ...

هل افتتاننا بآثار الماضي يعود إلى حقيقة أنها ستصبح نادرة جدّاً؟

- حين نعيش، بالفعل، في هذا التراث الوثني، نريد -بأيّ ثمن- الحفاظ على بقايا التاريخ في ردّة فعل تعويضي للاختفاء المعاصر للآثار. كلّما أصبح ما نبنيه أكثر هشاشة وقابلاً للتحلُّل ذاتيّاً، كانت المباني التاريخية شريان حياة



ثمين ضدّ مرور الزمن. للأقدمية التاريخية قيمة تتجاوز محاولات بيئتنا المعاصرة للتقليل من شأنها. وفي عالم من التقادم المخطَّط له، يعدّ ذلك ردّة فعل مفهوم للتعويض عن التراث المقدَّس، للمدى الطويل، والماضي، ولكن ليس ذلك، فحسب، ففي جامعتي، وخلال مجالس تخصيص الائتمان، لاحظتُ أن علماء الآثار لا يواجهون مشكلة في تمويل أبحاثهم، وذلك على النقيض من العلوم الإنسانية، رغم فارق حجم التمويل (عشرة إلى عشرين مرّة أكثر من ندوتنا الصغيرة في الفلسفة!).

وكأن فائدة الحفاظ على الماضي، وقيمته، يتجاوزان كلّ المسائل الأخرى، أو أننا لم نأخذ الوقت الكافي لمناقشة هذه المشاريع، أو كما لو أن التجرُّؤ على مناقشة الميزانية المخصّصة لهذا البحث الأثري، تدنيس للذاكرة. إن ذلك أحد أعراض علاقتنا بالزمن، وخاصّةً المستقبل، الذي نتخيَّل أنه يقوم على التدمير الذاتي؛ لذلك، لا تتمّ مناقشة قيمة الماضي ومكوّناته، أبداً، بخلاف قيمة الحاضر.

في الكتاب، نقرأ أن طُرفة انتشرت، بسرعة كبيرة في ألمانيا، بعد الحرب العالمية الثانية: «الجديد أسرع تقادماً من القديم»، وراء هذه الطُرفة، تكمن حقيقة قويّة جدّاً ...

- في هذا الشأن، يصعب الحصول على إحصائيّات رسمية، وكأن المؤسَّسات، أو البناة المسؤولون عن التخطيط العمراني يخجلون من إنجازاتهم. لكن، في عام (2012)، في الغرب، يبلغ متوسِّط عمر المبنى (28) عاماً. ومن المفترض أنه تقلَّص بشكل أكبر خلال السنوات العشر الماضية؛ هذا يعني، بشكل ملموس، أن في عمر الإنسان، ثلاثة أجيال متعاقبة من المباني.

أصبحت أجسادنا، الآن، أكثر صلابةً من المباني التي يجب أن تُؤوينا؛ وهذا -إذا فكَّرنا في الأمر، بجدِّيّة- انعكاس أنثروبولوجي مذهل: الهندسة المعمارية، التي يتمّ تصوُّرها على أنها فوق الجسد (حماية)، أصبحت في أسفله، بيئة هشّة ومنهارة. هذا أمر غير مسبوق تماماً!.

هنا، مرّةً أخرى، يظهر هذا الشعور في وقت مبكِّر جدّاً، في العصر الحديث؛ لذلك خصّصت فصلاً، في كتابي، عن السينما الهزلية، استحضرتُ فيه فيلمَيْ باستر كيتون: «أسبوع واحد» (1920)، و«ستيمبوت بيل» (1928)، حيث نشاهد، من بين أشياء أخرى، مبانيَ جديدة تنهار من حوله، وعلى جسده الضعيف.

لكن هذا الجسم البشري الصغير ينهض، دائماً، من الفوضى، ويثبت أنه أكثر صلابة من التمدُّن «الجيتابل» (للاستعمال، لمرّة واحدة) الذي نعيش فيه. من الصعب جعل القصّة الرمزية أكثر إخباراً!.

في كتابك، خصَّصتَ العديد من الصفحات للآثار، وما تخبرنا به عن العوالم التي كان من الممكن أن تحدث ...

- الآثار هي، في الواقع، إشارات أكثر من كونها آثاراً، فحسب. وكذلك الخيال العلمي، وأدب الاستكشاف، ومؤلّفون مثل فيليب فاسيت، أو جون رولين، أو والتر بنيامين (الظلّ الممتدّ لكتابي).. تخيَّلوا ما كان يمكن، أو (لا يمكن) أن يكون عليه عالمنا في المستقبل. يمكن النظر إلى الآثار على أنها محفِّز طوباوي أو بائس: على سبيل المثال، القطار الجوّي، هذا الحلم غير المكتمل



لجان بيرتين، والذي أثاره فيليب فاسيت، يمثّل آثار العصر الصناعي الثاني.

لذلك، إن الإيمان بالتقدُّم، بعجائبه ومميِّزاته في تسهيل الحياة، والحماس لزمن طويل ومجيد مع بنية تحتية متينة ودائمة ورائعة، محاكاة ساخرة لخيال، لم يعد موجوداً، تقريباً، اليوم.

في الختام، هناك تصوُّر للإنسان المعاصر، وهو يعيش في سلسلة مترابطة من الآثار. هل يُعَدّ ذلك تتويجاً للحداثة السائلة المفضّلة لدى زيجمونت بومان؟

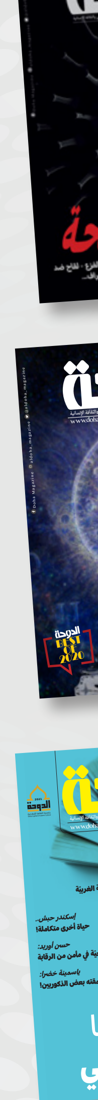
- لا يمكنني الاستسلام لملاحظات نهائية قاتمة، لأنه، بسبب قوّة الصدفة والحظّ، يأتي المستقبل، دائماً، من الجانب الذي لا نتوقَّعه! قد نشهد إعادة تشكُّلٍ لمشهد تكنولوجي أو سياسي غير مسبوق، يغيّر -جذريّاً- علاقتنا بالأشياء والزمن. وستحدّد التغيُّرات المناخية مسارنا، طوعاً أو كرهاً؛ الأمر الذي سيؤدّي، بلا شكّ، إلى زعزعة حالة الركود فوق التيّار.

يعمل العديد من المفكِّرين على هذه المسألة، اليوم. أذكر، هنا، عمل باربرا ستيجلر، أو بيير كاي، الذي ألّف «أن تستمرّ» (2020)، وهو مقال يستحضر فيه الأصول الصلبة (التراث العامّ، على سبيل المثال) التي نحافظ عليها، والتي تقاوم الاستهلاك السريع والمضرّ بالبيئة. يجب علينا إعادة تأهيل رصيدنا، ليس للاستهلاك والتملُّك، بل للحفاظ على شيء دائم ومتَّسق، وملموس، يساعدنا على مقاومة تسييل علاقتنا بالعالم. إن إعادة تملُّك «هذا الشيء»، مرّةً أخرى، لا يعتبَر خطوة إلى الوراء، بل على العكس. يرى العديد من المفكِّرين أن تسارع وتيرة سيولة هذه التجربة، والثقافة المادِّيّة، يثير إشكالاً، ويؤكِّدون على الحاجة، والضرورة الأنثروبولوجية، إلى إعادة تثبيت مدّة صلاحية تتناسب مع حياة الفرد لإعادة إنشاء معالم مفيدة للمجتمع.

في هذا الكون من القصف المعلوماتي والتجريبي، من الضروري، بلا شكّ، إيجاد توازن ما بين المدّ والركود. علاوةً على ذلك، يمكن ملاحظة أن أولئك الذين يشجِّعون هذا الحجم الكبير من التدفُّقات والتداول المتقلِّب للقيمة، والذين يستفيدون منها؛ أي الطبقة العليا للاقتصاد الجديد لتكنولوجيا المعلومات والاتِّصالات الجديدة، هم أولئك الذين يستثمرون جميعاً في الخرسانة، والحجر، والأرض، والإيجار العقاري، والأشياء الظاهرية والملموسة (السيّارات واليخوت والمنازل الثانية والأعمال الفنِّيّة، وما إلى ذلك)، والذين لا يتغذّون على الصدمات سريعة الزوال، فحسب، بل -باعتبارهم برجوازية جديدة مترفة- يراكمون، وينقلون، ويشكِّلون تراثاً.

■ **حوار: فنسنت إدين □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://usbeketrica.com/fr/article/l-ecologie-radicale-et-le-capitalisme-font-des-ruines-des-objets-honteux-desuets-impossibles



أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



الدوحة
المرآة الموريسكيّة



الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري



الدوحة
المدينة الفاسدة!



الدوحة
فلسطين
ضمير العالم



الدوحة
صدمة الجائحة



الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأسُ المسمومة!



الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد



الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)



الدوحة



الدوحة
التطبيع
والسراب!



الدوحة
القصة القصيرة
في قطر



الدوحة
الضباب الصامت!



الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي



الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات



الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة



الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئيّ



الدوحة
ألف أزمة وأزمة!



الدوحة
لقاءات:



الدوحة
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير



الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة



مجيد طوبيا

كاتب في الظل

"ينتمي الراحل مجيد طوبيا (25 مارس 1938 - 7 أبريل 2022) إلى جيل الستينيات الذي سعى أدباؤه، بفعل إتاحة وسائل النشر الصحافي لنصوصهم، إلى تأسيس موجة جديدة في القصّة المصرية على غرار ما أتى به روّاد ثلاث موجات سابقة؛ محمود تيمور في الموجة الأولى، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقي في الثانية، ويوسف إدريس ويوسف الشاروني في الثالثة. ليدخل طوبيا ورفاقه في اختبار وتحدٍّ من أجل تجديد دماء النوع القصصي بمواكبة التحوُّلات السياسية والاجتماعية الفارقة في حياة الإنسان في ذلك الوقت"

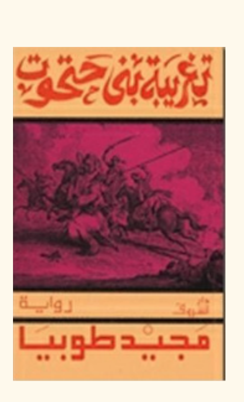
سرديّة مجيد طوبيا:

شكل آخر من الكتابة

في أعقاب حرب الخامس من يونيو/حزيران 1967م، أخذت نصوص متعدّدة من المدوّنة السردية المصرية المعاصرة تتجاهل مقولات السرديات الكبرى تارة، وتناوشها تارة أخرى، في سعيها الدائم إلى تأسيس مقولاتها المحلّيّة التي تؤكِّد هويّتها وإشكالاتها الخاصّة التي لا تنفصل عن خصوصية محيطها الوطني والقومي (العربي) في آن. في هذا السياق الذي سعى من خلاله كلّ من: جمال الغيطاني، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمَّد البساطي، وصنع الله إبراهيم، وعبدالحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبد الله، وخيري شلبي، ومحمَّد إبراهيم مبروك، وعبد الفتاح الجمل، وعلاء الديب، وأحمد الشيخ، وصبري موسى، وصالح مرسي، ومحمَّد جبريل، ومحمود دياب، ويوسف القعيد، وآخرين، إلى تأسيس سرديّته الخاصّة، استطاع مجيد طوبيا- وهو أحد العلامات البارزة في السردية المصرية- ابتكار شكل آخر من الكتابة القصصية، أفلت من خلاله من هيمنة أسلوب يوسف إدريس الواقعي، فجاءت كتابته مزيجاً من الواقعية والفانتازيا والسخرية السوداء.

زمن الستّينيات وأفول السرديات الكبرى

بعد نكسة الخامس من يونيو/حزيران 1967، طالت أركان المجتمع المصري والعربي هزّة عنيفة سلبت الشباب الثائر طموحهم بالتغيير، وأجهضت حلمهم بالقومية العربيّة، وزعزعت ثقتهم في المستقبل، حتى انسرب هذا الشعور إلى متون الأدب شعراً وسرداً، وكان أبلغ تجسيد له هو ابتكار طرائق فنّيّة وجمالية خلقتها النصوص القصصية والروائية لمعالجة الأزمة، سواء بطرق مباشرة وغير مباشرة؛ فطفا على سطح هذه النصوص «جَلْد الذات»، وتفتّتَتْ اللحظة الآنية، ومن ثمّ تفكّكَتْ بنية الحدث الروائي، وتشظّى الزمن، وتداخل الواقع مع الحلم، وتخلّى الرواة عن كليّة المعرفة أو كليّة العلم الذي دانت له كثيراً الروايات الكلاسيكية حتى المرحلة الواقعية، واعتمدت روايات تلك المرحلة وقصصها القصيرة سرديّة مكثّفة تعتمد على وحدات قصصية متقطّعة تتناوب ما بين ماضٍ حميم وحاضر غامض ومستقبل مبهم، في بِنيات ومشاهد متناثرة لا يجمعها سوى عقل القارئ ومخيّلته. لقد استطاع رواة هذه السرود، ومن ورائهم المؤلّفون، قول ما يريدون قوله دون التعرّض المباشر لبطش الحاكم، فكانت سرديّات من قبيل (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، و(الهؤلاء) لمجيد طوبيا، و(في الصيف السابع والستين) لإبراهيم عبد المجيد، و(أيّام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم، وغيرها من نصوص تنتسب إلى كتّاب هذا الجيل. كان ثمّة سقوط مدوٍّ للسرديات الكبرى، والبحث عن سردية بديلة تلائم طبيعة كلّ كاتب منهم، وهم القادمون من بقاع شتى من شمال مصر وجنوبها.



البحث عن سرديّة خاصّة

اتّجه أغلب كتّاب الستينيات إلى مجاوزة الأشكال التقليدية في السرد العربي؛ فعكفوا على استقراء التراث العربي بأشكال مختلفة، واستلهموه في عناصر وأبنية جمالية وثقافية متباينة، فذهب كلّ واحد منهم مذهباً مستقلاً حسب مرجعيّاته الثقافية أو موهبته الفطرية، حاولوا- من بينهم مجيد طوبيا- تأسيس سرديّات مغايرة، فاتّجه بعضهم إلى التراث لاكتشاف عناصره الحية ومواطن قابليته لإعادة الحكي والتنصيص في سياقات سردية وثقافية راهنة. من هنا، كتب مجيد طوبيا (تغريبة بنى حتحوت) التي

استلهمت تراث السيرة الشعبية العربيّة وعناصرها السردية، بكلّ ما اشتملت عليه من قصص وعجائب وغرائب وحكايات وأمثال وأشعار وأغان ومواويل. ينسج طوبيا تغريبته السردية على منوال «تغريبة بنى هلال»؛ فيقسّمها إلى تسعة عشر جزءاً يشكّل مجموعها رحلة بنى حتحوت إلى بلاد السودان التي دامت أربعة عشر عاماً، تعرّض خلالها أبطال مرويّته لما تعرّض له بنو هلال في رحلتهم الطويلة إلى تونس من مصاعب وأهوال شتّى. أمّا في روايتي طوبيا (دوائر عدم الإمكان) (1975) و(حنان) (1981) فإنه سيوظّف فيهما نصوص التراث الشعبي الحاملة للمعتقدات والتصوّرات والطقوس الشعبية في تشكيل نصّ معاصر يحمل أسئلة الراهن وهموم الواقع المعيش. في روايات مجيد طوبيا سوف يختلط الواقع بالحلم، والحقيقة بالخيال، وستظهر الفانتازيا في واحدة من أنصع أشكالها دون تكلّف أو غموض.

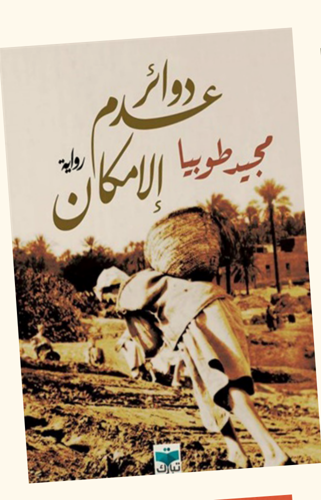
تُعدّ (تغريبة بني حتحوت) واحدة من علامات الرواية العربيّة في السنوات الخمسين الماضية، حيث تُرجِمت إلى عدة لغات، إلى الدرجة التي ارتبطت باسم مجيد طوبيا في تاريخ السرد العربي؛ إذ تقع الرواية في أربعة أجزاء تدور أحداثها في نهاية القرن الثامن عشر، ثم القرن التاسع عشر، في محاولة لاستنباط شكل روائي جديد يستلهم التراث المصري الحكائي في سرد الأحداث كما في كتب التاريخ والسير الشعبية و«ألف ليلة وليلة»، ويأخذ القارئ معه إلى زمكان ما قبل الحملة الفرنسية على مصر وأثناءها، وفيها يتغرّب بنو حتحوت في ربوع مصر المحروسة من المنيا إلى القاهرة والفيوم وأسوان والإسكندرية، في سرديّة ملحمية تجمع بين التاريخ والتوثيق ورحلة الإنسان المغترب الأبدي.

أمّا في روايته «الهؤلاء» التي تتقاطع مع هموم مجايليه من كُتّاب الستّينيات، سيخوض مجيد طوبيا معاناة مواجهة القهر السياسي واستبداد السلطة وتعرية النفاق والتطبيل وتزييف العقول؛ فتراه يفضح «الهؤلاء» الذين يندسّون كالجراد في حياتنا، أو يتنكّرون في أيّة هيئة ممكنة، لكنهم يظلّون دائماً «الهؤلاء» الذين يترصّدون ويراقبون ويدوّنون التقارير السرّية ويتلصّصون على المحيطين بهم. وهنا، على وجه التحديد، سيلجأ طوبيا إلى سردية الرمز أو سردية القناع أو بلاغة المقموعين الذين يمكنهم قول ما يريدون دون أن يطالهم سيف الرقيب.

بين الرواية والسينما

تنوّعت أعمال مجيد طوبيا ما بين القصص القصيرة والرواية وكتابة بعض الأفلام السينمائية وبعض الكتب الثقافية والمقالات المتعدِّدة. فمن الأعمال القصصية نجد له: «فوستوك يصل إلى القمر» (1967)، و«خمس جرائد لم تُقرأ» (1970)، و«الأيام التالية» (1972)، و«الوليف» (1978)، و«الحادثة التي جرت» (1987)، و«مؤامرات الحريم وحكايات أخرى» (1997)، و«23 قصة قصيرة» (2001). ومن الروايات أصدر طوبيا: «دوائر عدم الإمكان» (1972)، «أبناء الصمت» (1974)، «الهؤلاء» (1976)، «غرفة المصادفة الأرضية» (1978)، «حنان» (1984)، «عذراء الغروب» (1986)، «تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال» (1978)، «تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب» (1992)، «تغريبة بني حتحوت إلى بلاد البحيرات» (2005)، «تغريبة بني حتحوت إلى بلاد سعد» (2005). فضلاً عن ذلك، نجد له بعض الدراسات مثل كتابه عن يحيى حقي «عصر القناديل» (1999)، و«التاريخ العريق للحمير وابتسامات أخرى» (1996)، و«غرائب الملوك ودسائس البنوك» (1998)، وقصتين للأطفال هما «مغامرات عجيبة» و«كشك الموسيقى» (1980)، ومسرحية هزلية بعنوان «بنك الضحك الدولي» (2001)، وغيرها من الكتب والمقالات المتعدّدة.

من زاوية مقابلة للنظر في روايات طوبيا وقصصه القصيرة، تتجسّد صورة المدينة الحديثة بوصفها ساحة للتحرّر، كما يقول حسين حمودة في كتابه «الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستّيينات في مصر»، خصوصاً في روايته «ريم تصبغ شعرها» التي ترسم ملامح هذا التصور عن المدينة بمنحى جزئي يضعه في سياق التضاد مع قيم المجتمع الشرقي فضلاً عن قيم المجتمع الصعيدي، في رواية تشبه سيرة شخصية للفتاة «ريم» ابنة الرجل الصعيدي المزواج وثمرة زواجه من امرأة «بحراوية» تنتمي إلى دلتا مصر. كأنّ ريم هذه صورة أخرى من صور الفتاة «فتحية» التي هربت من زوجها حامد التي يلاحقها شباب المدينة ويتهافتون عليها في قصّة (الندّاهة) ليوسف إدريس، بحيث لا ترى ريم في المدينة أي شكل من أشكال التحرّر سوى هذا الجانب المتمثّل في إطلاق شعر الفتيات المدينيات على حرّيّته السافرة، في الوقت ذاته الذي لا تربطها بهذا العالم صلة انتماء حقيقي في هذه المدينة الاغترابية الباردة. بالإضافة إلى ذلك، تحضر

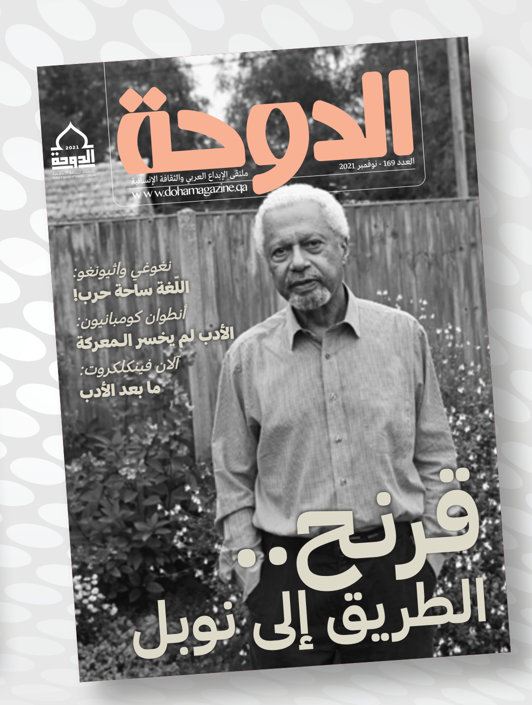




















أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa











صورة أخرى للمدينة في عالم مجيد طوبيا في روايته «دوائر عدم الإمكان» التي تمثّل المدينة النائية في جانبها الذي يرى المدينة من بعيد، بحيث يصل بينها وبين عالم الريف «قطار» ينبني عليه مقياس الزمن ومؤشّر التوقيت اليومي، تماماً كما يفعل بعض مجايليه مثل محمَّد البساطي في روايتيه «أصوات الليل» و«ويأتي القطار». أمّا بالنسبة إلى الكتابة السينمائية فقد كتب طوبيا ثلاثة أفلام روائية هي «أبناء الصمت» من إخراج محمَّد راضي، و«حكاية من بلدنا» إخراج حلمي حليم، و«قفص الحريم» إخراج حسين كمال. ويُعدّ «أبناء الصمت» واحداً من علامات السينما المصرية والعربيّة التي تصوّر واقع الحروب وحياة الجنود المحاربين على الجبهة؛ إذ ضمّ آنذاك عدداً من النجوم الشبان في ذلك الوقت، مثل أحمد زكي ونور الشريف ومحمَّد صبحي والسيد زيان وميرفت أمين ومديحة كامل ومحمود مرسي وآخرين.

قصص قصيرة في مرآة النقد

اللافت للنظر هو انشغال النُقَّاد كثيراً بروايات مجيد طوبيا، واختزاله على وجه التقريب في عملين اثنين؛ أحدهما روايته الرباعية «تغريبة بني حتحوت» وثانيهما رواية «أبناء الصمت» التي أسهم في ذيوعها الفيلم الذي أعدّه بنفسه للسينما عام 1974 مع رفيق دربه المنتج والمُخرج محمَّد راضي. بيد أن ما أريد لفت الانتباه إليه هنا يتمثَّل في القيمة الفنّيّة والثقافية الرفيعة لقصص مجيد طوبيا القصيرة، فأغلب مجموعاته القصصية تقتضي درساً نقدياً خاصّاً ومستقلّاً (أشار إليه بعض الإشارة سيّد حامد النساج في كتابه «أصوات في القصّة القصيرة المصرية»، وخيري دومة في كتابه «تداخل الأنواع في القصّة المصرية القصيرة: 1960 - 1990»)، لما تتمتَّع به قصصه من كثافة سردية رفيعة المستوى، وقدرة على التقاء المشاهد القصصية المتناثرة كمشاهد السينما المتتالية بحرفية ملموسة، وقدرة أخرى على نحت لغة قصصية مكتنزة التراكيب مشبعة الدلالة، لغة غير عارية من قضايا البشر الذين يكتب عنهم طوبيا سواء كانوا من الأطفال أو العمّال أو الفلّاحين والتجار أو العلاقات الاجتماعية التي أجاد كثيراً في رسمها وتشخيصها بهدوء وخبرة سوسيولوجية ملموسة. في قصص طوبيا القصيرة نحن بصدد عالم يستغل براءة الأطفال، وواقع اجتماعي متفسّخ، يحيا على الخرافة ويطحن الإنسان ويعيد إنتاجهما بأشكال عدّة، ويتخذ من كلّ هذه المشاهد مواقف تنتصر لحرّيّة الإنسان وقيمته في الوجود بعيداً عن شعارات الدين أو النزوع الطبقي أو الزيف الاجتماعي. ويمكننا أن نضرب على ذلك أمثلة من بعض القصص الأثيرة لديه، مثل «فوستوك يصل إلى القمر»، و«خمس جرائد لم تُقرأ»، و«الأيام التالية»، و«طرح جمع»، و«الوليف»، و«الحادثة التي جرت» وغيرها. في قصص مجيد طوبيا القصيرة إمكانات سردية ودرامية مشحونة ببلاغة التمثيل والرمز، قصص تتناول الإنسان المصري في جوهره المحبّ للحياة التوّاق إلى مستقبل أفضل. ■ **محمد الشحات**

«الهؤلاء»

صرخة في وجه التسلّط واللاإنسانية

رواية «الهؤلاء» وهي تحاول أن تفسِّر ما يبدو غير قابل للتفسير، وهي تقول اللامعقول الذي يبدو غير قابل للوصف والفهم العقلانيين، تكون بذلك منتمية إلى أعمال نوع من الأدب أسّسه أدباء كبار من مثل فرانز كافكا وألبير كامو وجان بول سارتر وصامويل بيكيت وصنع الله إبراهيم ...ذلك الأدب الذي لا يُحدِّثنا عن المدينة الفاضلة، بل هو يقوم برحلة في مدننا غير الفاضلة، لنكتشف ما فيها من الغرابة المقلقة، وما فيها من الأشياء اللامعقولة والمخيفة والمرعبة.. لنكتشف أن وضع الإنسان فيها هو وضع غير إنساني: هو وضع القهر والكبت والقمع...

صدرت رواية «الهؤلاء» لمجيد طوبيا سنة 1973، وهي رواية تتألَّف من سبعة فصول، وبعض عناوين الفصول أشبه ما تكون بعناوين الكتب العلمية والنظرية (من مثل عنوان الفصل الأوّل: «آلة الزمن الموسيقية»، وعنوان الفصل السادس: «نظرية جديدة في نشوء المدن وتطورها»)، كأن هذه الرواية بهذا تريد أن تؤدّي وظائف أخرى غير الوظائف المعروفة للرواية خاصّة وللسرد عموماً.

تقع الرواية في تسعين صفحة، وهي عبارة عن محكي شديد البساطة يكشف النقاب عن سيرة إنسان لم يأت في أقواله وأفعاله بما يدعو إلى اعتقاله وإرغامه على القيام برحلة لا يجد لها معنى: هو متهم ومشكوك في أمره إلى أن يعود من كلّ مخافر الدولة الأيبوطية بما يثبت براءته؟ لكن هذه البساطة من نوع السهل الممتنع، فالمحكي يستند إلى بلاغة الإيجاز والترميز، ويثير في عدد قليل من الصفحات قضايا كبرى تتعلّق بوجود الإنسان ووضعه اللاإنساني.





الرواية عبارة عن صرخة في وجه التسلّط واللاإنسانية وغياب الحرّيّة في الدولة والمجتمع، وهي قد نجحت في الكشف عن واقع قاهر بسخرية سوداء تفضح اللامعقول الذي يقذف بالإنسان في رحلة لامتناهية أو نهايتها الموت، وهو من دون تهمة محدَّدة، أو كلّ تهمته أنه قرأ واندهش وتساءل.

فقد قرأ الرجل، موضوع الرواية في كتاب صدر بالديار الأيبوطية، أن دوران الأرض حول نفسها يحدث في اتِّجاه مضاد لدوران عقارب الساعة، فاندهش كثيراً، وتساءل: لماذا تدور الأرض ضد الساعة وليس معها؟ وحمل سؤاله إلى صاحب الكتاب وبعض المسؤولين، وبدل أن يحصل على الجواب، صار مطارَداً من طرف «الهؤلاء»، وانتهى الأمر باعتقاله وإجباره على الإتيان بشهادات عن براءته من كلّ مخافر الديار الأيبوطية.

وتتألَّف الرواية من عناصر تجمع بين الواقع والغرابة، فتصف عالماً واقعياً يتكوَّن من الناس والمدن والمخافر والقطارات والصحراء والأحياء الفقيرة ... لكن ما يحدث في هذا العالم يبدو غريباً، لامعقولاً، لا إنسانياً، من دون معنى، غير منسجم، لا يخضع للمنطق والعقل. فالإنسان في هذا العالم لا يجد معنى لما يقع، يبدو له العالم غريباً ومقلقاً ومخيفاً. والأكثر غرابة أن «الهؤلاء» وحدهم يرون العالم منسجماً، وما يحدث فيه معقولاً.

ملخص الحكاية

في البداية انتبه السارد الشخصية المحورية إلى أن عقارب الساعة تدور عكس دوران الأرض، هذا ما قرأه في كتاب أصدره أحد علماء الديار الأيبوطية. أثارته المسألة، فبدأ يسأل عن صحتها، زار صاحب الكتاب، فاتهمه بالتجسس والتشويش على ابتكاره فطرده، وحاول استفسار بعض المسؤولين ففشل وصار مطارداً من طرف «الهؤلاء»، يطارده الواحد منهم بأسئلته وفضوله، ويتهم أقواله بالرمزية، فالمسألة التي يثيرها لا تعني إلا أن ديار أيبوط تسير ضد الزمن وليس معه، وهذا كلام في السياسة، وحاول أن يدفع الناس في ملعب الكرة إلى التفكير في المسألة، فاتهم بإثارة الفتنة.

بعد أن فشل في فهم المسألة التي شغلته ودفع الناس إلى التفكير معه في حلّها، لاذ بشقته، وأغلق الباب جيّداً، ثم راح يستحضر حبيبته إلى أن صارت حقيقة أمام عينيه، لكن «الهؤلاء» الجاحظون سيفاجئونه في سريره، ويرغمونه على مرافقتهم، والتهمة غير محدَّدة، فلكلّ إنسان تهمة، ولكلّ تهمة أدلتها، ولابدّ أن للسارد تهمة وأدلتها موجودة؟

حمل «الهؤلاء» الجاحظون السارد إلى غرفة الرجل المضغوط، وبعد انتظار قاتل، ظهر الرجل المضغوط. سأله السارد عن التهمة الموجَّهة إليه، فكان ردّه أنه لا يعرف تهمته بالتحديد، لكن سلوكه



قد خرج عن حدود المألوف، وتبدّل السلوك يكون في حالة أزمة عاطفية أو في حالة الشروع في عمل غير مشروع ضد دولة أيبوط وضد زعيمها الديجم. والسارد لا يشكو من أزمة عاطفية، وله حبيبة رائعة تدل على ذوقه الراقي في الجمال، ويبقى أنه متهم بالشروع في عمل مريب إلى أن تثبت براءته؟

وللتأكد من براءته، عيّن الرجل المضغوط مندوباً عنه يأخذ صاحبنا في طواف إلى جميع مخافر الشرطة المنتشرة في أنحاء أيبوط، ويتمّ له في جميع المخافر عرض قانوني للبث فيما إن كان مطلوباً في إحداها أم لا، وإذا لم يكن مطلوباً في أيّ منها فهو حرّ شريف كما ادعى لنفسه؟

ومن مخفر إلى مخفر، ومن حيّ إلى حيّ، بدأ السارد يحصل على شهادات براءته: (3، 7، 23، 39، 40)، ومع هذا الرقم الأخير سوف يترك السارد والمندوب العاصمة ليطوفا بشتى المخافر المنتشرة فوق أراضي أيبوط المترامية. وفي محطّة العاصمة سيلاحظ السارد أزواجاً كثيرة من الرجال وأزواجاً كثيرة من النساء، وهي أزواج تشبه الزوج الذي يشكله هو والمندوب، أي أن كلّ زوج إلا ويتكون من متهم أو متهمة ومندوب أو مندوبة، والسارد إذاً ليس الوحيد في هذه الحالة؟

في المخفر الأربعين سيعرض على كلاب أعجمية، فإن أفتت جميع الكلاب بأنه بريء انصرف إلى حاله؟ بعد أن حصل على براءته من الكلاب؟ انصرف والمندوب في اتّجاه مخافر أخرى، وفي الطريق إلى محطة القطار مرّا بمدن صغيرة وأحياء فقيرة، وصادفا عدداً من المتسكّعين والمتسوّلين والأطفال الحفاة ... ومن القطار تراءت له حبيبته في القطار المضاد وقد فقدت جمالها وروعة بهائها، أتكون هي الأخرى متهمة وتقوم بالطواف من أجل الحصول على البراءة؟

يحصل السارد على براءات جديدة، ويتضاعف الورق في الحقيبة التي يحملها المندوب، ويبدو الطواف كأنه لانهائي، وفكرة الهروب مستحيلة، لأن محاولات كلّ السابقين باءت بالفشل، وكانت وبالاً عليهم.

وكان السفر أخيراً إلى مخفر الرمال، وهو بناية عملاقة في خلاء ممتد أجرد. وعندما سأل السارد المندوب لماذا هناك مخفر في هذا الخلاء، كان ردّه أن المدن في القدم كانت تنشأ حول منابع المياه أو حول مركز المواصلات، أما في العصر الحديث فالمدن تنشأ حول المخافر، ففي البداية يجيء المخفر فيعمّ الأمن في الخلاء المحيط به، وعندئذ تبنى البيوت ثم تتكوّن المدن؟

في الخطوات الأولى إلى داخل مخفر الصحراء، كان المندوب يحثّ السارد، وهو ينعته بالطيب الوديع، على أن يتبعه وسط أحجار هي شواهد قبور السابقين مثله، ولما سأل السارد عن هذه الأحجار القبور، كان جواب المندوب أن كلّ المتهمين السابقين الذين قاموا برحلة إلى مخفر الصحراء فضّلوا البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب.

شخصية في وضعية غير قابلة للإدراك:

لقد اختار مجيد طوبيا لروايته شخصية تطرح أسئلة قد تبدو لامعقولة أو لها حمولة رمزية شديدة الخطورة؛ ووضَعها في وضعية تبدو لامعقولة من منظور السارد الضحية، وتبدو طبيعية وضرورية من منظور «الهؤلاء».

الشخصية المحورية في رواية «الهؤلاء»، وهي التي تتكلّف بمهمة السرد، شخصية أشبه ما تكون باللغز. هكذا تبدو على الأقلّ للهؤلاء. فهي شخصية مثقّفة ومفكّرة، لكن أسئلتها حول الأرض والزمان تبدو أسئلة لامعقولة أو شديدة الخطورة؛ وهي شخصية وديعة وطيبة، ولا تواجه مطارديها، لكن تنتهي كلّ مقابلة لواحد منهم بالهروب بعيداً.

وهذه الشخصية هي من دون اسم، وهي تعيش في الوهم أكثر ممّا تعيش في الواقع، ومن هنا كثرة الرؤى والأحلام والاستيهامات، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بالحبيبة، وهي تخضع للسلطة القاهرة وتقبل الطواف اللانهائي، وتستسلم للهؤلاء وهم يقودونها في رحلة في اتّجاه الموت.

هي شخصية لا تستطيع أن تفهم اللامعنى الذي يسود العالم الذي يحيط بها، فتصاب نفسيتها بالاضطراب وتدخل دائرة الفراغ والتشاؤم، وهذا ما يفسّر الحضور اللافت للمحكيات النفسية و المونولوجات والرؤى والاستيهامات في كلام شخصية مقهورة.

والنصّ يبدأ بتقديم الشخصية: رجل مثقّف يطرح أسئلة ويقول كلاماً هو حمّال أوجه، فيطارد من طرف «الهؤلاء» وينتهي الأمر باعتقاله، وبراءته لن تكون إلّا بعد أن يُعرَض على كل مخافر الدولة الأيبوطية.

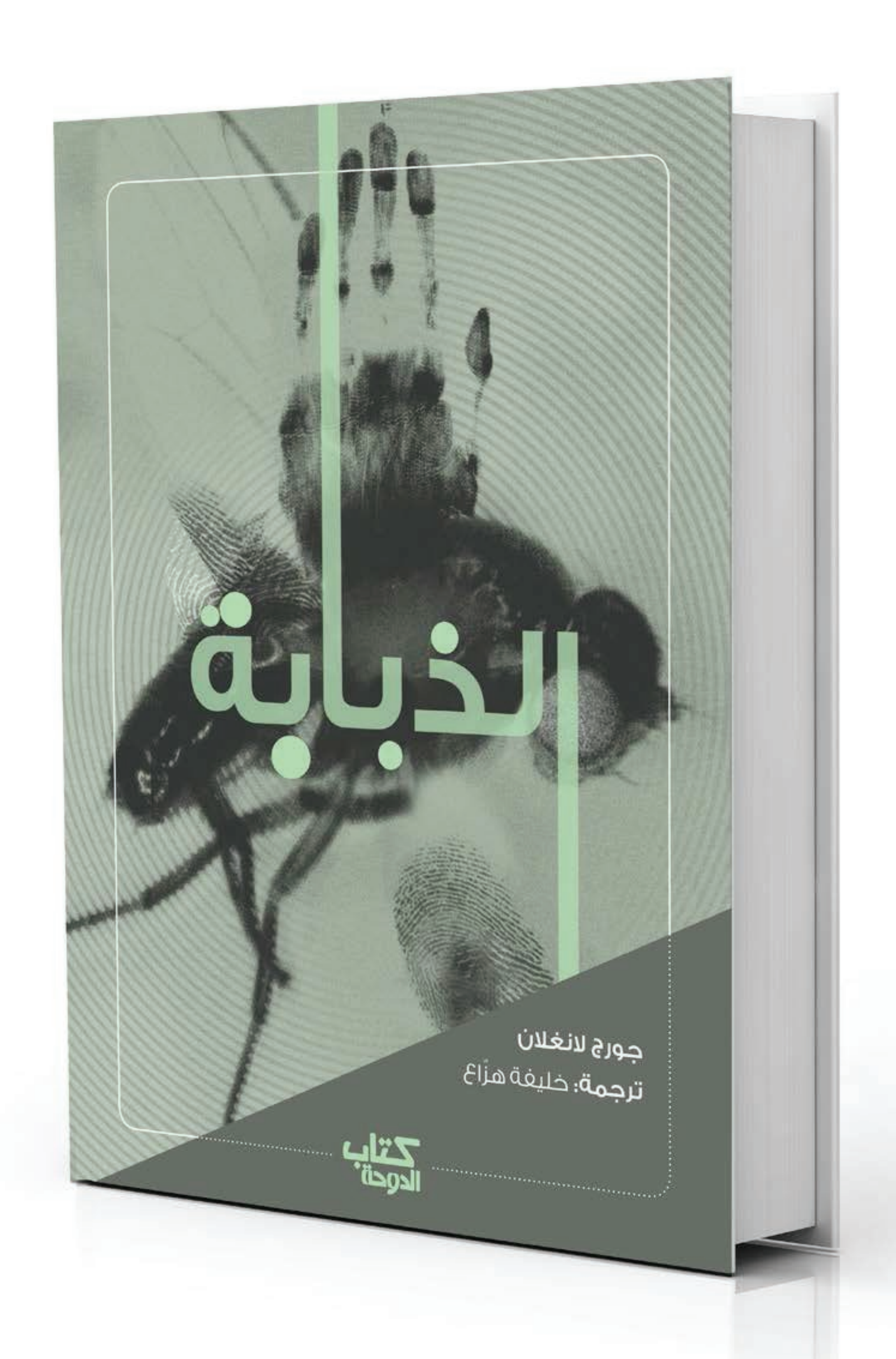
هكذا تبدو الوضعية عبثية ولامعقولة، وهذا ما كرَّرته الشخصية مراراً وتكراراً. فمن دون تهمة محدَّدة، تجد الشخصية نفسها في وضعية غير عقلانية: من أجل الحصول على براءتها، على الشخصية أن تطوف على كلّ مخافر الشرطة بالديار الأيبوطية المترامية، وأن تحصل من كلّ مخفر على شهادة البراءة.

هذه الشخصية هي نفسها التي تسرد حكايتها، وهي لا تستطيع أن تفسّر ما يحدث بواسطة خطاب فكري عقلاني، لأن اللامعقول ينفلت من المنطق. ومع ذلك فهي تقدِّم من الملاحظات والأسئلة والأقوال الساخرة ما يدلّ على الظلم والقهر الذي يمارسه «الهؤلاء» وبراءتها من التهمة الموجهة إليها. وهي بهذا نجحت في دفع القارئ إلى التعاطف معها باعتبارها ضحية الظلم والقهر وغياب العدل والحرّيّة.

لقد نجح السارد في إدخال القارئ إلى عالم مقلق وغريب ومظلم، ودفعه إلى مشاركته البحث عن معنى لما يَحدث، وزرع في نفسه الأمل في الحصول على البراءة الأخيرة، وتركه مع نهاية غامضة مفتوحة، كأن اللامعقول لا يمكن أن تكون نهايته إلا لامعقولة.. ■ **حسن المودن**

صدر في

كتاب الدوحة



ملامح قصصية

الذات، المدينة والعالم

ينتمي مجيد طوبيا إلى جيل الستينيات الذي سعى أدباؤه، بفعل إتاحة وسائل النشر الصحافي لنصوصهم، إلى تأسيس موجة جديدة في القصّة المصرية على غرار ما أتى به رواد ثلاث موجات سابقة؛ محمود تيمور في الموجة الأولى، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقي في الثانية، ويوسف إدريس ويوسف الشاروني في الثالثة. ليدخل طوبيا ورفاقه في اختبار وتحدٍّ من أجل تجديد دماء النوع القصصي بمواكبة التحوُّلات السياسية والاجتماعية في ذلك الوقت.

لمجيد طوبيا في كتابة «القصّة» مشروع مهم وتجربة ثرية، تشكّلت ملامحها الفنّيّة منذ قصّته «فوستوك يصل إلى القمر» التي كانت عنواناً لمجموعته الأولى الصادرة سنة 1967. وقد استطاع طوبيا من خلال هذه القصّة، التي نشرها له يحيى حقي في مجلّة «المجلة»، أن يشكِّل لتجربته هويّة جمالية تأكّدت من خلال مجموعاته التالية: خمس جرائد لم تقرأ (1970)، الأيام التالية (1972)، الوليف (1978)، الحادثة التي جرت (1987).

انطلاقاً من رؤية فلسفية وحضارية تشتبك قصص مجيد طوبيا بأحداث العصر الكبرى. وعبر هذا الاشتباك يستوعب خطابه السردي التحوّلات الفارقة في حياة الإنسان. على سبيل المثال؛ كانت جهود التقدُّم العلمي في ارتياد الفضاء ومنها الوصول إلى سطح القمر حدثاً جليلاً وفارقاً في ستينيات القرن العشرين، صوره طوبيا في قصّة «فوستوك يصل إلى القمر»:

(«إلى القمر بالسلامة يا فوستوك»

وقف السائق يقرؤها مكتوبة على مؤخِّرة السيارة.. ربَّما المرّة المئة في خلال اليومين الأخيرين. ويبتسم لنفسه في زهو.. كان صاحب السيارة يريد أن يكتب مكانها عبارة أخرى.. «يا خفي الألطاف نجّنا ممّا نخاف».. وإزاء تمسّك السائق بجملته.. قنع بأن تنزوي عبارته على باب السيارة حيث هي مكتوبة الآن.. وترك المؤخِّرة بطولها وعرضها لسائقه يكتب عليها ما بدا له.. فكتب جملته السابقة.. ورسم أعلاها صاروخاً صغيراً في طريقه إلى قمر رسم على هيئة وجه إنسان يطل باسماً في سعادة من خلال زهور جميلة زاهية تحيط به).

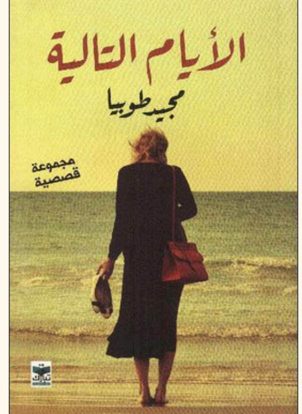


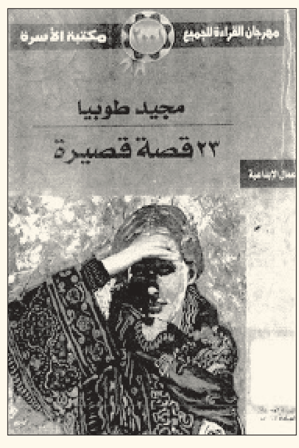
تجسِّد هذه القصّة الجدل بين خطابين، الأوّل خطاب صاحب السيارة الذي يبدو محافظاً ومؤثراً السلامة في الشعار الذي كان يفضِّل وضعه على مؤخِّرة السيارة: «يا خفي الألطاف نجّنا ممّا نخاف» الذي يمثِّل وعياً شعبويّاً تقليديّاً، وهو كذلك وعي البورجوازية الصغيرة التي تتجنب المخاطرة، في مقابل الجملة المارقة التي أصرّ السائق وضعها على مؤخِّرة السيارة: «إلى القمر بالسلامة يا فوستوك» وهو الخطاب الذي يمثِّل روح التطلّع والمغامرة والرغبة في الانفتاح على المجهول والتطلّع على الغريب والمختلف، كما يربط السائق في رسمه بين الصاروخ الصغير الصاعد في طريقه إلى القمر الذي يرسمه على هيئة وجه إنسان كإشارة إلى التطلّع لوجود إنساني جديد في بقعة جديدة من الكون، وكأنّ ثمّة حسّاً وثاباً ووعيّاً رومانسيّاً يمازج الجموح الإنساني لارتياد المجهول، وكأنَّ ثمّة جدلاً ما بين ثقافة مترسبة كما في الوعي المحافظ لمالك السيارة وثقافة أخرى بازغة، متطلّعة إلى الجديد ومتسلِّحة بروح المغامرة.

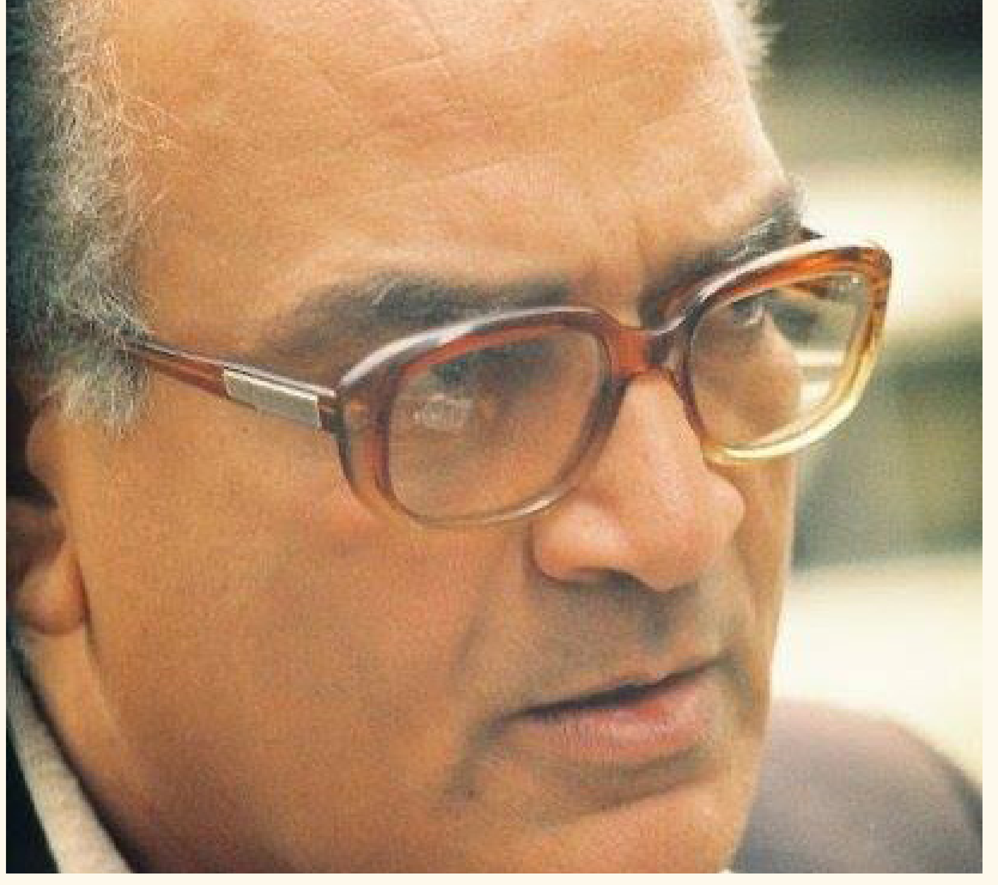
...

اتجه جانب من الخطاب القصصي لمجيد طوبيا نحو نقد حروب العالم المستمرة. ففي قصّة «الوجه الآخر» التي يبرز من خلالها تأثُّر بطلها بمتابعة أخبار الحروب عبر التليفزيون، نقرأ:

(«صراع حتى الموت بين نصفي دولة







أوروبيـة».. هابيـل لمـاذا تقتـل أخـاك قابيـل؟!..

«احتمال نشوب حرب ذرية عالمية».. «إعصار يجتاح استراليا».. «تفجير قنبلة جديدة تحت الأرض».. نجازاكي أين ذهبت أختك هيروشيما؟!

وينهض ثائراً.. أين الأنباء الطيبة؟!)

وفي القصّة يعتمد مجيد طوبيا تقنية «الكولاج» بإيراد مقتطفات مقتطعة من عناوين الأخبار التليفزيونية لتبدو كطرقات صادمة بتدافعها على الوعي تكثِّف المأساة الإنسانية والمأزق الوجودي الذي بلغ ذورته، حيث الصراع بين شطري ألمانيا الغربي والشرقي ليرد بطل القصّة بتساؤل يُشَعِّر الحالة ويتمثّل جذور الصراع الإنساني منذ أزلية التاريخ كما في قصّة (هابيل وقابيل)، وكأنّ الوعي في تشبيه ضمني يعيد قراءة الراهن في ضوء التاريخي. ثم يرد بطل القصّة على نبأ الاختبارات باستعادة تاريخ المأساة النووية الكبرى في الحرب العالمية الثانية بضرب الولايات المتَّحدة الأميركية لهيروشيما ونجازاكي المدينتين اليابانيتين، فتبدو الذات في حالة تساؤل وجودي حائر إزاء ما تعاين من أحداث مدمرة وأخطار مفنية للبشرية...

...

في قصص مجيد طوبيا تحضر كثيراً صورة الذات المغتربة التي تواجه ضغوطات العالم المادية والنفسية كما هو حال بطل قصّة «خمس جرائد لم تُقرأ» التي يُقدِّم فيها صورة الريفي النازح إلى المدينة والمركز، العاصمة، «القاهرة». ففي إحساس مضمر بتغول المدينة وقدرتها على التهام الأشخاص، يُساكن الذات شعور بالهشاشة والضعف، كما تتبدى حساسية الذات إزاء مدينة تُمثِّل نمطاً ثقافياً واجتماعياً مغايراً لنمط الريف أو الأقاليم البعيدة عن ضجيج المدينة. وفي صورة مثل هذا التناقض يتشكَّل الخطاب القصصي عند مجيد طوبيا بأسلوب ساخر يتجلَّى في المبالغة التهكمية التي تعكس شعوراً بعبثية الأوضاع من ناحية وعجز الذات عن تعديلها من ناحية أخرى، فتتعالى عليها وتحاول أن تتجاوزها بالسخرية. نقرأ في قصّة «خمس جرائد لم تُقرأ»:

(صعدتُ فوق برج القاهرة. وقفتُ فوقه ساعات طويلة. عقدتُ مقارنة بين حجمي وحجم المدينة. تأمّلتُ العمارات العالية، وشاهدت الناس مهرولين، آكلين وقوفاً، ولما قالت البدينة لزوجها إنني أنام كالموتى؛ انتقلتُ إلى لوكاندة في شارع كلوت بك لرخص سعرها، ومنذ اللحظة الأولى حدث أمر غريب: إذ اتسعت أذني وكبرت، وجاء العمّال ومدوا شريط الترام داخلها فسارت العربات: بأجراسها، بصرير عجلاتها، بشتائم سائقيها لسائقي عربات الكارُّو، وبخناقات الكمساري مع الراكبين، وظلّت هذه الترامات تدخل أفواجاً إلى داخل رأسي!! تدخل ولا تعود. علقت لافتة خارج أذني مكتوب عليها: ممنوع الدخول، ولكن ذلك لم ينفع. وأحياناً كثيرة كانت أسلاك الكهرباء تتماسُّ؛ فتحدث شرارة وفرقعة صاعقة داخل رأسي!! فنقلتُ وضع السرير ونمتُ، بحيث كانت أذني اليُمنَى جهة الشارع؛ ذلك لأنّها ثقيلة السمع). ■ **رضا عطية**



▲ JrCasas (Spain)

في الحَدّ الأقصى من الكتابة

ما هو أدبُ تويتر؟

ما هو «أدبُ تويتر - La twittérature»؟ أدبُ (تويتر) هو، بكلّ بساطة، الأدب الذي يُمارَس في (تويتر). إنّه ينتمي إلى ذلك الوسيط، عبْر تبنّي الميزات التكنولوجيّة الكبرى، بما في ذلك (140) حرفًا كحدّ أقصى، ولكنّه يندرج، أيضًا، في مجال استكشاف المخيال والأسلوب. يُستلهَم أدبُ تويتر، أحيانًا، من الممارَسات القديمة جدّاً مثل الهايكو، من خلال ملء فضاء افتراضي مفعَم بحماسِ مُدوَّنة إلكترونيّة صغيرة، تحفِّزها، فعليًّا، حمّى شبكة التّواصُل الاجتماعي، وفوْرتها، حيث يحدث كلّ شيءَ آنيًّا.

لذلك، إنّ (تويتر) ليس، مبدئيًّا، فضاءً يحصل فيه الأدب على مبتغاه بشكل طبيعي؛ ففيه، يشعر المشتركون بارتياح في دردشاتهم المتبادَلة، حيث نصادف كلّ شيء: جلسات تغريد في أثناء برنامج تلفزيوني[1] Twivage، وأخبار موجزة، وأخبار صحافيّة، ومراجع قراءات، وعروض، واتّخاذ مواقف من أجل الاستقطاب الشّعبي، وشعارات، وإعلانات عن صدور رسالة جديدة من مُدوَّنة إلكترونيّة، وبلاغات مختصرة، وعبارات مزاح، وعناوين صحيحة، وانتقادات انطباعيّة، وتصفية حسابات، ونحيب، ونميمة، واستقصاءات، واعترافات، واقتباسات لكتّاب، ووصفات، وحملات كاذبة، ودعوات لتقديم عرضٍ، وطلبات مساعدة، وتقارير عن أحداث، وتباهٍ، واستقطاب، ونشر صور، وإعلانات مموّهة، وغيرهاً من التّغريدات...

غير أنّنا، أحيانًا، نكتشف أنّ هناك، بالمثل، قصائد موجزة، وأقوالاً مأثورةً، وحِكَماً، ونصوصًا من ستّ كلمات، وخواطر، وأمثالاً سائرة، وحوارات، ومحكيّات قصيرة جدّاً، ورغبات مجازيّة في (140) حرفًا، بالضّبط، ومحكيّات جزلة مقسّمة إلى قصاصات تغريدية، وعبارات لكتّاب، وافتتاحيّات مُدوَّنات إلكترونيّة، وممارَسات أسلوبيّة مُستوحاة من حلقة الأدب الممكِن - L'OULIPO، وحوارات جامحة تتحكّم فيها الصّورة وانزياح المعنى، وكلّ تلك الممارَسات الكتابيّة التي تنتسب إلى صنعة الشّكل والتّعبير الرّمزي في (تويتر).

لذلك، من الملائم، في هذا السّياق، أن نتساءل عن وضع التّغريدة الأدبيّة، وشكلها. ما هو واقع أدبِ تويتر، سنتَيْن بعد ظهور أوّل مقال لـ«ستيفان بتايون[2] Stéphane Bataillon» يتعلّق بتعريف هذا التيّار الأدبي الجديد؟ بعد الاستخفاف، والحملات[3] التي كان قد تعرّض لها، أحيانًا، ألا يزال بإمكاننا الحديث عن جماليّة خاصّة بأدب تويتر؟ ألا يزال من الوَجاهة، ونحن نمضي قدمًا بانخراطنا في منطق التّفاعُل التّشارُكي، أن تُربِك التّغريدة الأدبيّة نظريّة تلقّي الأعمال؟ هذه هي الأسئلة - وثمّة أخرى كذلك - التي تطرّق إليها المتدخّلون في الموائد المستديرة للمهرجان الدّولي الأوّل لأدبِ تويتر[4] في أكتوبر/تشرين الأوّل 2012، مخصِّصين الجزء الأكبر لأدبِ تويتر، بوصفه ممارَسة كتابيّة تندرج في فضاء افتراضي نشِط، حيث يجد التّلاميذ، في بيداغوجية الكتابة، مبتغاهم.

وبالفعل، عن طريق التّعليمية والبيداغوجيا[5]، تظهر أهميّة استخدام أدبِ تويتر في المدرسة؛ إذ تقدّم شبكة الفصول الدّراسية المغرِّدة[6] Twittclasses، التي نكتشف، من خلالها، تجارب التّعليم الملهِمة والمبدِعة، مجموعة من الابتكارات، والجراءة، حيث نَعثر على بيئة اكتساب جديدة مستوحاة، على الأرجَح، من تويتر، ومن الإنترنت 2.0 (Web 2.0).

تفرض هذه الصّيغة التّشارُكية نفسَها في عدّة عروض[7] كتابيّة جماعيّة لـ(Aurise@)، والتي تشمل، في إثر ذلك، طائفة كاملة من أدباء (تويتر)، من بينهم (Nathcouz@)، التي غرّدت، هي أيضًا، سلسلة من المعارَضات المستوحاة من بريفر - Prévert. والآن، تبدو الأعمال والتّجارب المستمدّة من حلقة الأدب الممكِن لـ(Aurise@) «رواية لا تتضمّن حرف e، حروف e فقط، تكرار الحرف ذاته في أوائل الكلمات في الشّريط المرسوم، وفي الأعمال التّطبيقية، أحادية الصّوائت بـ a ، u ، i ، o ،، دون حروف أفقيّة ولا عموديّة» كأنّها أفضيّة



افتراضيّة تندمج فيها المتعة مع نظريَّتها الخاصّة بشكل نهائيّ، وباتت تفرض نفسها بوصفها شواهد في المشهد الهجين للتّغريدة الأدبيّة.

من جهتها، طلبت (AnnieRikiki@) من تلاميذها كتابة الفروض المنزليّة في (تويتر)؛ فإذا كانت الموضوعات متعدِّدة (إرشادات، وشذرة برج فلكيّ، وشخصيّة شهيرة، وذكرى مهمّة،...)، فإنّ الشّكل هو نفسه، دائماً: نصّ قصير من (140) حرفًا، بالضّبط. إنّها صياغة تروق للتّلاميذ؛ فهم يحبّون مواجَهة تحدّي الدّقة الرّياضية لـ(تويتر)، ويفتّشون في القواميس؛ للعثور على المقابلات المعجميّة لكلّ مصطلح ذي استخدام ملتبس يعتبر مبسَّطاً. فضلاً عن أنّ طلب إضافة الجناس، والعبث بالاستعارات، وتماثُلات أخرى، يرتقي بنصوصهم إلى مستويات تُجمع فيها جودةُ التّعبير بين الأناقة والدّقة. إنّ هذا المسار مثمرٌ، لأنّه يدرِج الامتداد في (تويتر)، ويسمح بالتّأمُّل، مع تعزيز إتقان الممارَسات الجيّدة في الكتابة. ألسنا، هنا، بشكلٍ من الأشكال، في صميم تطوير كفاءات الكتّاب الشّباب؟

ممارَسة خلاقة:

الكتابة هي رسم العلامات في مساحة، حيث تقتضي العمليّة أدوات، وتقترح نوعًا من نظام تأليف. يدرك المدرِّسون أنّ كلّ ما يرتبط بالكتابة يتغيَّر عند التلميذ، باستخدام الحاسوب بوصفه أداة، والشّاشة بوصفها مساحة للكتابة. يقترح المدرِّسون، من خلال اعتماد أدبِ تويتر في الفصول الدّراسية، مساحة جديدة للكتابة، وأنظمة جديدة لتأليف النّص، وتلقّيه، كذلك.

مساحة افتراضيّة:

إنّ أدبَ تويتر هو، قبل كلّ شيء، وريثُ وضع خاصّ مرتبط بأنظمة النّشر لوسائط التّواصُل الاجتماعي. لقد أصبح النّص يدوَّن في فضاء افتراضي، ولكنّه عامّ ومشترَك. ووعيًا منه بهذا النّشر المفتوح، يدرك التّلميذ أنّ نصّه يمكن أن يُقرأ من قِبَلِ أكثر من شخص واحد (من قِبَلِ مجموعة من القرّاء، في الواقع). لقد أضحى الإسهام في التّخلُّص من الأخطاء المزعِجة، وكتابة اللّغة بشكل جيِّد، هدفًا براغماتيًا للنّتائج القابلة للقياس من قِبَلِ التّلميذ الذي يصل إلى إضفاء الموضوعيّة على العمليّة؛ فعندما تتدفّق تعليقات مستخدمي الإنترنت، تتزايد منفعة الكتّاب الشّباب: النّص ذو قيمة، وقد تَمّ، على أيّ حال، قراءته والتّعليق عليه، لأنّه يندرج في دائرة ردود الأفعال. وهكذا، يتخطّى أدبُ تويتر، تدريجيًا، جدران الفصل الدّراسي الذي لم يعد لحيِّزه حدود.

يدعو أدبُ تويتر، كذلك، إلى مقاسَمة الممارَسات الخلّاقة من لدن المجموعة البيداغوجيّة كلّها؛ ففي جميع التّجارب المذكورة، حتى الآن، من قِبَلِ المدرّسين، إنّ المتعة، التي لا تنفي جهد التّلاميذ، هي في الموعد. وفي أغلب الحالات، يمثّل تزايُد اهتمام التّلاميذ بالكتابة نفسها، واستعداد المدرّسين لمقاسَمة خبراتهم، بلا ريب، أحد الانعكاسات الأكثر أهمِّيّةً لاستخدام أدب

تويتر في الفصل الدّراسي.

حين يطلب الأساتذة من التّلاميذ كتابة نصّ من (500) إلى (1000) كلمة، يتعجّل أغلبهم العمل؛ فينجزون المهمّة بشكل غير منتظم، ونادرًا ما ينقّحون: النّص ليس موضوعَ تركيز، وكثيرًا ما تكون المسوَّدة بمثابة الأصل. غنيّ عن البيان أنّ الشّباب الذين لا يحبّون الكتابة، يشعرون، في سنّ مبكرة، أنّهم عاجزون فكريًا: الأقلّ أداءً يضطلعون بالكتابة كأنّهم يُساقون إلى المذبح، بينما يستميت الآخرون متأوّهين. إحساسهم بالفاعليّة الفردية[8] يلامس السّقوط الحرّ. لقد لاحظنا أنّ أدبَ تويتر يقدّم منفعة مؤكَّدة لهؤلاء الشّباب: وعي التّلاميذ بمهمّة الكتابة هذه، البسيطة، كما يبدو، بالنّظر إلى قيمتها وإمكانيّة التّحكُّم فيها،[9] له تأثير مباشر في إدراك كفاءاتهم؛ فإحساسهم بالفاعلية والحماس يتزايد تبعًا لذلك.

إنّ الاشتغال على وحدات نصّيّة صغيرة -وإن بدا أقلّ إكراهًا للتّلميذ- غالبًا ما يُنجَز بكثير من الصّرامة، وكلّ مقارَنة تستهدف الكشْف عن الاختلافات بين شيئَيْن يُخصَّص لها مزيد من الوقت. في الواقع، ليس من النّادر أن نجد تلميذًا يعمل لمدّة ساعتَيْن لتأليف تغريدته في جملة أو اثنتَيْن. إنّ إكراه كتابة (140) حرفًا، بالتّحديد، يقتضي استعمال قاموس المترادفات، ويضطرّ التّلاميذ إلى التّحقُّق من أنّ كلّ إبدال للكلمات لا يتنافى مع اتّساق المعنى العامّ. كلّ كلِمة، وكلّ علامة ترقيم، تكون مدروسة ومبرَّرة. يحدث هذا، لاسيّما عندما تدنو التّغريدة من (139) أو (141) حرفًا: التّلميذ يضيف، ويجتزئ، ويستبدل، وينقل. إنّ الكفاءة المكتسَبة من العمليّات، والتي، بفضلها، يمكن تحويل نصّ قصير إلى نصّ طويل، والمهمّات الأكثر تعقيدًا، يمكن معالَجتها دون أحكام مسبَقة: «عندما نختصر، نستطيع أن نسهب...». ثمّ إنّ كثيرًا من التّلاميذ يشيرون، فضلًا عن ذلك، إلى أنّ معجمهم قد اغتنى بشكل كبير. إنّهم لا يتوخّون كثيرًا الاشتغالَ على اللّغة بقدر مواجَهة التّحدّي، وكلّ واحد منهم يتمنّى أن يحظى بتعليقات مستخدمي الإنترنت.

وأين جودة اللّغة في هذا كله؟

حسب نظامه الأكثر صرامة، وهو ما قد يكون صنعته المطلقة، لا يقبل أدبُ تويتر لا الإيجاز ولا التّشذيب. وبخلاف الاعتقاد العامّ السّائد، إنّ كتابة الرّسائل القصيرة SMS لا تؤثّر في جودة كتابة الشّباب، الذين يعرفون، جيّدًا، كيف يحدّدون الفرق بين هذيْن الاصطلاحَيْن؛ وهذا لا يعني أنّ تغريدات التّلاميذ ممتازة؛ فلِمَ الإصرار، إذًا، على إخضاعهم لجزاء عالَم التّغريد - Twittosphère؟ يقول بعضهم إنه ينبغي للتّلاميذ تعلُّم الكتابة دون أخطاء قبل نشر كتاباتهم في الإنترنت. ولكن، هل نمنع عازفَ كمانٍ شابًّا من المشارَكة في حفل موسيقي بحجّة أنّ أداءَ مقطوعته لن يكون ممتازًا؟

نظامُ كتابة؟

إنّ الأشكال الموجزة ليست جديدة في الأدب؛ لذلك، ليس الإيجاز ما يسِم التّغريدة الأدبيّة، بل، بالعكس، إكراه عدد الحروف المئة والأربعين. يُضاف، إلى ذلك، مراعاة الموضوعة، والجنس، وأحيانًا إدراج إكراه أسلوبيّ (الجناس، والمقابَلة، والتّدرُّج)، أو مراعاة غرض معيّن، مثل إحدى الحواسّ الخمس (الشّم، والنّظر، واللّمس، والسّمع، والذّوق). وهنا، تبدأ تغريدات التّلاميذ في التّحسُّن، والتّوهُّج، والتّوقُّد، والانسياب، واستلذاذ التّجربة. إنّ هذه الإكراهات تحفّز الخيال، تمامًا، مثل الخاصّية اللّعبية للموضوعات المقترَحة في مختلف توجيهات العمل.

يكتسي سؤال الأجناس الممكِنة، أيضًا، أهمّيّةً: في أدب تويتر، والحدود الوحيدة هي تلك التي تتعلّق بمخيالنا البيداغوجي الخاصّ. إنّ الشّعر، والمسرح، والمحكيّ تتآلف مع الخلاصة والمعارضة والخبر والمرثيّة. والمدرِّسون الذين يستخدمون (تويتر) في الفصل الدّراسي يظهرون إبداعًا كبيرًا. يجب أن نرى ما تفعله «بريجيت ليونار - Brigitte Léonard» ـ(Brigitte-Prof@)، في (Les Laurentides)، و«مانون ريشاردسون - Manon Richardson» ـ(ECVManon@) في (Nouveau Brunswick)، و«جون - روك ماسون - Jean-Roch Masson» ـ(jyaire@) في دنكرك (Dunkerke) مع الأحداث، من (5) إلى (8) أعوام، ويجب أن نرى، كذلك، مشروع (cyber-appréciation) لـ«آني كوتي - Annie Côté» ـ (annieparco@)، و«دونيز آرسنو - Denise Arsenault» ـ(classedenise@)، في المدرسة الابتدائيّة (Parc Orléans) في كيبيك، والمشاريع المشترَكة (classemegauron@) في «كيبيك وأموندين تيريي - Amandine Terrier» ـ(amandineter@) في باريس، ومشاريع «جون - ميشال لو بو - Jean-Michel Le Baut» ـ (jmlebaut@)، في بريست، الذي يطلب من تلاميذه إعادة كتابة كلّ فصل من «الغريب» لـ«كامو - Camus» في (140) حرفًا،

و«جون دوري - Jean Doré» ـ (jeandore@)، في (Les Laurentides)، الذي يجعل تلاميذه يشتغلون على الحِجاج.

من غير الممكِن، هنا، تسمية جميع المشاريع المتخيَّلة من قِبَل المدرِّسين الذين راهنوا على استخدام (تويتر) في الفصول الدّراسية لتحفيز تلاميذهم. لقد وضع «برتران فورمي - Bertrand Formet» ـ(Tice-Champagnole@)، الأستاذ بإقليم «بيزانسون - Be-



sançon»، بنـاءً علـى الأعمـال التـي اضطلـع بهـا فـي فرنسـا«لورنس جـوان - Laurence Juin»، و«إيريـك دالكـروا - Éric Delcroix»، حـول اسـتخدام (تويتـر) فـي الفصـول الدّراسـية، قائمـة «الفصـول الدّراسـية الفرانكفونيـة المغـرِّدة»[10]: لقـد تـمّ تسـجيل (256) فصـلًا دراسـيًا حتّـى الآن. وهـذه الفصـول الدّراسـية لا تشـتغل، فقـط، علـى اللّغات في هـذا الوسـيط التّواصُلي الاجتماعـي: إنّها تمسّ الرّياضيات والجغرافيا والتّاريخ، التـي تجـد، هـي، أيضًـا، مبتغاهـا.

ضمـن مجالـه الضّيـق، تمامًـا، يقتـرح أدبُ تويتـر، بالفعـل، تجـارب متعـدِّدة: (مـن ثـلاث كلمات، إلى سـتّ كلمات، و(140) حرفًا، بالضّبط)، الاقتراحات الشّكلية لا تتوقّـف عـن التّدفُّق، ومـن هنا تتدفّق التّغريـدات الأدبيّة فـي (تويتر).

غير أنّ أدبَ تويتر، أساسًـا، محدود؛ فشـبكات القرّاء، المنتقـاة بنـاءً علـى الائتلافـات الأسـلوبيّة ومُتطلّبـات الصّداقـة، لا تعانـي من الاكتظاظ. وأدبـاء تويتر يدرِكون أنّ كسْـب الجمهـور يتـمّ بالتّقطيـر؛ إذ تقتصـر حلقتهـم الصّغيـرة علـى بضـع مئـات مـن الأشـخاص، وهـو مـا يمكِـن مطابَقتـه، تمامًـا، مـع نسـخ كرّاسـات الشّـعر[11].

لقـد أصبح أدبُ تويتر، شـيئًا فشـيئًا، فضـاءً عامًّا تعبِّر فيـه الفـرادة اللّغوية لأدبـاء تويتر عن نفسـها آنيًّا، حيث يتشـارَك أولئك الأدباء، بكلّ سـخاء، الخطوات المبتكَرة التـي تحـثّ الأدب علـى المجازَفـة فـي أماكـن مجهولـة، وبِكْـر: رهـان جديـد للدردَشـة الكونيّـة الافتراضيّـة فـي قلـب وسـائط التّواصُـل الاجتماعـي، ودليـل علـى حضور الفنّ !.

مـن خـلال أدبِ تويتـر، طفـق الشّـعر (2.0) يشـتغل. إذًا، لـم يبـق سـوى قراءتـه عبـر التّغريدات، ومشـارَكته.

■ **جون إيف فريشاط، وآني كوتي**

□ **ترجمة: مُحمَّد بن مالك**

المصدر:

Jean-Yves Fréchette et Annie Côté : «Qu'est-ce que la twittérature ?», in «Web et littérature», Numéro 168, hiver, 2013, p:42 - 45.

الهوامش:

(1) Twivage, action de tweeter pendant une émission de télévision.

(2) Consulter le lien : http://www.stephanebataillon.com/twitterature-twitter-et-la-litterature.

(3) Consulter le lien : http://www.cyberpresse.ca/debats/editorialistes/mario-roy/201106/20/01-4410903-gazouillis-101.php.

(4) Consulter le lien : http://blogueartv.ca/2012/10/festival-international-twitterature-table-rondes-2012.

(5) Entendue comme élaboration de stratégies favorisant des conditions optimales de production en classe : mise en situation, déclencheurs d'écriture et suivi d'un protocole de propulsion des travaux sur un l de discussion.

(6) Consulter le lien : http://twittclasses.posterous.com.

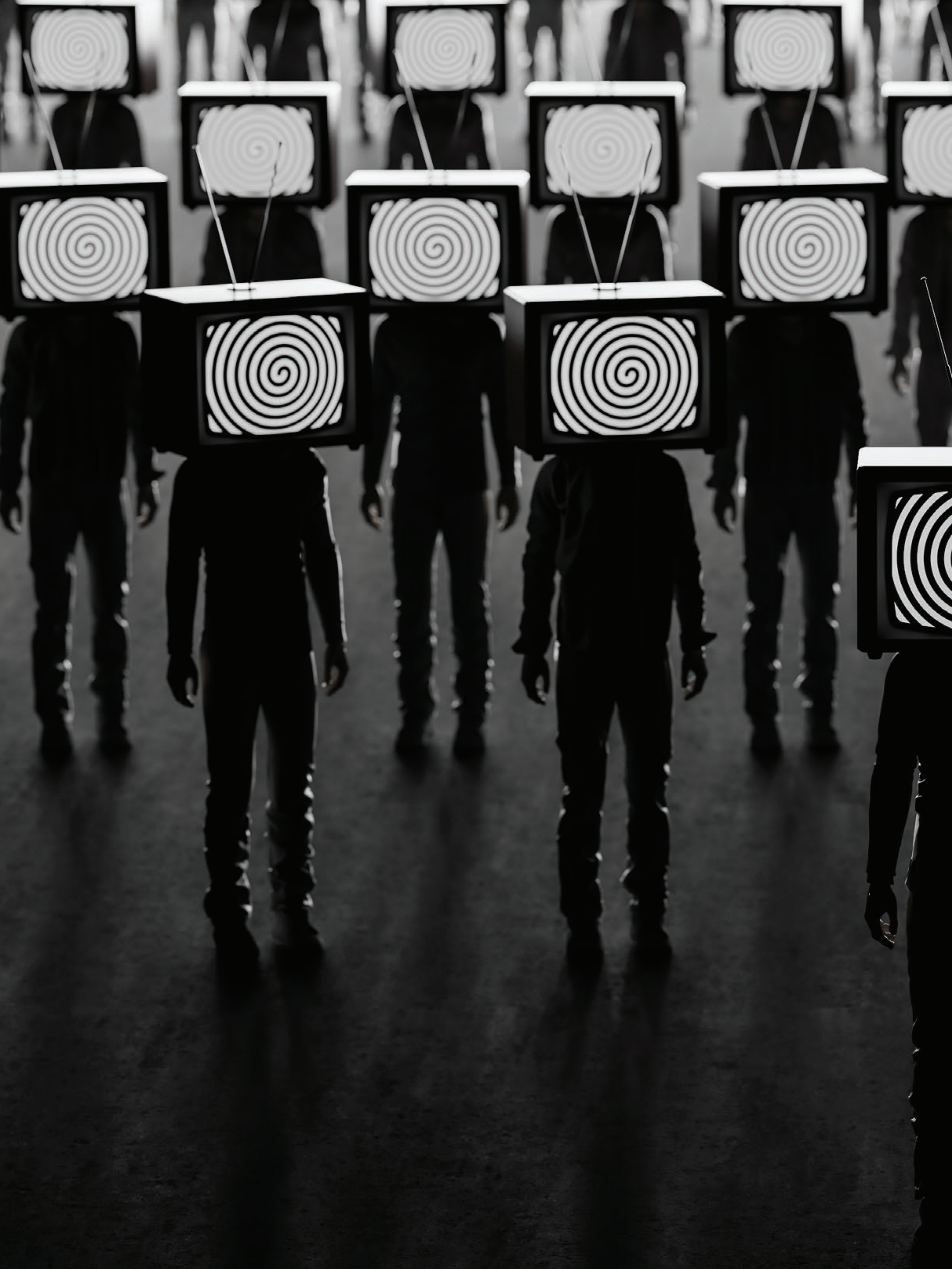
(7) Consulter le lien : http://eclectico.eetdesurprise.qc.ca/?p=1069.

(8) Voir à ce propos : Jacques Lecomte «Les applications du sentiment d'efficacité personnelle», Savoirs 5/2004 (Hors série), p. 59-90. URL : www.cairn.info/revue-savoirs-2004-5-page-59.htm.

(9) Selon le modèle de la motivation de Viau.

(10) http://twittclasses.posterous.com/

(11) @Centquarante, Le compte des mille et un tweets et @pierrepaulp-leau, Tweet rebelle, ont publié 1001 gazouillis préalablement tweetés sur leur l, dans une édition papier de modestes dimensions. L'éditeur, L'instant même (www.instantmeme.com), en a d'ailleurs fait l'objet d'une nouvelle collection, « TW », consacrée au repiquage de tweets littéraires.



محمد بو عزة:

لا وجود لنقد بلا إشكاليّات وتحدِّيات

الدكتور والناقد محمَّد بو عزة، هو أستاذ النظريّات السردية ومناهج النقد الأدبي في جامعة مولاي إسماعيل في مكناس، بالمغرب، وعضو في كثير من الهيئات العلمية في المغرب، وفي الوطن العربي. له حضور قويّ في الساحة النقدية المغربية، والساحة النقدية العربية، نشر الكثير من الأبحاث والدراسات النقدية في كبرى المجلّات العربية، ويحاول أن يخرج عن المألوف بتناوله لكثير من المعوِّقات النقدية التي لا تخدم النصّ الأدبي والقارئ معاً. أصدر الكثير من الكتب النقدية، منها: تأويل النصّ من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، سرديات ثقافية من سياسات الهويّة إلي سياسات الاختلاف، هيرمينوطيقا المحكي، حوارية الخطاب الروائي: من باختين إلى ما بعد باختين، استراتيجية التأويل من النصِّيّة إلي التفكيكية، تحليل النصّ السردي، الدليل إلي تحليل النصّ السردي. أصدر أكثر من عشرين كتاباً من الكتب المشتركة والجماعية، وكان آخرهم كتاب «خارج الأسوار».

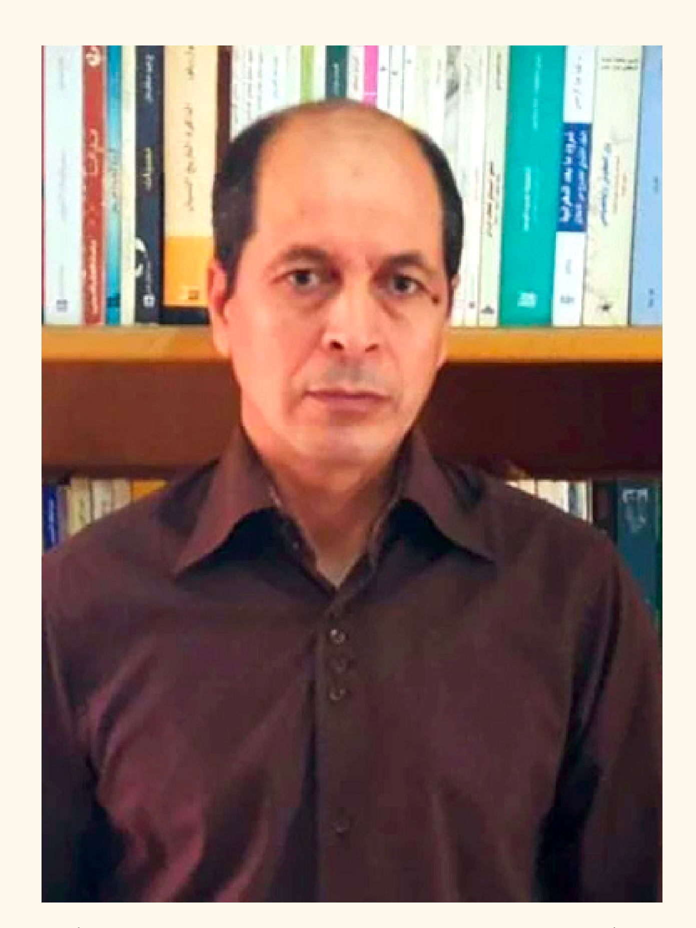
ساهمت في الكتاب الجماعي «خارج الأسوار: أوراق في الدراسات الثقافية» الصادر، حديثاً، من الجمعية العمانية للكتّاب والأدباء، وفي كتب جماعية كثيرة، ما الهدف، أو الغاية منها؟ وما سرّ ولعك بهذه التجربة؟

- الكتاب مهمّ في موضوعه، وطموح في أهدافه المعرفية، والثقافية؛ ذلك أن الدراسات الثقافية تمثِّل حقلاً إشكالياً مثيراً للجدل، وتنبع إشكاليَّته من أنه لا يملك حدوداً معرفية قارّة ومستقرّة، فهو لا يمثِّل نظرية موحَّدة أو تخصّصاً علميّاً مستقلّاً بذاته، بل يمثِّل تشكيلاً خطابياً (discursive Formation)، تنطوي تحت مظلَّته مجموعة متعدِّدة من الحقول المعرفية والنظريّات والمناهج والخطابات. وهذا الانفتاح جعل مفهوم الدراسات الثقافية، في النقد العربي، يشوبه الالتباس والتشويش في التصوُّر والممارسة. ومن تداعيات هذا الالتباس أن الخطاب العربي يستخدم مفهوم الدراسات الثقافية بطريقة فضفاضة وسائبة، حيث يتمّ إدراج أيّ شيء يُكتَب حول الثقافة والأنساق الثقافية في هذا الحقل، بلا وعي إبستيمولوجي ومنهجي، كأن هذا الحقل لا يملك محدِّدات نظرية وإبستيمولوجية تضبط ممارسته المنهجية. وفي الحقيقة، تملك الدراسات الثقافية مبادئ نظرية، وقواعد خِطابية تسمح لنا بإدراج الكتابات والأعمال التي يتوفَّر فيها الشرط المعرفي في حقل الدراسات الثقافية، واستبعاد الأعمال التي لا تستجيب لهذا الشرط المعرفي، خارج هذا الحقل حتى وإن احتمت بتسمية الدراسات الثقافية؛ فالمسألة ليست مسألة تسمية أو عنوان، إنما مسألة إبستيمولوجية؛ ذلك أن الدراسات الثقافية هي، قبل كلّ شيء، منظور محدّد في مقاربة الظواهر الثقافية.

وقد كان هذا الدافع المنهجي هو الحافز وراء مساهمتي في هذا الكتاب، بسبب ما يشوب واقع الدراسات الثقافية، في الخطاب العربي، من التباسات؛ ولذلك ركَّزت على توضيح المسألة المنهجية في الدراسات الثقافية، وتتبَّعت مسارات تشكُّلها، وتحوُّلاتها المعرفية.

أصدرت كتاباً نقدياً بعنوان «هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية»، عن (دار الانتشار)، وهي رسالة دكتوراه عن أعمال سليم بركات. لماذا اخترت -تحديداً- سليم بركات، دون غيره؟

- بطبيعة الحال، اختيار النصوص في مجال البحث العلمي الأكاديمي تحدِّده الإشكالية التي يسعى الباحث إلي التفكير فيها، والتنظير لها. في هذا السياق النقدي، اخترت روايات سليم بركات، لأنها تتمنَّع على التنميط والقَوْلَبة، بفضل نزوعها الإبداعي الخلّاق نحو تحطيم الأشكال السردية الجاهزة، وأساليب الكتابة والتعبير المألوفة؛ هي نصوص صعبة لا تبوح بأسرارها ومكنوناتها، بسهولة، للقارئ والناقد؛ وتتوسَّل بخيال خلّاق، لا حدود له في الانتهاك والغرابة والانزياح؛ لذلك لم يكن ممكناً الاكتفاء، في مقاربتها، بالأدوات البنيوية التي تقف عند حدود وصف البنيات السردية، وتحليل علاقاتها، لأن نصوص سليم بركات تقوم على انتهاك منطق هذه البنيات، وتجاوزه باعتماد «خيال كاوسي» (chaos) مُدَّمِّر، يغامر بفهم «الإشكال الوجودي» الغامض بمزيد من الاستشكال والتغريب؛ هذه هي فلسفته الروائية. صحيح أنها فلسفة معقّدة وصعبة،



وتتطلَّب من القارئ التحلّي بالصبر والجسارة، مثلما تتطلَّب أيّة مغامرة، لكنه، في النهاية، يستمتع بالعوالم الجديدة والمدهشة التي يستكشفها. هذا الأفق الجمالي، والدلالي الذي تفتحه تجربة سليم بركات الروائية، هو ما شدَّني إلى محاورتها وقراءتها، لأنها وفَّرت لي متناً يلائم تصوُّري لمفهوم السرد، باعتباره طريقة في تمثيل العالم، لا مجرَّد تقنية بنيوية في بناء الحكاية. ومن هذا المنطلق المعرفي، والثقافي، اقترحت أنموذجاً لدراسة الرواية يوسِّع أفق المقاربة السردية البنيوية، وذلك بالبحث في ماوراء البنيات السردية من تمثيلات ثقافية وتصوُّرات معرفية عن الذات والعالم، وهو ما سمَّيته (السرديات الثقافية).

كيف تَمَّ الانتقال من الدراسة البنيوية والسرديات المنفتحة إلى الدراسات الثقافية؟ وهل وجدت في هذا النهج المعرفي إجابات عن الأسئلة التي شغلتك نقدياً؟

- مسألة التحوُّل من أنموذج معرفي إلى آخر، هو من طبيعة المعرفة الإنسانية؛ فالتغيُّر هو ما يميِّز الوجود الإنساني لا الثبات. إن المعرفة الإنسانية تتطوَّر بقدرتها المرنة والواعية على استيعاب التحوُّلات، ومحاولة فهمها وتفسيرها؛ بهدف تطويع هذه التحوُّلات لتكون في صالح تقدُّم الوجود الإنساني. والنقد الأدبي لا يخرج عن هذه القاعدة.

على المستوى الإبستيمولوجي، كانت السرديات البنيوية هي النظرية المهيمنة على النقد الروائي والسردي في العالم العربي، إلى حدود التسعينيات من القرن العشرين؛ لكنها وصلت إلى طريق مسدود، حيث تحوَّلت إلى تطبيقات آليّة على النصوص، تفتقد روحَ الاجتهاد والابتكار، وأدَّت إلى تجريد النصوص من عوالمها الضاجّة بالحياة وأسئلة الوجود الإنساني، وحوَّلتها إلى بنيات ميِّتة، ونماذج منطقية مجرَّدة من تدفُّقات المعنى. وقد شكَّل هذا الواقع النقدي، بالنسبة إليّ، دافعاً لإعادة النظر في هذا الأنموذج البنيوي، والتفكير في صياغة أنموذج جديد قادر على إعادة المعنى إلى الممارسة النقدية، ولكن من منطلق معرفي جديد، لا يعيدنا إلى الوراء؛ إلى المقاربات الأيديولوجية التي هيمنت على النقد العربي حتى أواخر السبعينيات. وفي الحقيقة، لا يتعلَّق الأمر بانتقال في صورة قطيعة، بل بتوسيع للسرديات البنيوية؛ أوّلاً، لأنها أصبحت في مأزق معرفي أدّى إلى تأزيمها، وثانياً لأن المشهد النظري والإبداع الروائي طرأت عليهما تحوّلات عميقة؛ والعالم تغيَّر من حولنا، وأصبح منطق القوّة هو السائد في العلاقات الدولية، وأصبحت السرديات، والصور الثقافية، والتمثيلات أسلحة موازية في فرض الأمم القويّة لسرديّاتها الكبرى، وحقائقها على العالم، وتبرير أيديولوجياتها التوسُّعية وحروبها العسكرية...، فلم يعد بإمكان الناقد الأدبي أن يتجاهل هذه المآسي والمعاناة والآلام، ويدَّعي أنه غير معنيّ بما يحدث في العالم، ويدفن رأسه في عالم النصوص، ويتجاهل عالم الناس وما يقع فيه من آلام.

هذا الفصل المثالي بين عالم النصوص وعالم الناس، هو ما ترفضه الدراسات الثقافية. في هذا السياق، اقترحت نموذج السرديات الثقافية لتطوير السرديات البنيوية؛ وفي الحقيقة، الأمر لا يتَّصل بانتقال في صورة قطيعة، بل -كما قلت- بتطوير يمسّ الجانب المنهجي، وتوسيعه ليشمل المرجعيات الثقافية للسرد، ودوره في تحبيك سرديات القوّة والهيمنة؛ من هنا صار بالإمكان توسيع موضوعات السرديات في ظلّ هذا الإبدال الثقافي لاستنطاق علاقات السرد بالقوّة، والهويّة، والآخر، وغيرها من القضايا التي ظلَّت مستبعدة من السرديات البنيوية، بسبب نزعتها الشكلانية، وتتَّصل بالتمثيلات الثقافية التي تنتجها النصوص السردية، والثقافية، بصفة عامة.

عطفاً على ما سبق، ما الفروق الجوهرية بين الدراسات الثقافية، والدراسات النقدية، من وجهة نظرك؟

- من الناحية التاريخية، انبثقت الدراسات الثقافية من داخل الدراسات الأدبية، مع روّادها المؤسّسين، منهم رايموند وليامز، الذي كان أستاذاً للدراما في «جامعة كامبريدج»، وريتشارد هوغارت، الذي كان أستاذاً للأدب الإنجليزي في «جامعة ليستر»؛ ومنذ انفصلت الدراسات الثقافية عن الدراسات الأدبية، صارت العلاقة بينهما متوتِّرة، ويمكن إجمال أهمّ الفروق بينهما في المنهج، ومجال الموضوعات التي يهتمّ بها كلّ حقل معرفي:

على المستوى المنهجي، تمثِّل الدراسات الأدبية تخصُّصاً قائماً بذاته (disciplinary) يستقلّ بمناهجه، ونظريّاته، وموضوعه، بينما تمثِّل الدراسات الثقافية حقلاً متعدّد ومتداخل التخصُّصات (inter-disciplinary) ينتهك حدود التخصُّصات الأخرى، ويسطو على مناهجها ونظريّاتها؛ من هنا، هو لا يشكِّل تخصّصاً مستقلاً بذاته.

أمّا على مستوى الموضوعات، فإذا كانت الدراسات

الأدبية تُعنى بموضوع مُتَخَصِّص هو الأدب؛ يحدّد هويّتها وحدودها، فإن الدراسات الثقافية تهتمّ بنطاق واسع من الموضوعات الثقافية، والاجتماعية، والإعلامية المتنوّعة؛ أي بموضوعات عابرة للتخصُّصات (cross-disciplinary)، تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة: النقد الأدبي، ودراسات الإعلام، والتاريخ، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والأثنوغرافيا، لا يشكّل الأدب فيها إلّا موضوعاً جزئيّاً. وإذا كان النصّ الجدير بالدراسة، في الدراسات الأدبية، ينحصر في النصّ الأدبي، فإن النصّ الثقافي في الدراسات الثقافية يشمل النصوص المكتوبة والأدبية، والنصوص غير الأدبية؛ كما لا يقتصر على وسيط اللّغة، بل يشمل وسائط الصوت (الموسيقى..)، والصورة (السينما، الدراما التليفزيونية، الإعلان ..)، والأشياء (الملابس)، والأنشطة (الرقص، التسوُّق...)، والعمارة، والمتاحف...؛ وهذا ما تطلق عليه الدراسات الثقافية مصطلح «الممارسات الدالة - Signifying Practices»؛ بمعنى أن كلّ ما يدلّ على تمثيلات دالّة، وينتجها يعتَبر نصّاً ثقافياً، يقبل أن تُطَبَّق عليه أدوات التحليل النصّي والسيميائي، التي تطوَّرت في الدراسات الأدبية. وهنا، يتَّضح الإبدال الجذري الذي شكَّلته الدراسات الثقافية في تاريخ النقد الأدبي؛ فقد حرَّرت مفهوم النصّ من معيارية المعتمد الأدبي (Literary Canon)، لأنها رفضت التمييز التراتبي بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، وأعادت النظر في مفهوم الجمالي الذي لم يعد يقتصر على الأدب والفنون الرفيعة، بل توسَّع ليشمل النصوص المهمَّشة والممارسات الدالّة في الثقافة الشعبية؛ وهذا ما أدَّى إلى توسيع مجال الأدبية والجماليّات في النظرية المعاصرة، ودمقرطته، وصياغة سياسات ثقافية ديموقراطية تُمَكِّن كلّ المجموعات في المجتمع، التي كانت تستبعد نصوصها من المعتمد الأدبي ومن الثقافة الرفيعة لعوامل عرقية أو جندرية (Gender) أو جنسانية أو كولونيالية أو إثنية، من أن تنتزع لها موقعاً في سياسات التمثيل التي تنتهجها الحكومات، ويُعَدُّ هذا الاعتراف بالثقافات التابعة أهمّ مداخل التعدُّدية الثقافية في المجتمعات الديموقراطية الحديثة.

ما مشكلات النقد الأدبي في عالمنا العربي من وجهة نظرك، بوصفك ناقداً؟

- إن المسألة ليست في وجود المشكلات؛ فلا وجود لنقد بلا إشكاليّات وتحدِّيات، كما لا توجد ثقافة تخلو من صعوبات ومعضلات؛ لذلك، المطلوب هو مواجهة هذه التحدِّيات، وفهمها، وتفسير أسبابها، لا تجنُّبها أو جلد الذات، والبكاء على الماضي. هذا الوعي النقدي هو الذي يمكِّننا من استيعابها، وإيجاد الحلول الملائمة لها. ويمكن القول إن أهمّ تحدِّيات النقد العربي الحديث والمعاصر نشأت من العنف الإبستيمولوجي الذي رافق عمليّة المثاقفة، إذ أصبحت الثقافة العربية في مواجهة ثقافة غربية قويّة ومهيمنة. وبقدر ما كانت هذه المثاقفة عنيفة، في بعض نتائجها، فجرَّت، من جهة ثانية، أسئلة الاختلاف، والهويّة، والتفاوت التاريخي بيننا وبين الآخر، في المعرفة والتقدُّم. والسؤال ليس في رفض المثاقفة والاحتماء بالتراث والماضي ، بل في الكيفية التي يوظِّف بها الناقد النظريّات الأدبية والمناهج النقدية الغربية، والتي غالباً ما تتّسم بالاختزال، والتجزيء، والتطبيق الحرفي؛ وهذا يعود، في نظري، إلى غياب الوعي النقدي، والثقافي الذي يسائل هذه المناهج في أصولها، ويفهم سياقاتها المختلفة، ويخضعها لمحكّ الاختبار في الممارسة النقدية؛ فلا يكتفي باستنساخها، بل يؤدّيها في ضوء متغيّرات الممارسة النقدية وشروط السياق الثقافي الذي يبدع فيه الكاتب العربي، حين تصبح الممارسةُ النقدية إنتاجاً جديداً للنظرية، وممارسةً لها؛ وهذا ما أسمِّيه (النظرية الممارسة)؛ أي النظرية التي تعمل في صيرورة الممارسة.

في عصر السرعة، والعولمة، والشركات العابرة للحدود، والصراعات الحضارية، كيف للنقد أن يساهم في خلق أدب جادّ، وأصيل؟

- في ظلّ الثورة المعلوماتية الرابعة التي ضاعفت من سرعة إيقاع العولمة وتدفُّق سلعها الماديّة، والثقافية (والبشر أيضاً) عبر العالم، أصبحت الحاجة إلى النقد ملحّة وضرورية، لأن بنية هذه العولمة غير متكافئة، وتتميَّز بالتفاوت غير القابل للمقارنة، في الفجوة المعرفية، بين الدول المنتجة للمعلومات التي تتحكَّم في مصادرها والدول المستقبلة والمستهلكة لهذه المعلومات، والسلع الثقافية؛ من هنا، يتمركز الربح المادّي للعولمة في الدول المنتجة، بينما تكتفي الدول المستقبلة بالاستهلاك. والأخطر من هذا الربح الاقتصادي، هي الهيمنة الثقافية التي تعزّزها سيرورة العولمة، ومن تجلّياتها عولمة مفاهيم معيَّنة للأدب، والنقد، والفنّ، والجمال، والثقافة، يُراد لها أن تكون عالمية وكونية، بينما هي نتاج سياقات ثقافية، واجتماعية، واقتصادية محدَّدة؛ من هنا، يبرز دور النقد في مساءلة واستنطاق الخلفيات الفلسفية والأيديولوجية، التي تكمن في هذه المنتجات الثقافية التي تروِّج لها العولمة. إذا أخذنا مثلاً مفهوم (الحداثة)، نلاحظ أن المركزية الثقافية الغربية عملت على تصدير مفهوم واحد للحداثة هو الحداثة الغربية؛ وعليه، إذا ما أرادت آداب الشعوب الأخرى غير الأوروبية أن تحوز الاعتراف الأوروبي بها (أي العالمي)، فعليها أن تحاكي أساليب الحداثة الغربية؛ وللأسف، إن الكثير من النقّاد العرب أعادوا إنتاج هذه المصادرة الغربية في الوعي النقدي والثقافي، دون تفحُّص ومساءلة؛ لذلك، يفرض الرهان على أدب عربي حديث وأصيل على النقد، ممارسة دوره المعرفي، والتنويري في استنطاق آليّات المركزية الغربية التي تعتبر العولمة أهمّ أدواتها، والتأكيد على أن الأدب العربي يمكن أن يسهم في إثراء الحداثة عن طريق ما أسمِّيه بـ«المحلِّيّة بأفق إنساني» التي تتأسَّس على معرفة صلبة بالتراث العربي، وعلى معرفة نقدية بالتراث الإنساني العالمي. ويمكن للنقد أن يسهم في تطوير الأدب العربي، بالعمل على نشر هذ الوعي النقدي، وبإعطاء الأولوية للنصوص في قراءة الأدب العربي، وإبراز خصوصيّاته الأدبية، والثقافية، لا بقياسه على المقاسات والأذواق التي تروّج لها العولمة في المجال الأدبي، والمجال الثقافي. فالتحدّي المطروح على الأدب العربي الحديث هو كيف يسهم في إبداع موقع وصوت جديدَيْن للحداثة، ضمن مواقع الحداثة التي تتعدّد بتعدُّد الثقافات الإنسانية، وتواريخها، وتراثاتها، وتقاليدها. ■ **حوار: ممدوح عبد الستار**



ريكاردو بيغليا:

النقَّاد الذين أحبُّهم

لا تقدّم نصوص «ريكاردو بيغليا» النقدية إجابات فورية أو تفسيرات ملموسة عن طبيعتها، بل إنها نوع من الرنين الغزير، والإزاحة، والقلق، والألم، واللعبة التي تسكن العبارة. إن ارتباك الناقد في مواجهة الحالة المرصودة يتحوّل، أيضاً، في هذه الحالة، إلى حيرة في مواجهة العبارة التي يجب أن تشهد على تجربة القراءة.

من الصعب فصل تجارب «ريكاردو بيغليا» النقدية، كما يتعذَّر تمييزها عن أعماله السردية. كان حصوله على جائزة «رومولو غاليغوس»، عن روايته «Blanco nocturno - الهدف في الليل»، مناسبة للتحقيق في مسارات النقد الأدبي، لدى شخصية جوهرية في الأدب الأميركي اللاتيني المعاصر.

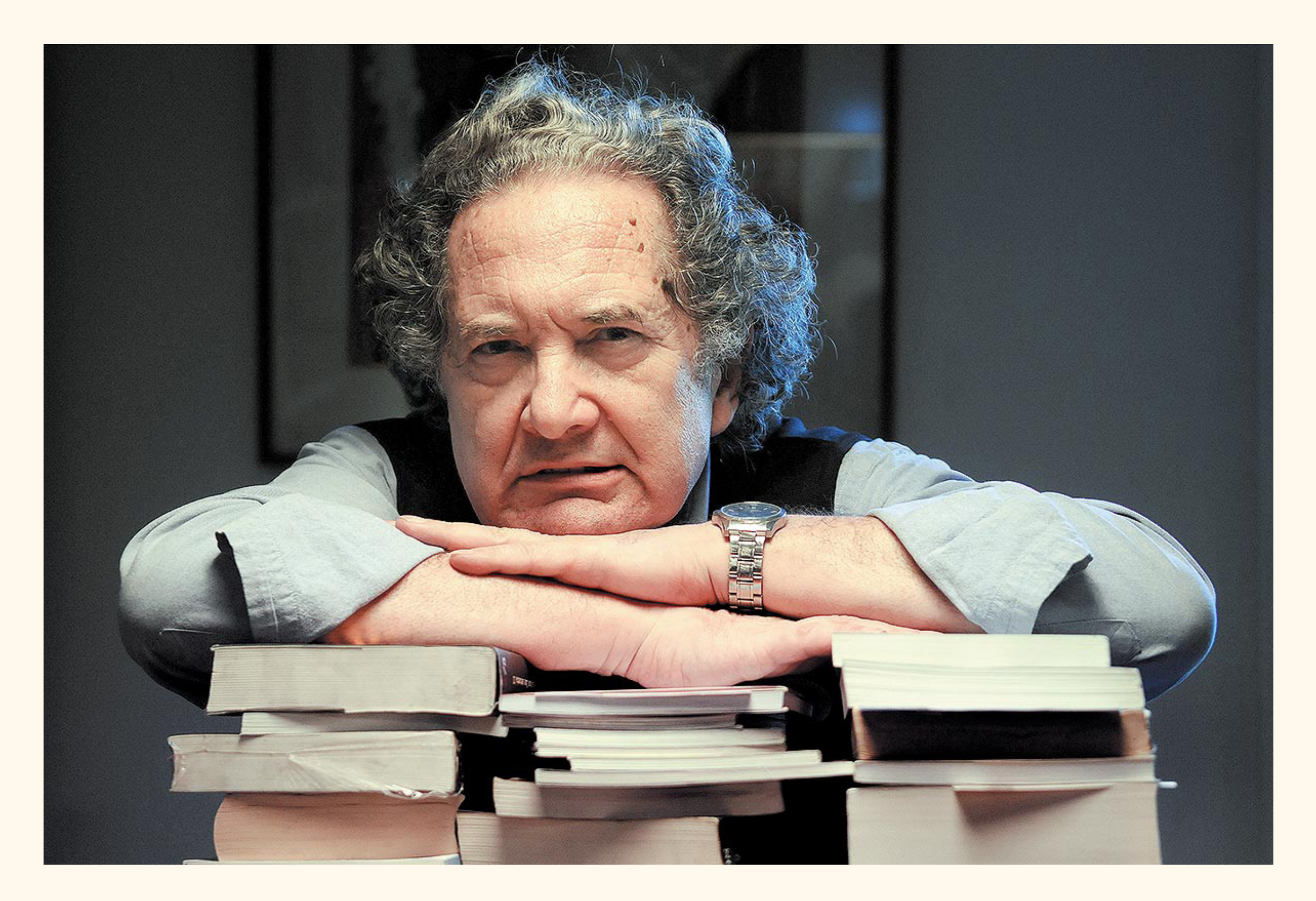


كيف بدأ مشوارك في النقد الأدبي؟ ومن أيّ فضاء انطلقت تجربتك؟

- بداياتي، في الكتابة، عام (1968)، على ما أعتقد. كانت من خلال مقال عن «مانويل بويج»، لأنني أحببت عمله «La traición de Rita Hayworth»، وهي أوَّل رواية لـ«بويج»، قرأتها قبل نشرها. أهداني إيّاها أحد الأصدقاء، ولفتت الرواية انتباهي، حقاً، لأنها نجحت في أن تنتج تأثير التحوّل: إنها رواية ناضجة مرتبطة بفيلم، كتبتُ مراجعة بشأنها، ونشرتها في إحدى المجلّات. ويمكن القول إن عملي -بصفتي ناقداً- مرتبط بحقيقة أنني، بين عام (1963)، عندما كنت طالباً، وعام (1983)، كنت دائماً قريباً من المجلّات الأدبية. عملت محرّراً في ذلك الوقت، وكنت ضمن هيئة التحرير أو هيئات الإشراف على العديد من المجلّات المهمّة التي تصدر في بوينس آيرس؛ لذلك يمكن القول إنني بدأت في المجلّات، بالتوازي مع كتابة الروايات، وبدأت أشقّ طريقي في كتابة المقالات والمراجعات النقدية، ثم درست التاريخ لاحقاً. لم أتلقَّ تكويناً في النقد، بالمعنى الكلاسيكي، فقد كنت مهتمّاً جدّاً بالتأمُّلات في الأدب أكثر من التفكير النقدي. كانت تلك بداياتي.

من بوابة المجلّات، إذن، كانت محاولاتك «للحضور» في المشهد الأدبي الأرجنتيني، اليوم؟

- «El Escarabajo de Oro»، كانت أوَّل مجلَّة أنشر فيها. كانت مجلَّة مشوِّقة للغاية، حيث نشرنا قصصاً قصيرة لكتّاب شبّان، وقد فزت بإحدى المسابقات فيها. لاحقاً، عملت مع مجلَّة «Los Libros» المتخصّصة في مراجعة الكتب المنشورة، شهريّاً، في بوينس آيرس، فكانت تلك بداياتي مع المجلّات. لكن مشروعنا الحقيقي كان يقوم على فكرة نقد النُقَّاد العاملين في الإعلام، والمجلّات، والجرائد، الذين كانوا يشكّلون الرأي العامّ الأدبي. كنّا نضعهم في موقف محرج، فلم يكن النُقَّاد معتادين على رؤية كتاباتهم تخضع للتحليل من أجل التغيير، فأصابهم التوتُّر جرّاء ذلك. وهكذا، بدأنا في تغيير النقد في



بوينس آيرس، ورمّمنا المشهد النقدي في الأرجنتين. بدأنا في دمج أفكار التحليل النفسي، والماركسية، وعلم اللغة في القراءة النقدية. وكانت تلك سنوات النظرية البنيوية. ثم درسنا تلك الفرضيات، وانتهينا منها، وقلنا للنُقَّاد إنه من الأفضل لكم البدء بالقراءة، لأنهم كانوا يكتبون، فقط، بناءً على آرائهم الشخصية عن الكتب؛ لذا لم تكن معاييرهم مناسبة. وبطريقة ما، إذا نظرنا إلى الوراء، بمنظور تاريخي، نشعر أننا قمنا ببعض التغييرات الحقيقية في طريقة عمل النقد في الأرجنتين.

وهل كان للفضاءات الأكاديمية والجامعات أيّ دور في المشهد الأدبي الذي كنت تسعى إلى تسليحه بطرق جديدة في القراءة؟

- جانب آخر مهمّ، حقّاً، من تلك البدايات، هو أن الجامعات خضعت لتدخُّل من النظام العسكري. كان ذلك ظرفاً مهمّاً لجيلي، لأننا كنا نفعل ما كان يجب أن تفعله الجامعات، ولم تفعله. كنّا جزءاً من جيل جديد، ربَّما، كان من الممكن أن يدرس في أماكن أكاديمية تقليدية، و- ربّما- سيصبح مبدعاً استناداً إلى دوائر وأنماط فكرية مختلفة، لو حافظت الجامعات على مسارها السابق، لكن هذا غير ممكن في الممارسة العملية لأن القادة العسكريين هم الذين عيَّنوا جميع أعضاء هيئة التدريس. كانت المجلّات وسيلة لخلق بديل للفكر الجامعي التقليدي الذي كان رجعيّاً، للغاية.

غالباً ما تصرّ على إمكان عمل النقد بوصفه شكلاً منحرفاً من الخيال، بنوايا أخرى، بل تصرّ حتى على أهمّية إبراز الخطاب النقدي الذي ينتجه المبدعون أنفسهم، بدلاً ممّا يكتبه النقّاد المحترفون.

- هذه الفكرة مطروحة من قبل، وهو مجال بحث، لا أعتقد أنه استوفى شروطه حتى الآن. أعتقد أننا، في تاريخ النقد، نتحدَّث، فقط، عن أورباخ، وباختين، وبنيامين، وغيرهم من النُقَّاد، لكننا لا نتحدَّث عن الكُتَّاب النقّاد مثل بورخيس، الناقد العظيم، وإليوت، وأودن، وبرتولت بريخت...؛ لذلك، بسبب القيود المهنية، لم يأخذ النُقَّاد في الحسبان هذا التقليد النقدي المهمّ للغاية، لأنه يمثِّل طريقة للتفكير في الأدب خارج العلاقات النموذجية التي أسّسها النُقَّاد.

بين الكاتب الناقد والناقد المختصّ، فرق كبير؟ هل مصدر ذلك اختلاف مؤسَّسات كليهما في علاقتهما بالحقيقة (في النصّ، أو النقد بحدّ ذاته)، أم اختلاف سياقات التعبير التي تملي عليهما انفتاح خطاباتهما؟

- للتقليد النقدي الكلاسيكي مكانة مرموقة في نظري، ولا أعتقد أنه يتعارض مع تقليد منظور الكاتب الخاصّ في الأدب، لكني أعتقد أن وجهة نظر الكاتب في أعماله شيء مختلف. لنوضّح ذلك: القضية

الأوَّلية تتعلَّق بطبيعة النقد الذي ينتجه الكُتَّاب الذين يتحدَّثون عن الأدب، وعن عمليّات الكتابة، وحتى عن الخطابات التي تحيط بهم، فهم يكتبون مقدّمات، ويعرضون آراءهم النقدية من خلال المقابلات، في بعض الأحيان لا ينشرون الكثير من ملاحظاتهم النقدية. علينا أن نعيد بناء ما يقولون، وهو مبعثر في دفاتر ملاحظات ومذكّرات شخصية، ومؤتمرات. إنهم لا يكتبون، بالضرورة، كتباً حول النقد، وعندما يؤلّفون كتباً نقدية، لا يقومون بذلك، دائماً، وفق الطريقة النموذجية لكتب النقد الخاصّة بالتقاليد الكلاسيكية.

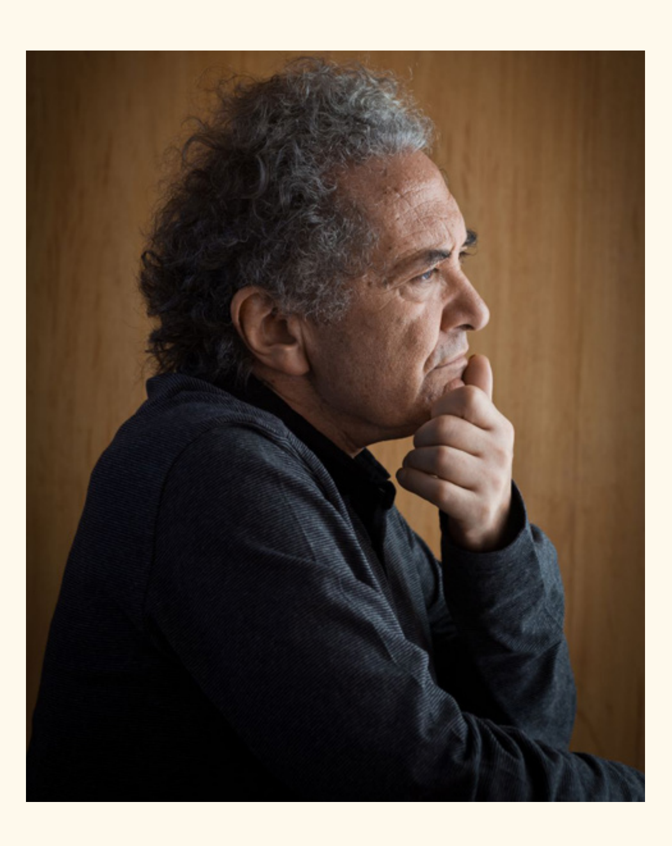
فيما يتعلَّق بما ذكرته عن سياقات التعبير، لابدّ من القول إن بعض النُقَّاد تجاوزوا العالم الأكاديمي، مثل سوزان سونتاج، وريموند ويلسون: الكُتَّاب الذين عملوا في الصحف، والذين هم نقَّاد جيّدون للغاية، وهم -على الرغم من عدم حصولهم على الشهادات الجامعية، ولا يكتبون من منصب داخل الجامعة- شكّلوا جزءاً من التقليد النقدي العظيم. كتابات الكتَّاب، وتأمُّلاتهم لا تظهر في هذا التقليد، لكني أعتقد أنهم جديرون بذلك.

لكن، إلى جانب ذلك، هل اعتمد بعض النُقَّاد الأكثر ارتباطاً بالأدب، مستوًى معيّناً من التخيّل بهدف بناء فرضيّات نقدية؟

- ما تركيبة الفكر الخيالي في الخطاب النقدي؟ أعتقد أن الفكر الخيالي، أو ما نسمّيه الخيال ضمن النقد، يأتي من حقيقة أننا نعمل، دائماً، مع الأمثلة. يمكن أن يكون المثال كتاباً كاملاً، أو يمكن أن يكون جزءاً من كتاب؛ هذا هو الأساس الذي بنيت عليه الفرضية الحاسمة. إذا استحضرنا أيّ ناقد مشهور، مثل باختين الذي يستخدم دوستويفسكي، نجد، في وقت لاحق، أن باختين بدأ في تحديد معالم فرضيَّته، لكن دوستويفسكي سبق له أن شكّل نواة بحثه. لقد شكّل دوستويفسكي، وعمله أساس بحثه.

حسناً، نحن -الكتَّاب- نخترع، أحياناً، أمثلة خاصّة بنا، فنحن لا نعمل، فقط، مع الحالات الحقيقية. تخيّل أنني ألّفت كتاباً عن القرّاء، فأخذت أمثلة من الروايات، واخترت مثال «غيفارا»، وأحياناً أجمع الفرضيّات وأقول: «لنتخيَّل قارئاً يعيش بمفرده في جزيرة مهجورة». أنا، حينها، لا أكون ناقداً، بالمعنى الكلاسيكي، لأنني لم أقم بأيّ بحث حول القراءة في المجتمع؛ ولم أكتب عملاً حول كيفية مناقشة القراءة في النصوص النقدية مثلاً. يتميّز الكتاب، أيضاً، بخصوصية كونه يميل إلى السرد كثيراً، لأنه يشتغل بأمثلة مأخوذة من الروايات، مثل «آنا كارنينا» التي أتاحت قراءة أعمالها بمصباح في القطار. يبدو لي هذا عنصراً مهمّاً، فيما يتعلَّق بعملي الخاصّ في النقد.

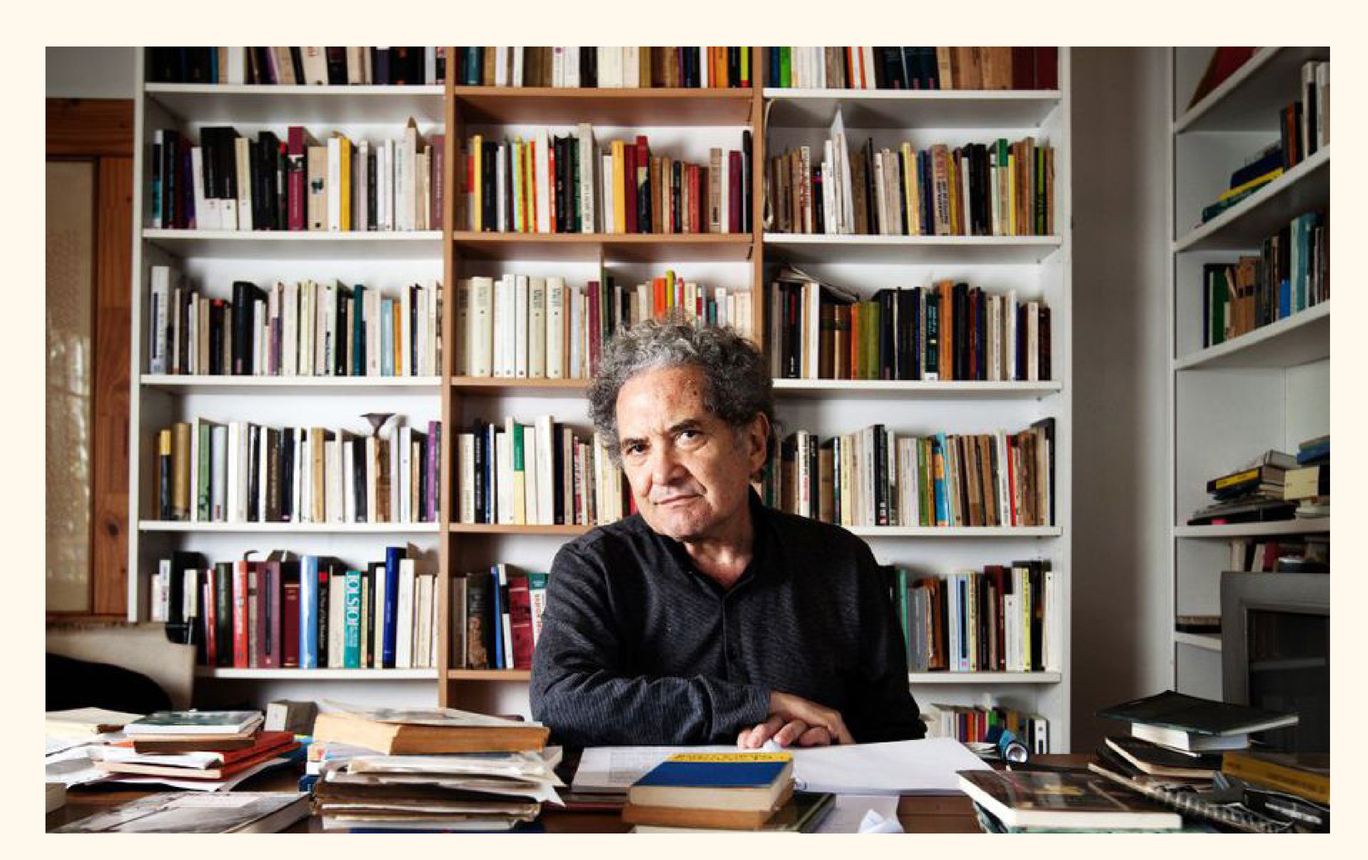
هل يمكن عكس مفهوم «الميتا أدب» (أي ما وراء الأدب) في البناء الخيالي لموقف نقدي ما؟



- بعض القصص تكون خطِّيّة، وبعضها الآخر يتضمَّن انعكاساً. ابتكر النُقَّاد مفهوم «ميتا أدب» للهروب من فكرة ترسّخ حضور النقد الأدبي الحقيقي في الواقع، وصنّفوا مثل هذه القصص في خانة «الميتا أدب». لكن ماذا عن كيشوت؟ في كيشوت، هناك مناقشات مستمرّة حول الأدب، مناقشات تشكِّل جزءاً من الحياة. لذلك، يبدو لي، بوضوح شديد، أنه، في التقليد الروائي العظيم، هناك دائماً مناقشات حول الأدب، والحياة، والحبّ، غيرها من القضايا؛ من هنا، لا يسع الروايات إلّا أن تتضمَّن انعكاسات داخلية. كلَّما وجدنا أحدهم يفكّر في رواية، كان هناك نقد ضمني. هل من الممكن أن نتحدَّث عن رواية موجودة لم تتطرَّق إلى قضية ما، كما يحدث في الأدب الفنزويلي، على سبيل المثال؟ النقاش لا يتوقَّف، دائماً: شخصيَّتان تذهبان إلى مطعم، وتتبادلان أطراف الحديث عن الأدب، وهذه الأفكار تكون، في بعض الأحيان، مثمرة، جدّاً.

أقول -مازحاً- إن الناقد يلاحق المؤلّف، وهذا صحيح إلى حَدّ ما. مثل المحقّق الذي يطارد مجرماً لاكتشاف خطئه، وفهم الجريمة التي ارتكبها، وما إذا كان قد سرق شيئاً ما، أو كانت الفكرة من بنات أفكاره. في وظيفة النقد، تحديداً، هناك موقف يميل إلى اتِّباع القرائن والآثار التي يتركها الكاتب. لكن، من ناحية أخرى، للنُقَّاد دور مهمّ جدّاً في تاريخ الثقافة؛ لأنهم يسمحون بقراءة العديد من الكتب، بشكل مختلف.

رغم ذلك، وفي كثير من الحالات، يسعى النقد إلى



تثبيت أركانه بوصفه خطاباً للسلطة، أو إلى المحافظة على مكانته كقوّة راسخة.

- ميّزة الأدب أنه مجتمع بلا دولة. علينا أن ندرك ذلك. لا أحد يستطيع إجبار شخص آخر على حبّ «تولستوي»، ولا أحد يستطيع أن يقول لشخص آخر: «لا تقرأ هذا الكتاب». لا مكان، في الأدب، لقانون يعتبر أن هذا النصّ جيّد، وما سواه سيِّئ، كما تفعل الدولة في المجتمع. ومَن تراه يظنّ أنه قادر على خلق مثل هذه القوانين؟ إنهم النُّقَّاد. لكن هذه القوّة غير مستقرّة دائماً؛ إذ لا أحد يمنعك من قول إن أفضل كاتبة، في العالم، هي كلاريس ليسبكتور، أو فيرجينيا وولف، وبأن الأخيرة أفضل من شكسبير. ويمكنك إثبات ذلك، ولا يمكن لأيّ كان أن يقول لك نعم أو لا، أو أنك ارتكبت جريمة بهذا الرأي. في غياب قانون نافذ، تكون أساليبنا في مناقشة الأدب أكثر مرونة؛ لذلك هناك حجج؛ وهناك نقّاد يتمتّعون بالهيبة، ويمكنهم -من ثَمَّ- التأثير في آراء القرّاء، بشكل حاسم. لكن القرّاء سينتهي بهم الأمر، دائماً، إلى اتّخاذ قراراتهم بأنفسهم، حتى لو سمحوا لأنفسهم باتّباع توجيهات النصوص النقدية. لن تجد الديناميكية نفسها التي يشهدها المجتمع، فمن الصعب جدّاً القيام بذلك مع الأدب. من الصعب جدّاً إجبار أيّ شخص على القراءة بطريقة محدَّدة مسبقاً، لكن الأكاديمية تحاول ذلك، وقد يظنّ البعض أن المؤسَّسات مثل الجوائز الأدبية تعمل على تنظيم الأدب: القول إن هذه الرواية أفضل من غيرها التي توصف بالاعتباطية والملتبسة، إلى حَدّ ما. لا توجد طريقة واحدة للتفكير في تركيبة الأدب أو المشهد الأدبي، وهذا -في اعتقادي- ينطوي على ديناميكية ثقافية مثيرة للاهتمام جدّاً.

والتر بنيامين، الذي عُرِف، دائماً، بموقفه الغامض تجاه الخطاب الفلسفي، والخطاب الأكاديمي، في عصره، والعلاقة المتوتِّرة بين جمالية نثره الدقيقة، ونزعته في التسييس أو طموحاته التفسيرية، قد ترك آثاراً، يبدو أنها حاضرة في أسلوبك، عند إنشاء «قصصك النقدية».

- قرأت بنيامين لأنه كان، دائماً، محلّ جدال. هناك بنيامين الماركسي، وبنيامين المتأثِّر بـ«بريخت»، وهناك بنيامين المتصوّف. في المنتصف، يوجد «أدورنو» ومدرسة فرانكفورت، التي حاولت سحب الماركسية من فكر بنيامين. لكن ما يميّز بنيامين هو أنه يحافظ على الفكرتَيْن في الوقت نفسه؛ وهذا ما جعله ناقداً عظيماً. كان ماركسياً ومتصوّفاً معاً، وكان لهذا الأمر تأثير مميّز، وكنت أقرأ له مع «بريخت»، لأنهما يفكّران في الأشياء نفسها. ما هي فكرتهما المشتركة؟، وما الذي يحاولان فهمه؟ هما يبحثان عن الشروط المادِّيّة للأدب؛ أي سؤال الفكر الماركسي: من أين يأتي الأدب؟ هو لا يأتي، فقط، من فكر مبدعه؛ بل من الظروف الاجتماعية التي يقحمها الأدب، أيضاً؛ بهذا المعنى، قدَّم بنيامين مساهمة كبيرة للنقد الماركسي، الذي كان، عموماً، أكثر تخطيطيةً؛ لأن النقَّاد الماركسيّون، بدلاً من السؤال عن اشتغال الأدب كتطبيق عملي، حوّلوا



انعكاساتهم تجاه مضمون الأعمال؛ فهم يركِّزون على التحقّق من وجود عمّال في الميدان بدلاً من البحث في طريقة تُدخِل الأدب في الحياة الاجتماعية: فتح مسارات جديدة، واعتماد التقنيات التي سيتمّ العمل بها، لاحقاً، في الصحافة، على سبيل المثال. هذا ملخَّص موقف بنيامين، الذي يثير اهتمامي كثيراً، إضافةً إلى ناقد آخر هو غرامشي، وقد كانا الناقدَيْن الماركسيَّيْن العظيمين اللذين قاما بما لم يستطع ماركس القيام به، أو -ربَّما- لم يكن لديه الوقت لذلك: التفكير في نظرية البنية الفوقية؛ نظرية ما يحدث في الثقافة، في الأفكار.

هل من الممكن تدريس النقد؟

- أعمل على تدريس ما أكتبه، وأنا أدرّس منذ سنوات عديدة، وعلى وشك التقاعد. وقد قمت دائماً بتدريس هذه القضايا، ومناقشتها، كما قدَّمت ندوات حولها: الكاتب بوصفه ناقداً، والخيال المصاب بجنون العظمة، وكيفية قراءة الأدب البوليسي. وأعتقد أن تدريس الأدب يجب أن يكون مرتبطاً بتكوين باحثين نقديِّين ممَّن يحملون أفكارهم الخاصّة.

في خطاب قبولك جائزة رومولو جاليجوس، قمت بما يشبه التناظر بين الشخصيات الأسطورية لـ«أوليسيس» و«أوديب»، في إشارة إلى وجود نوعَيْن أساسيَّيْن من رواة القصص. هل كنت تقول، بذلك، إن الأوَّل يتوافق مع الأنموذج الأصلي للراوي الكلاسيكي، وإن الثاني يتوافق مع الأنموذج الأصلي للناقد، إن صَحَّ التعبير؟

- «أوليسيس» هو الذي يسافر، ويتنقَّل في أماكن مختلفة، ويخبرنا عن كلّ ما رآه. أمّا «أوديب» فهو الذي يؤلّف قصّة في شكل تحقيق، لكن الناقد، في هذه الحالة، سيكون «فرويد».

وما الذي يصنعه الناقد الجيّد؟

- الناقد الجيّد ينقل شغفه بالأدب، فمن دون شغف لا يمكن توقُّع أيّ شيء. يمكن أن يكون شغفاً سياسياً أو أدبياً أو عاطفياً. أعتقد أن هذا العنصر قد تَمَّ استبعاده، بشكل عامّ؛ لأنه من الصعب تحليل أيّ شيء بسبب التأثيرات التي ينتجها ومدلول تلك التأثيرات؛ لذلك، عندما أقول (شغفاً)، لا أعني شيئاً عقلانياً بالمعنى الحصري، هذا ما أتحدَّث عنه، وهذا ما أحاول إيصاله عندما أشير إلى النُقَّاد الذين أحبُّهم؛ أولئك الذين ينقلون الاهتمام بالأدب، والذين يعتبرون الأدب عاملاً لتحفيز الاهتمام بالثقافة.

■ حوار: أوريل بينافيدس □ ترجمة: عبدالله بن محمد

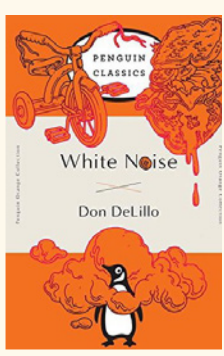
المصدر:

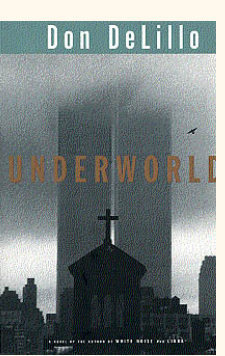
http://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2017/january/literature-society-without-state-interview-ricardo-piglia-oriele-benavides

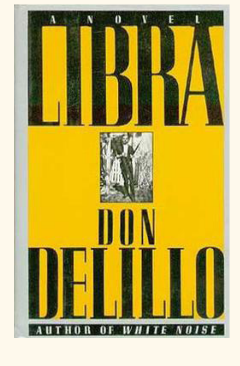
دون ديليلو:

استغرقت 30 عاماً في كتابة روايتي الأولى

دون ديليلو، روائيّ وكاتب مسرحيّ أميركي. حصد العديد من الجوائز، من بينها الكتاب الوطني، والكتاب الأميركي، وبين فوكنر وبين سول. من أهمّ أعماله «ضوضاء بيضاء»، «العالم السفلي»، و«كوزموبوليس»، و«إزميرالدا الملاك»، و«ماو الثاني»...







بدايةً، ما هدف الرواية؟

الهدف المباشر هو إشباع حاجة الكاتب للتعبير عن نفسه؛ فالكاتب لابدَّ أن يكتب. لكن، لماذا يستخدم ذلك اللون الأدبي ذاته؟ ربَّما يعزو ذلك إلى القصّ الشفهي القديم، الذي اتَّخذ شكل الشعر أو القصّة. بدأتُ الكتابة بالقصص القصيرة، ولم أكن مهيَّأً للكتابة الطويلة، وكانت قصصي القصيرة ذات نطاق جغرافي محدود؛ إذ جئت من أحد أحياء برونكس، وكتبت عنه. وفي نهاية المطاف، اتَّسع مجال تركيزي، لاسيّما في أثناء كتابة روايتي الأولى. علَّمتني الرواية كيفية الكتابة، واستغرق الأمر ردحاً طويلاً من الزمن بلغ ثلاثين عاماً، حسبما أظنّ. وحينما انتهيت استشعرت رضًا بالغًا؛ إذ أدركت أنني كاتب، ولم أكن أعرف ذلك.

لاحظ كثيرون أن كتبك تحمل رؤى، لكني أرى أنها ليست تنبُّؤًا بالمستقبل، بقدر ما هي استبصار في ملاحظة الحاضر الشبيه بالمستقبل.

- هذه حقيقة. وقد اتَّضح لي ذلك، بجلاء، حينما كتبت رواية «الأسماء»، لأني كنت، وقتها، مقيماً في اليونان، وكانت الاضطرابات حامية الوطيس، وتعمّ المنطقة؛ من إرهاب، وثورات، ومسألة اللاجئين. وقد كتبت عن ذلك، فبدا لكثير من القرّاء، في البلاد الأخرى، تنبُّؤاً بأحداث ستقع، لكنه لم يكن كذلك. كنت ألاحظ كالمعتاد، ولم أشعر، البتّة، أنني أتنبّأ.

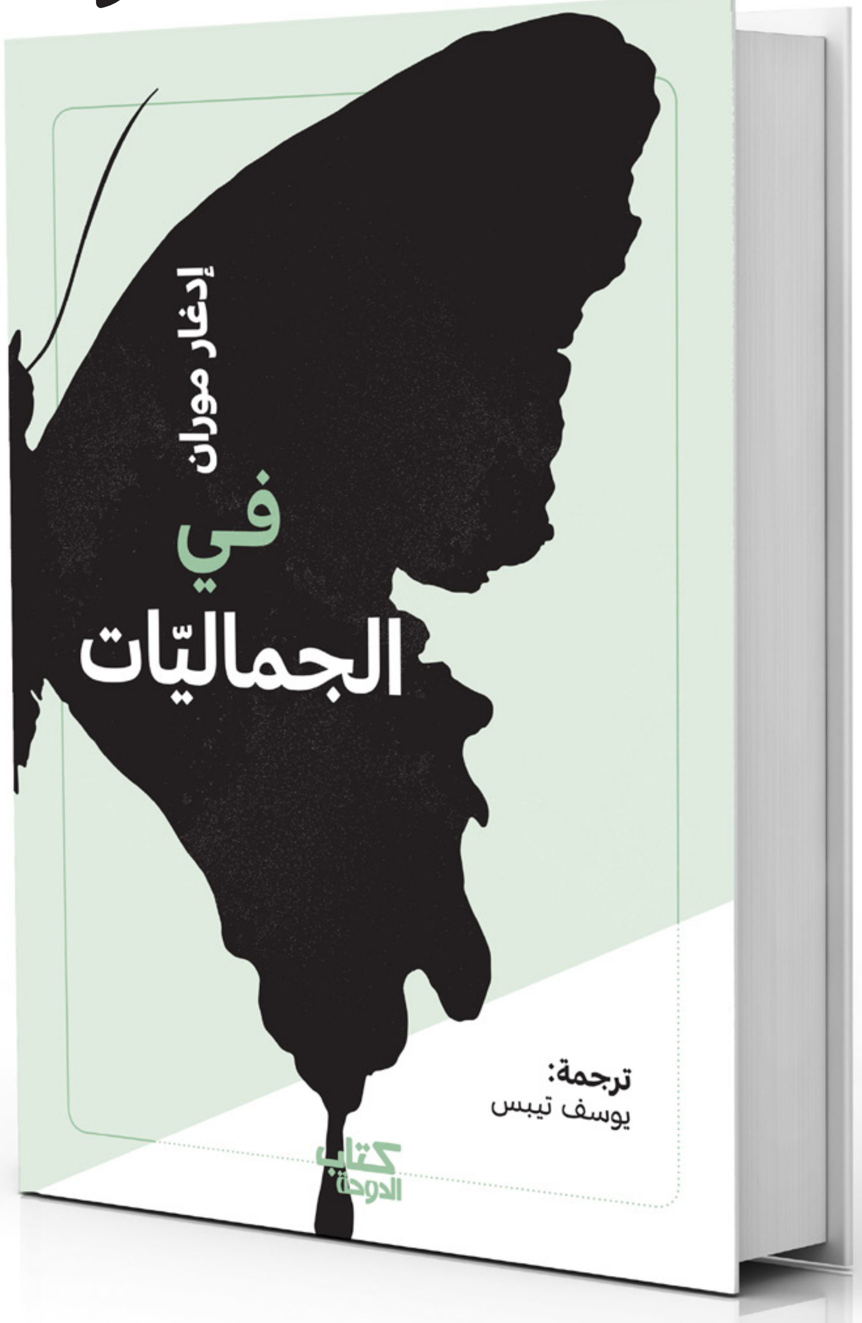
هل تشعر بأنك مازلت متناغماً فيما يتعلَّق بوضعنا الراهن، والزمن الذي نعيش فيه؟ وماذا يعني ذلك للأدب؟

- سأتكلَّم على الرواية، فحسب، ولا أظنها ستأخذ منحىً آخر. فالكُتّاب الشبّان، ما انفكت تراودهم الرغبة ذاتها لكتابة قصّة أو قصص ذات طول معيَّن. أرى أن الرواية مازالت قويّة، والعديد من الكُتّاب الشبّان يتدرَّبون على هذا النوع من الكتابة. أمّا بالنسبة إلى الزمن، فيبدو أننا نعيش في عصر الثقافة المتشظّية. ثمّة شيء غير مترابط وغير منطقي فيما يخصّ أميركا وتورُّطها في البلاد الأخرى. شيء مفقود، ولا أدري إلى أين يقود، لكني لست متفائلاً بشأن المستقبل.

في رواياتك، تلاحظ تفاصيل الحياة اليومية، وتصفها بشكل دقيق وخلّاب، حتى أن الشيء العادي يصير غريباً أو مخيفاً أو ثقيل الوطأة: على سبيل المثال، في رواية «ضوضاء بيضاء» كتبت: «على أعمدة الهاتف عبر أنحاء المدينة، ثُبِّتت لافتات بسيطة عن كلاب وقطط مفقودة، كتبتْها، في الأغلب يد طفل». إنه أمر جميل وعادي عند رؤيته، لكن أن نطالعه في رواية...!

- كنت في أمسّ الحاجة إلى الشروع في كتابة رواية، وقتذاك، و-ربَّما- كان ذلك عام (1982) أو (1983). مَرَّ وقت طويل، وأردت العودة إلى المجال، فبدأت أصف الشوارع واللافتات على الأعمدة. كانت دائماً موجودة، لكني لم ألحظها، فحسب، بل أمعنت النظر فيها، وفكَّرت فيمن

كتاب الدوحة





كتبوها، وبهذه الكيفية بدأت رواية «ضوضاء بيضاء». أنا لا أكفّ عن الملاحظة والانتباه. في رواية «صفر ك»، يصف الراوي كلّ ما يحيط به؛ إذ إنه يتمتَّع بحاسّة إدراك فائقة تلتقط ذبذبات الأشياء بصفاء ووضوح. ولا أدري كيف سيستفيد منها في النهاية، عدا أنها تستحقّ الملاحظة والتدوين والتفكير بشأنها. وهذا يماثل، إلى حَدّ كبير، تجربتي حينما أقمت في مانهاتن، ومازلت هكذا: أتأمَّل الزحام والناس، وأسمع جلبة الشوارع والمترو، وأرمق البنايات الشاهقة القبيحة التي تفسد المنظر، وأدرك أن المدينة تتغيَّر مادِّيّاً، مثلما تتغيَّر في بعض النواحي الأخرى.

هل تعتقد أن للأدب والفنّ والسينما أدواراً في مساعدتنا على فهم ذواتنا؟ عادةً، لا ندرك سلوكاتنا إلّا حينما نقرأ عنها، كأنها انعكاس واضح يرتدّ إلينا. أرى أن أعمالك تعكس الواقع، بلا مواربة.

- إن المرء لا يعرف ما سيحدث حينما يجلس ويمسك بقلمه. بالنسبة لي، أرى الغرف، والشوارع والاكتظاظ، وأشياء من هذا القبيل، والتي تنتقل إلى أصابعي بينما أنقر على الآلة الكاتبة القديمة التي استمتع باستخدامها. في تلك المرحلة من حياتي الكتابية، ثمّة عبارة تعود بي إلى الوراء إلى حيث بدأت. هذه العبارة تبدو عالقة في اللحظة التي أكتب فيها. لماذا استغرقت كتابة رواية (صفر ك) وقتاً طويلاً؟ بالإضافة إلى كبر السنّ، أظنّ أنها مثَّلت، أيضاً، تحدِّياً، والذي لم يعترني القلق من مواجهته، بل قبلته وأحرزت تقدُّماً.

ذكرت، أنك حينما تكتب على الآلة الكاتبة تدوِّن فقرة واحدة على صفحة كاملة، كي ترى كيف تبدو الكلمات. هل تحتفظ بتلك الصفحات، وبمسوَّدات جميع رواياتك في البيت؟

- هذه الصفحات موجودة، لكني أحتفظ، في البيت بمسوَّدة أحدث أعمالي «صفر ك»، والتي تعتبر كومة ضخمة، فالرواية ذات حجم متوسِّط، أو -ربَّما- أقلّ من المتوسِّط. في تصوُّري، سيكون المكان المناسب لهذه المسوَّدات هو أرشيف جامعة تكساس الشهير، الذي يحتفظ بمسوَّدات ووثائق بخطّ جيمس جويس، وييتس، وآخرين.

في رواياتك، تولي الحديث عناية فائقة، كأن ثمّة لعبة تدور بين الشخصيات، أو بينك وبين الشخصيات، أو بينك وبين القارئ. بعد الاهتمام البالغ بالحديث، على مدار خمس عشرة رواية، هل مازالت الدهشة تنتابك ممّا يقوله الناس لك على أرض الواقع؟

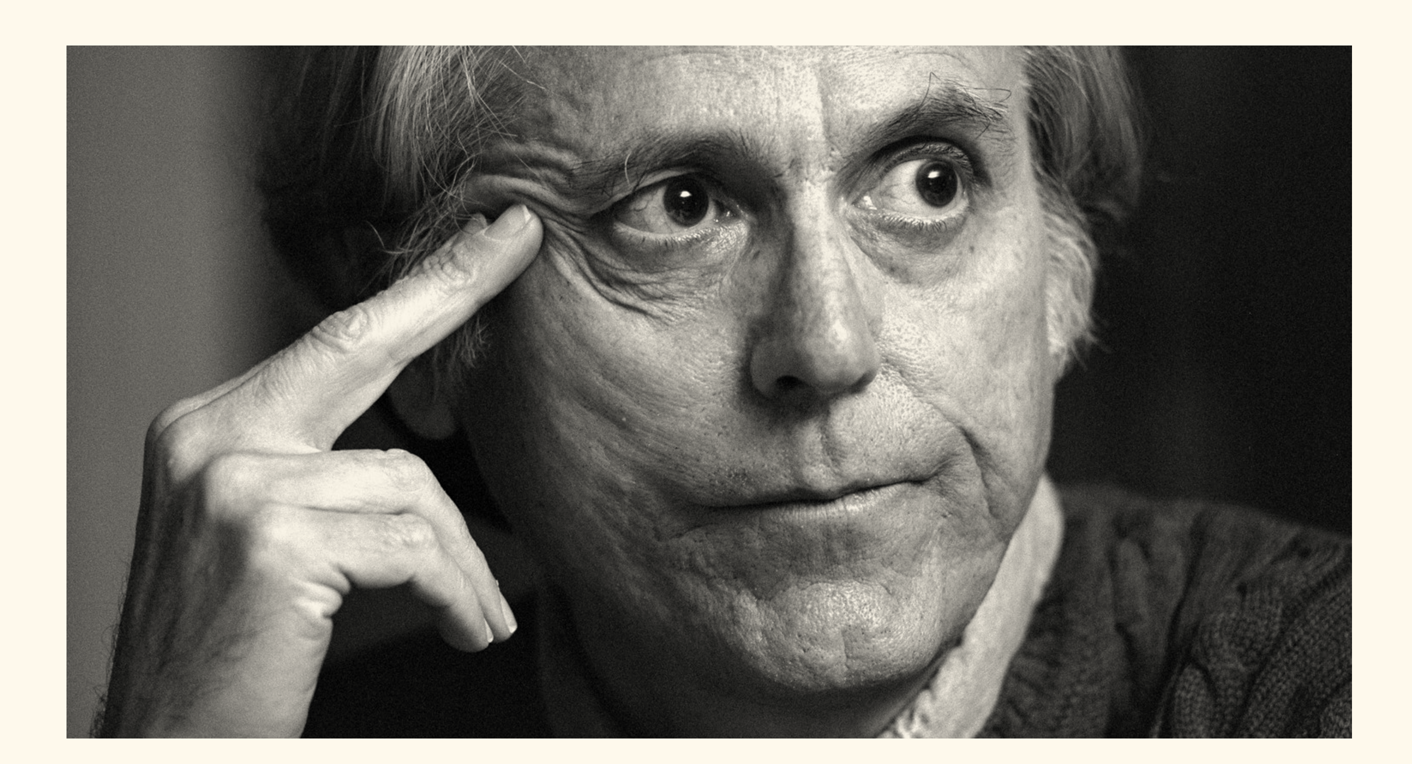
- دأبت على ملاحظة الأنماط المستخدمة في حوارات الناس، و-ربَّما- بدقّة أشدّ ممّا أفعل الآن، وكانت التعبيرات وأساليب الحديث المستخدمة فيما بينهم تسترعي انتباهي، غير أني تبيَّنت تغيُّر أنماط أحاديثهم. أيمكن أن يكون السبب هو الإنترنت؟ لا أعرف! لكني أعترف بأني لم أعد ألاحظ التفاصيل والسمات الخاصّة، بدقّة، مثلما كنت أفعل سابقاً.

هل ثمّة شيء لا تكتبه؛ شيء تودّ الاحتفاظ به في الحياة، ولا تدونه في الرواية؟

- هذا سؤال مهمّ. لا أكتب شيئاً للأدب، ما لم يحثّني على ذلك. ثمّة أمور ليست لديَّ أدنى نيّة للكتابة عنها، كالكتابة عن وفاة في العائلة، لذا مسألة فعلها ليست منافية لرغبتي.

لمن تكتب؟

- أكتب لنفسي. ليس في ذهني أيّ جمهور أو شخص ما. لا تسير الأمور بهذه الطريقة. بالطبع، ثمّة كُتّاب يشعرون



أنهم يكتبون من أجل شخص ما، لكني لا أعرف من القارئ، حتى بعد نشر كلّ تلك الكتب، لا أكون متأكِّداً من ذلك.

هل تكتب لـ«دون ديليلو» الشابّ، أم لـ«دون»، كما هو الآن؟

- أكتب للراوي الحالي، وألاحق رغباتي غير المروّضة. هل من الوارد ألّا أجد شيئاً؟ بالتأكيد. عرفت كُتّاباً توقَّفوا عمداً

عن الكتابة، أو لأن مخيِّلتهم نضبت من الأفكار والشخصيات.

في رواية «العالم السفلي»، كتبت عبارة مدهشة: «لا يصنع التاريخ إلّا الحنين الهائل».

- أحد النّقاد ناقش هذه العبارة في أثناء مراجعته للكتاب. قصدت أن ما يصنع التاريخ هو اشتياق الأمم والبلدان لأرض ضائعة منذ مئات السنين؛ ذلك هو السبب وراء شنّ حروب، أو استعادة أرض قديمة، وهذه أمثلة ضيِّقة. بوجه العموم، أرى أن هذا الاشتياق صادق ومهمّ، من الناحيتَيْن: الجغرافية، والتاريخية، بشتّى الطرق.

بمناسبة هذه العبارة، هل تشعر بالتفاؤل بشأن المستقبل؟

لست متفائلاً بشكل خاصّ. لو سألتني هذا السؤال منذ عشر سنوات، لأجبت: لست متفائلاً، ولست متشائماً. لكني، الآن، أستشعر بعض التشاؤم؛ فالأحوال ساءت، كما بتنا نبصر الحروب والصراعات في كلّ مكان، وفي شتّى المجالات، والتي لا تندلع فوراً، رُغم أنها تبدو كذلك، في بعض الأحيان. كما أن العديد منها لا يصلنا أمرها؛ لقصور التغطية الإعلامية، بسبب صغر نطاقها، أو تباعدها، أو -ربَّما- خطورتها على المراسلين. وأرى أن ذلك هو ديدن البشر.

وفقا لخبرتك في استخلاص جوهر الحياة في رواياتك، هل اقتربت من فهم جوهر الحياة؟

- الإجابة السريعة هي: كلّا. في اعتقادي، كتابة الرواية هي طريقة تقرِّب الكاتب من الناس الذين يعرفهم، بوجه خاصّ، ومن البشر، بوجه عامّ. وحتماً، لولا كتابتي عن البشر والحياة، طوال هذه السنوات، لجهلت أموراً كثيرة عنهما. إن جوهر الحياة مسألة بالغة التعقيد، وليس بوسع الكاتب إيجازها في عبارات قليلة أو صفحات محدودة. وما أحسب الرواية إلا تمويهاً؛ وسيلةً تمكِّن الكاتب من استكشاف مشاعره حول الناس، من غير أن يقصد ذاته أو أشخاصاً معيَّنين.

ما النصيحة التي ترغب في إسدائها إلى صغار الكُتّاب؟

أنصحهم بالمواظبة على الكتابة. وأقول لهم: إن لم تسر الأمور، أحياناً، بشكل صحيح فواصلوا ما تفعلون. أمّا إذا لم تسِرْ، أبداً، كما تبغون، فلتعلموا، حينها، أنه ليس مجالكم. تصلني رسائل من بعض القرّاء، يقولون فيها إنهم استسلموا، ولم يتبقّ لديهم أيّ خيار، وأظنّ أن هذا هو الخيار، وإلّا قد تتضرَّر حيواتهم المستقبلية كثيراً.

■ حوار: كاي تيمبست □ ترجمة: رفيدة جمال ثابت

المصدر:
https://www.panmacmillan.com/blogs/literary/don-delillo-and-kate-tempest-in-conversation?utm_content=bufferf497c&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign==panmacmillan&fbclid=IwAR0ntEC3mfp5pHboAA18Uv8dyPDA5Qwnq3mamPu30tQAkwmo6hU2AGKopWk


الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي

أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب

إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس

رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية

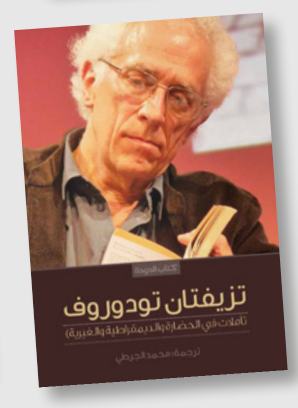
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

المُعتمدُ بنُ عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش

الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة

الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين

صدر في
كتاب الدوحة

ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر

تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي

روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج

أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان

فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية

عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحَمَّد
تقديم: د.خالد غزال

عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد

ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»

لماذا تأخَّر
المسلمون؟
ولماذا تقدَّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان

مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
رواية

مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك

إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

جون فيليب توسان:

إعادة القراءة هي جوهر فعل الكتابة

في كتابه الجديد «أنت الكاتب - C'est vous l'écrivain»، يبحر الكاتب البلجيكي «جون فيليب توسان» في العالم المثير والمبهر لـ«مهنة الكاتب»، منتقلاً، في الحديث، من ظروف الانخراط في الكتابة، إلى المطبخ الداخلي للكاتب ومختلف الأدوات التي يعتمد عليها في صياغة كَوْنِه الأدبي، مروراً بأماكن اشتغاله، والكُتَّاب الذين تأثر بهم، وأعجب بطرائق اشتغالهم...





وُلد «جون فيليب توسان» بالعاصمة البلجيكية بروكسيل سنة (1957)؛ حيث احترف كتابة الرواية والسيناريو، بالإضافة إلى التصوير والإخراج السينمائي. كتب العديد من الروايات المتميِّزة - (تُرجِمت إلى أكثر من عشرين لغة) التي جعلته يحصد، خلال مسيرته، العديد من الجوائز المرموقة. ومن هذه الروايات: «الهروب» (حصلت على جائزة ميديسيس لسنة 2005)، ورواية «الحقيقة حول ماري» (حصلت على جائزة ديسمبر لسنة 2009)، وغيرهما..، كما أخرج العديد من الأفلام، ونظَّم عدداً من معارض التصوير الفوتوغرافي، وحصل على عضوية الأكاديمية الملكية البلجيكية للّغة الفرنسية وآدابها.

في هذا الحوار، يقدِّم «توسان» بعضاً ممّا ضمَّنه كتابه المذكور، مركِّزاً على أهمِّيّة إعادة القراءة المستمرّة، بحثاً عن نصّ شبه كامل.

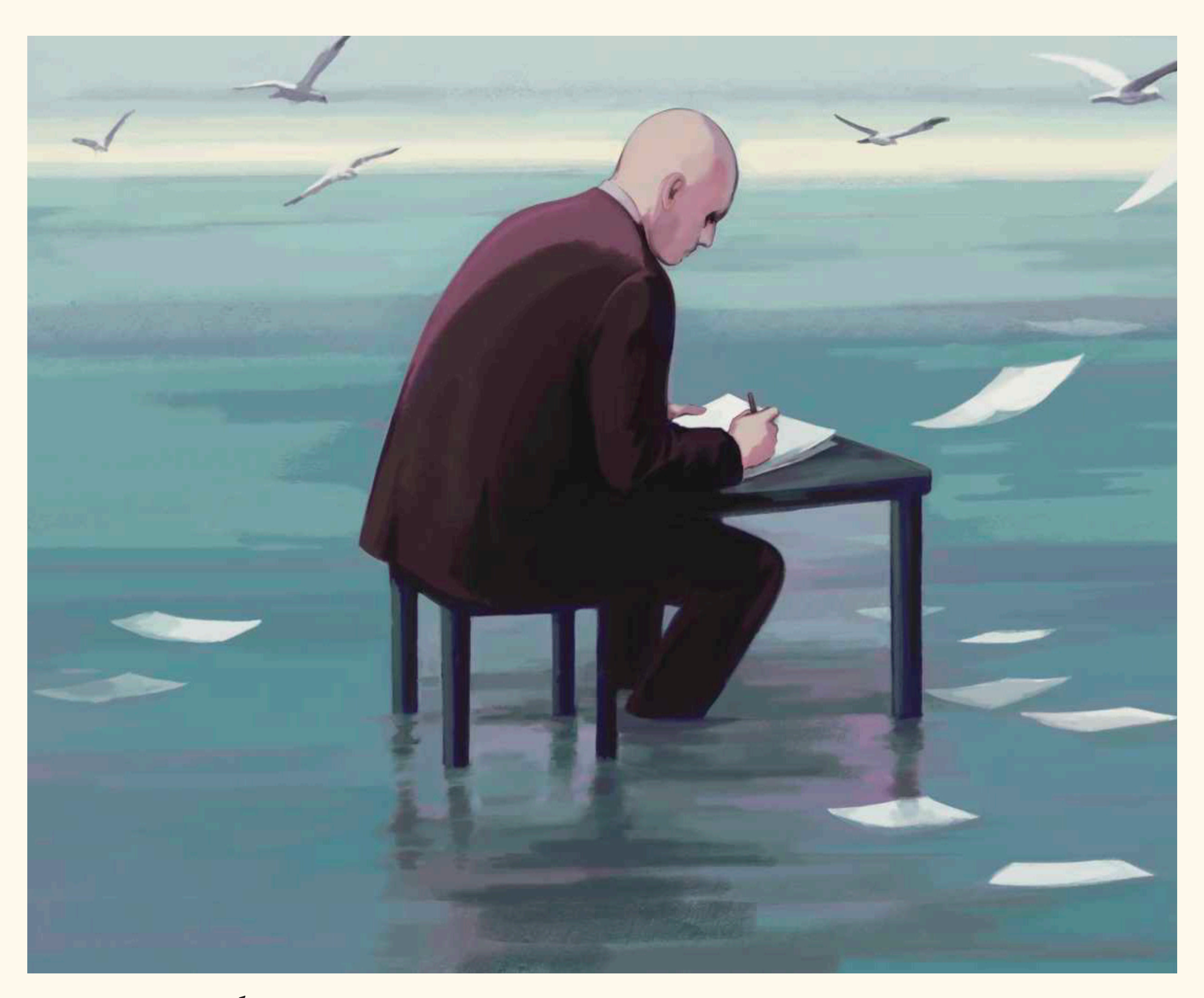
تُضفي كثيراً من الأهمِّيّة على أماكن الكتابة الإبداعية؛ كيف تختار «مكتبك»؟

- لا يخفى على أحد أن المكتب الذي نكتب عليه هو مكان واقعي، بيد أنه يحمل بُعداً رمزياً. لا يهمّ مكان وجوده، بل المهمّ - في منظوري - هو أن يكون مكاناً مقفلاً، بعيداً عن العالم الخارجي؛ وحيث يمكن للفكر أن يشتغل، ويُتاح للمتخيّل أن يتطوَّر ويتنمَّى. وقد سبق لـ«فيرجينيا وولف - Virginia Woolf» أن عبَّرت، بتميُّز، عن هذا الأمر، عندما أكَّدت أنه من أجل الكتابة لا مندوحة عن «مكانٍ للذَّات». إنه شرط لا محيد عنه، بل يمكنني أن أضيف أن قدرة الكاتب على إقفال باب مكتبه عليه هو بداية حقيقية لمتعة الكتابة.

كيف يمكن الانتهاء من مخطوطة رواية ما، عندما يكون الكاتب مثلك، تماماً، مهووساً بإعادة القراءة؟

- إن إعادة القراءة هي جوهر فعل الكتابة؛ إذ لا يمكن، البتّة، أن نتحدَّث عن كتابة أدبية بدون إعادة قراءة. لابدَّ من انخراط فعلي وبدون توقف، في التنقيح، والتصحيح، والتعديل، والقراءة المستمرّة والمتواترة. بل إن مجرَّد إعادة فتح المخطوطة، بعد «الانتهاء» من كتابتها، يغري بإجراء تصويبات جديدة. ومع مرور الوقت، تتضاءل كمِّيّة التدقيقات مع تعدُّد قراءات المخطوط، ثم يأتي يومٌ نبعث فيه المخطوط إلى الناشر.

في كتابك الأخير «أنتَ الكاتب»، خصَّصت حيِّزاً مهماً للحديث عن البحث الوثائقي؛ حيث



تحدَّثت عن «زحف المعرفة الموسوعية». ما الحدود التي يجب أن نضعها للبحث الوثائقي؟ وكيف يمكن - من ناحية أخرى - أن نرفع من قيمته؟

- يُخفي كلّ كتاب نكتبه قسماً كبيراً غير مرئيّ لا يظهر للقرّاء؛ غير أنه أساسي في تشكيل المادّة الأوَّليّة للكتاب. يمكن، طبعاً، أن نشعر به، أن نتلمَّس بعض ملامحه، ولكن ليس أكثر من هذا، وإلّا سيتحوَّل الكتاب من رواية إبداعية إلى كتاب في المعرفة.

كيف نتعلَّم فنّ التبسيط، أو «التعقيد غير المرئي»؟

- في سيرورة بناء جملة ما، أتَّبع، على الدوام، الطريقة نفسها؛ فأكتب الجملة، ثم أشتغل عليها لتعقيدها، عبر إضافة الجمل الاعتراضية، والتفريعات المختلفة. بعد ذلك، أقرؤها ثم أقول لنفسي: «ما الفكرة الأساس التي تريد التعبير عنها؟»، ثم أعود - مرّة أخرى - إلى تبسيط الجملة؛ وهذ يعني أن كلّ جملة تبدو بسيطة - بالنسبة إلى المتلّقي - هي، في الأصل، (في بنيتها العميقة)، غنيّة بتعقيد غير مرئيّ.

نصّ من الكتاب يُقترح تأطيره.. أَعْيُن الكاتب السبع

من أجل الكتابة، لا مفرَّ من التوفُّر على سبع أَعْيُن: عين على الكلمة، وعين على الجملة، وعين على الفقرة، وعين على الفصل، وعين على التركيب والبناء، وعين على الحبكة، وعين على الجهة الخلفية من الرأس تسهر على ضمان عدم دخول أحدهم إلى المكتب، عندما نكون منكبِّين على فعل الكتابة. ولكلّ مجال من المجالات السبعة التي تتحكَّم فيها هذه الأعيُن، قواعده الخاصّة، ويستجيب لأحكام مخصوصة. ومجرَّد خلل بسيط، في مجال واحد من هذه المجالات، سيضمن لك -بكلّ تأكيد- السقوط رأساً في الخطأ.

■ حوار: سيمون بنطوليلا □ ترجمة: نبيل موميد

المصدر:

«Relire, c'est le fondement même de l'écriture», Propos recueillis par Simon Bentolila, in LIRE MAGAZINE LITTERAIRE, n° 505, Mars 2022, p: 28.
Jean-Philippe Toussaint, C'est vous l'écrivain, Le Robert/ secrets d'écriture, Mars 2022, p: 15.



فيكتور هوجو في المنفى

أسْكُنُ الأفق الأسود!

سنة (1859)، أصدر الإمبراطور الفرنسي عفوَه عن كلّ المنفيِّين السياسيِّين؛ لذا، عاد العديد من المنبوذين إلى فرنسا، إلّا أن من يعرف هوجو جيّداً، سيدرك أنه ليس من النوع الذي سيتبع القطيع، فقد كتب ردّه بكبرياء: «كَوْني مخلصاً للعهد الذي اتَّخذته مع ضميري، سوف أقاسم الحرّيّة منفاها حتى النهاية، وسأعود حينما تعود الحرّيّة».

إنها قصّة ثورة مسروقة، كما نقرأ ذلك، في الكثير من الأحايين، في الصحف. إنها انتفاضة شعبية في فرنسا، انتفاضة لم تغيّر شيئاً عدا هويّة الجلّاد. والمنبوذ، في قصَّتنا، هو «فيكتور هوجو»، الذي ستتمخَّض، عن تجربته في المنفى، روائع أدبية عظيمة.

يوم الحادي عشر من شهر ديسمبر/كانون الأول، سنة (1851)، عَبَرَ «فيكتور هوجو» الحدود الفرنسية - البلجيكية، مستعيناً بجواز سفر مزيّف يحمل اسم «جاك فيرمان لانفان»، كان يتحتَّم عليه أن يغادر موطنه، بعدما عارض الانقلاب الذي قاده نابليون الثالث. حينها، كان «هوجو» يجهل أن منفاه سيدوم لما يناهز العشرين سنة.

«المنبوذ السعيد»: بروكسل (1852)

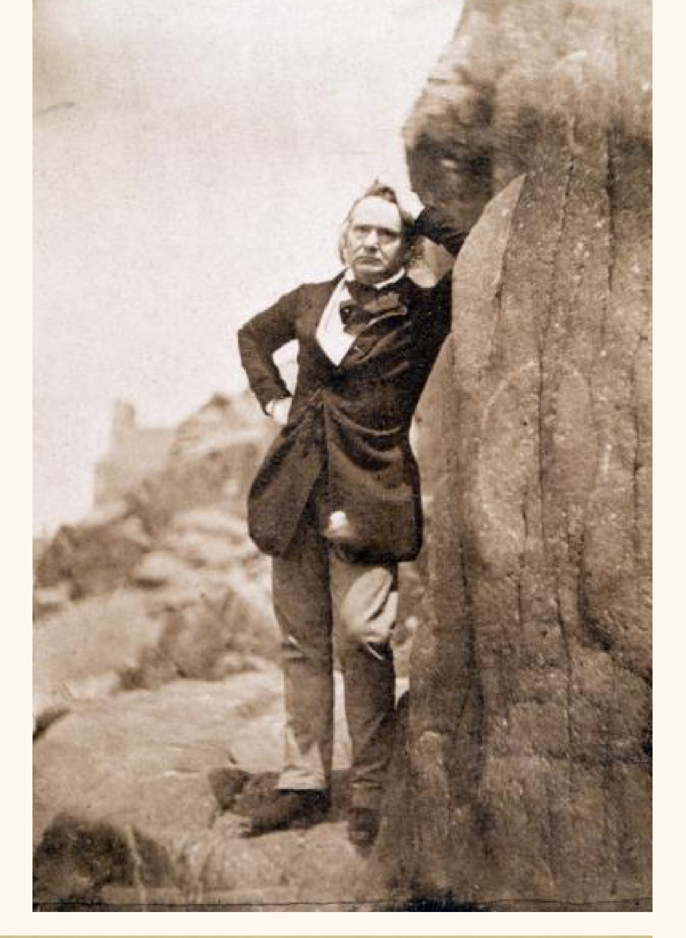
في البداية، كان «هوجو» يشعر بالانتشاء أكثر ممّا تجاحه التعاسة بسبب وضعه، لأنه -ببساطة- كان رجلاً ينتمي إلى جيل اعتاد الثورات العاصفة، ولعلّ استقباله كبطل، في بروكسل، على مسمع ومرأى من السلطات، التي غضَّت الطرف عن مُؤَلِّف «نوتردام»، ضاعف من شعوره بالسعادة، لذا، كتب «هوجو» في رسالته إلى زوجته أديل (العالقة، بشكل مؤقَّت، في باريس) أنه «منبوذ سعيد».

يلزمنا القول إن المنفى أيقظ، داخل «هوجو»، مصدر إلهام كان يبخس قدره؛ ألا وهو الغضب، إذ ما إن استقرّ في بروكسل، حتى انكبَّ على تأليف كتاب نقد لاذع بعنوان «نابليون الصغير»، قام فيه بتقزيم الإمبراطور الفرنسي الجديد، الذي كان، في نظر «هوجو» «صورة كاريكاتورية عن عمّه نابليون الأوَّل العظيم». فور صدور هذا الكتاب، الذي أحدث أصداء مدوِّية، أصبح «نابليون الصغير»، بمنزلة، في سنة، الإنجيل السرّي للجمهوريين في أوروبا، فيما صار كاتبه ضيفاً مُحْرجاً غير مرغوب فيه في بلجيكا؛ لهذا تمَّت مطالبته بمغادرة ترابها.

جيرسي: «العقوبات والتأمُّلات» (1852 / 1855)

على بعد خمسين كيلومتراً من السواحل الفرنسية، كانت المحطَّة الثانية في رحلة منفى «هوجو»، هي جيرسي بإنجلترا، وكان من الجليّ أن نجاح كتاب «نابليون الصغير» لم يُهَدِّئ من ثورة «هوجو»، إذ اتَّقَدَتْ، بداخله، شعلة الشعر، الشعر الذي كان «هوجو» بارعاً فيه، فكتب ديوانه «العقوبات»، الذي يدعو فيه الشعب الفرنسي إلى مقاومة «السلطة المغتصبة»، وقد نُشِرَ هذا الديوان في بلجيكا، في نوفمبر/تشرين الثاني (1853)، ولكن، بسبب تشديد الحراسة على الحدود الفرنسية، لم يصل سوى القليل من النسخ إلى فرنسا، الشيء الذي أصاب فيكتور «هوجو» بخيبة أمل، وبدأ يحسّ بمرارة المنفى، إلى درجة أنه شَبَّهَ بيته، في منفاه، بالقبر، ولن نندهش، بالتأكيد، من هذا التشبيه؛ كون «فيكتور هوجو»، الذي اعتاد، طيلة ثلاثة عقود من عمره، على حياة باريسية حافلة بالمجد، ثم وجد نفسه منفيّاً/ محتجزاً في عالم مُوَازٍ، وقد كتب سنة 1856 رسالة إلى الكاتب «أبيل فرانسوا فيلْمان» يقول فيها: «إن المنفى لم يَجْتَثَّني من فرنسا، فحسب، بل إنه يكاد يجتثّني من الأرض، بأسرها. ثمّة لحظات أحسّ فيها بأنني أتماهى مع إنسان ميِّت، لحظات يهيَّأ لي فيها أنني أعيش، مسبقاً، في الحياة الأخرى العظيمة والخلّابة؛ ما يجعلني أستعيد ذكرى كلّ أولئك الراحلين الذين كانوا لطفاء معي، في ظِلّ هذه الحياة الفانية».

من بين كلّ هؤلاء الأشباح، الذين استحوذوا على ذاكرة «هوجو»، ظَلّ شبح ابنته الغالية على قلبه «ليوبولدين»، التي قضت غرقاً، سنة (1843)، هو أكثر شبح يلازمه، فبالنسبة إليه، لا شيء يعوض فَقْدَهُ لها. إن الحزن الناجم عن المنفى أيقظ أسى الخسارة بداخل «هوجو»؛ لذلك ارتأى أن يفرِّغ يأسه عبر تأليف ديوان «التأمُّلات» (1856)؛ هذا العمل الذي







لاقى نجاحاً كبيراً فور صدوره، ولم يقتصر على تكريم ذكرى ليوبولدين، بل تضمَّن، أيضاً، إعلان «هوجو» للحبّ الذي يكنّه لوطنه. باختصار، إنه عمل شعري ينضح بالحنين إلى الوطن/ الفردوس المفقود، ذاك الحنين الممتزج بالحتمية، والخلود، واللا نهاية..

هوتفيل هاوس (1856/ 1870)

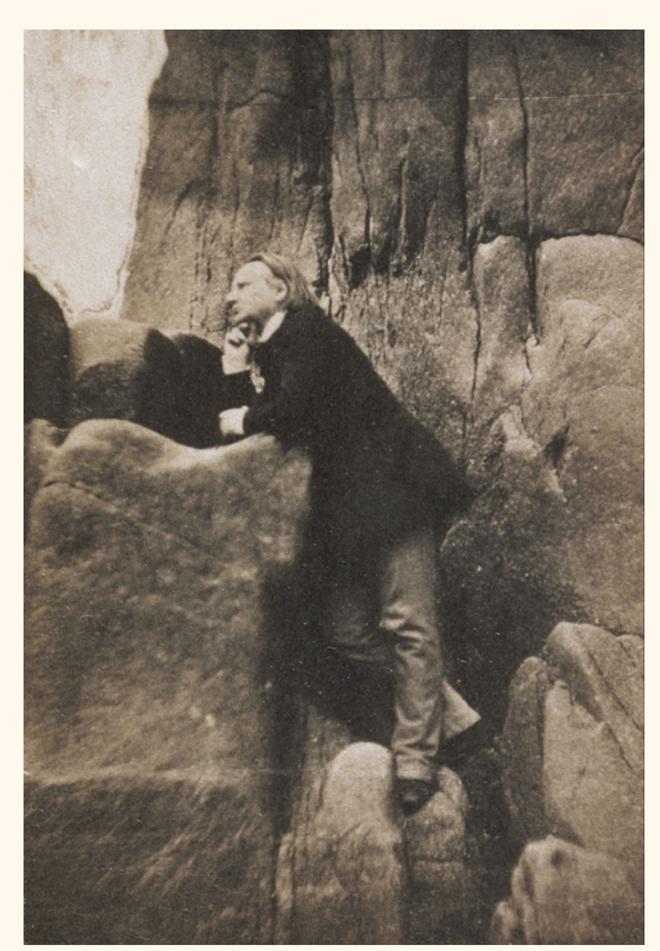
مرّة أخرى، اضطرَّ «فيكتور هوجو» إلى مغادرة منفاه في جيرسي، نتيجة سأم ساكنة هذه الجزيرة من رسائله التي نُشرت، والتي لم يكتف فيها بمهاجمة الجمهورية الفرنسية الثانية، بل هاجم، أيضاً، ملكة إنجلترا. وهكذا، في الحادي والثلاثين من أكتوبر/تشرين الأوَّل، سنة (1855)، انتقل «هوجو» إلى الجزيرة المجاورة «جيرنزي»، وساعدته مبيعات ديوانه «التأمُّلات» على شراء إقامة فخمة (هوتفيل هاوس)، وكان «هوجو» متحمِّساً جدّاً لتأثيث هذا المنزل، وفي تلك الأثناء، كتب رسالة إلى الكاتب «جول جانين»، جاء فيها: «بما أنه لم يعد لديّ موطن، أنا أرغب في أن أحظى بسقف»، بينما كتب إلى الشاعر البلجيكي الشابّ «فرانز ستيفنز»: «لك أن تتخيَّل حالتي الفكرية في هذه الوحدة الخلّابة التي أعيشها، وكأنني أطلّ من أعلى صخرة هنا، إذ تحت نافذتي، يلوح لي زَبَدُ الأمواج العملاقة، هذه الأمواج التي تبدو وكأنها امتداد للسحب الثقيلة التي تغطّي السماء. إنني أسكن في قلبِ حلم بحريٍّ شاسع. إنني أستحيل، شيئاً فشيئاً، إلى مهووس بالبحر. وأمام كلّ هذه العروض المذهلة، وكلّ هذه الأفكار الحيَّة الهائلة التي تبتلعني كدّوامة، أصير مجرّد شاهد على عظمة الخالق».

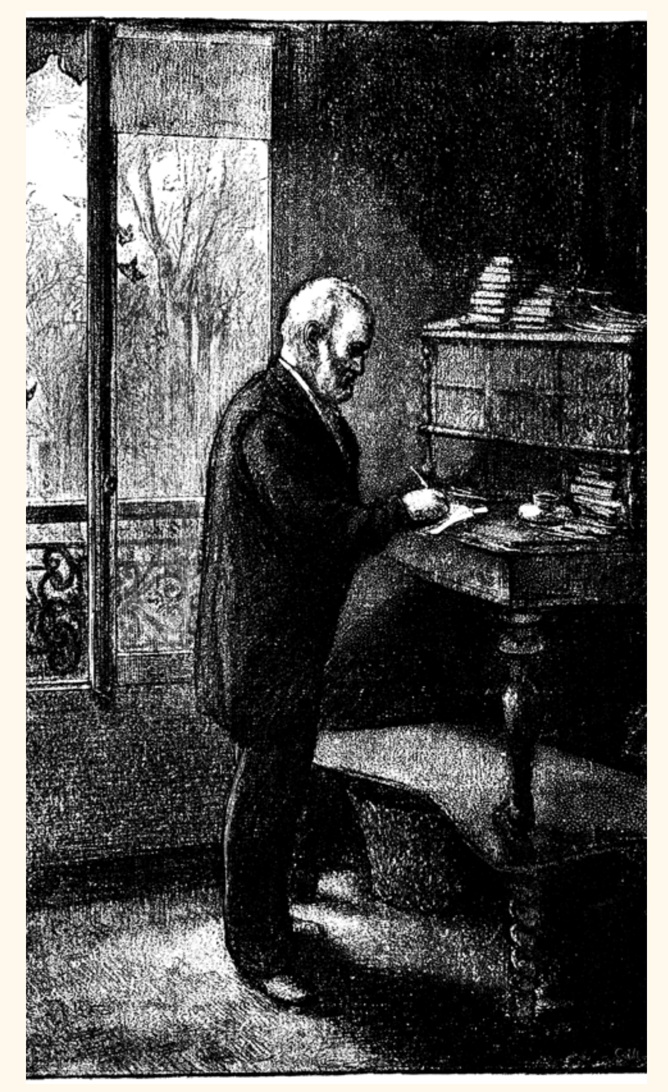
شكَّلت هذه الفترة، بداية أسطورة جديدة بالنسبة إلى هوجو، الذي أمست ريشته تنهل من البحر. وهكذا، في «هوتفيل هاوس»، وُلدت أعمال أدبية مهمّة من بينها: «أسطورة العصور» (1859)، و«وليام شكسبير» (1864)،

و«الرجل الضاحك» (1869).. وغيرها.
وعلى العكس ممّا يتردّد، غالباً، إن الجزء الأكبر من رواية «البؤساء»، تَمَّ تأليفه قبل المنفى، غير أن «هوجو» وضع نقطة نهاية هذا العمل في (جيرنزي)، ففي سنة (1861)، كتب الجزء الأخير من هذه الرواية الشهيرة، وأعاد قراءتها من بدايتها إلى نهايتها، ثم راجعها مصحّحاً ومنقّحاً، ثم شرع في إرسال فصولها، تباعاً، إلى ناشريه البلجيكيّين.. وفي الثلاثين من مارس/آذار (1862)، صدرت رواية «البؤساء» في بلجيكا، ويوم الثالث من أبريل/نيسان من السنة نفسها، كانت الرواية قد وصلت إلى فرنسا، قبل ثماني سنوات من عودة مؤلِّفها إلى وطنه.
غير أن العمل الروائي الأكثر تعبيراً عن المنفى البحري لـ«هوجو»، يظلّ -بلا شكّ- مؤلَّفه «عُمَّالُ البحر» (1864)، حيث نجد البطل «جيليات»، (بَحَّارٌ مفتون باللامحدود)، يتخلّى عن الحياة على اليابسة من أجل السَّرَابِ البحري. إن رواية «عمّال البحر» هي رواية مغامرات، كُتبت بأسلوب شعري، يمتزج فيه النظام بالفوضى، وقد منح لـ«هوجو» الفرصة ليسبر أغوار أقاصي الخلق الإبداعي.

«سأعود.. عندما تعود الحرِّيّة» (1859/ 1870)

سنة (1859)، أصدر الإمبراطور الفرنسي عفوه عن كلّ المنفيِّين السياسيِّين؛ لذا، عاد العديد من المنبوذين إلى فرنسا، إلّا أن من يعرف «هوجو» جيّداً، سيدرك أنه ليس من





النوع الذي سيتبع القطيع، فقد كتب ردَّه بكبرياء: «كَوْني مخلصاً للعهد الذي اتَّخذته مع ضميري، سوف أقاسم الحرّيّة منفاها حتى النهاية، وسأعود حينما تعود الحرّيّة».
لم يعد «هوجو» إلى فرنسا إلّا في الخامس من سبتمبر/أيلول (1870)، بعد سقوط الإمبراطورية، وإعلان الجمهورية. وفي محطَّة القطار، وجد في استقباله حشداً غفيراً؛ لأنه صار، بالنسبة إليهم، تجسيداً للروح الجمهورية، وحرّيّة التعبير.
أمّا بعد وفاته، فقد سار، خلف موكبه الجنائزي، مِلْيُونَا مواطن، مجتازين المسافة الفاصلة بين قوس النصر ومقبرة العظماء «البانثيون». وتكريماً لذكراه، نشر الكاتب «بول موريس» ديوان صديقه «هوجو» «المحيط»، الذي نقرأ فيه:
«أنا عصفور الوحدة/ عصفور البحر/ عصفور الليل/ هدوئي مُعْتِمٌ/ وروحي تحيا تحت الكواكب/ في الصفاء الليلي/ أسكن الأفق الأسود..».
ربّما، يكون الأفق الأسود هو مَوْطِنَ «هوجو» الحقيقيّ.

■ ماري إيف سيفينييه □ تترجمة: سلمى الغزاوي

المصدر:
مجلّة «entre les lignes» الكندية
https://www.erudit.org/fr/revues/el/2011-v8-n1-el1818337/64924ac.pdf


صدر في
كتاب الدوحة


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
ترجمة
كتاب الدوحة


الرواية الجديدة
والواقع


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


مُعاوية مُحمد نور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة

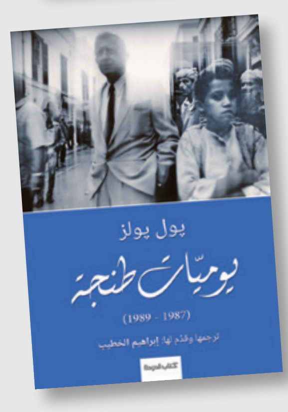

حكايات
من لافونتين

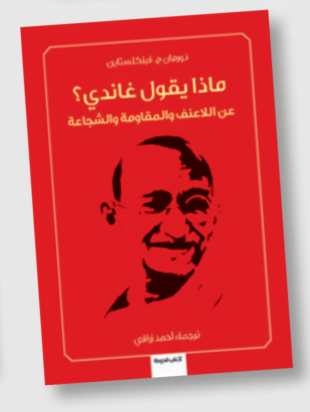

إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين


التوت المُر
رواية


البيرطو مانغيل
مع بورخيس


الطيب صالح
مريـــود
رواية


بول بولز
يوميات طنجة
(1989 - 1987)


ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة


خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
كتاب الدوحة

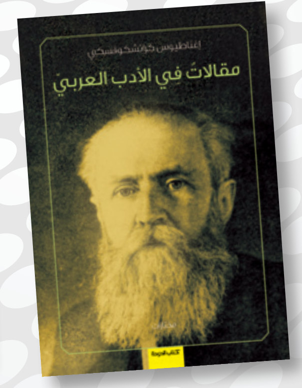

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
كتاب الدوحة


الذبابة
كتاب الدوحة


غزلان الليل
حكايات أمازيغية
كتاب الدوحة


من سير الأبطال
والعظماء القدماء


عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحب


مقالات في الأدب العربي


الرحلة الجوية
في المركبة الهوائية
يوسف اليان سركيس

عبد اللطيف اللعبي

الهرب إلى سمرقند

كتب عبد اللطيف اللعبي روايته في أثناء الجَائِحة دون أن يقع في أسر «أدب الجَوائِح». لم يسمح للجَائِحة بأن تِتحوَّل إلى كابوس خانق يبتلع ما يراه الإنسان من أحلام وما يعيشه من كوابيس. لم يُرثِ نفسه ولم يتباكَ على الزمن. لم يستعرض حياته بوصفها محطات اصطدام الإرادة بالقدر ولم يضخِّم الخطّ التراجيدي للأحداث. على العكس من ذلك كلّه نظر إلى رحلته بتوازن مرهف بين الحميميّة والتباعُد، بوصفها «رحلة» لا أكثر ولا أقلّ، موضوعاً للكتابة الشعريّة، موضوعاً للشعر الروائي.


آدم فتحي

تعيد الجَوائح ترتيب الأولويّات وتحديداً تلك المُتعلِّقة بتصريف الوقت. في هذا السياق تعامَلَت دُورُ نَشْرٍ كثيرة في العَالَم مع «الكارثة» باعتبارها فرصةً لصناعة زبائن جُدد. ولم يتخلّف عن الركب معظمُ الناشرين العرب ومعظم كتَّابهم فانقضُّوا على «الوليمة»!

ومنذ الأشهر الأولى أُغرِقت الأسواقُ (شرقاً وغرباً) بآلافٍ مُؤلَّفة من العناوين، بعضها علميّ وأغلبها يدّعي العلم، جنباً إلى جنب مع كُتُبٍ في اليوميّات والرواية والشعر، حتى بات من الجائز أن نتحدَّث عن «أدب الكوفيد» ضمنَ ما أطلق عليه اسمُ «أدب الجَائِحة».

معظم هذه الأعمال لا يستحقّ التوقّف عنده وقد يكون من المُبكِّر البتُّ فيما يمكن أن يثبت منه أمام «غرابيل» النقد. إلّا أنّ هناك أعمالاً شديدة الندرة يمكن اعتبارها منذ الآن «درّة الغوّاص». وأقترحُ على قرّائي الانتباه إلى إحدى هذه «الدُّرر» النادرة.

إنّه عمل روائيّ يأسرك منذ الصفحات الأولى عن طريقٍ «أدبيّةٍ» شفّافة، لا تحسّ معها بأنّ ثمّة غايةً أخرى من وراء الكتابة غير الكتابة نفسها، فإذا أنت أمام عمارة أدبيّة عميقة الرؤية قادرة على الإدهاش مفتوحة على التأويل شديدة الخصوصيّة جميلة حَدَّ الوجع موجعة حدّ المتعة، شأنها في ذلك شأن كلّ إبداع حقيقيّ.

وقد صدرت هذه الرواية في فرنسا لكاتب عربيّ اعتاد الكتابة والنشر بالفرنسيّة. وأعتقدُ أنّ الجدل المُتعلّق بهوية الكُتَّاب العرب حين يكتبون بلغات أخرى لم يعد مغرياً، منذ اطّلاعنا على أعمال كتَّاب كبار لم ينتقص من عروبتهم أن يكتبوا بالإنجليزية (مثل إدوارد سعيد) أو بالفرنسيّة (مثل عبد الكبير الخطيبي).

***

الرواية التي أريد التوقّف عندها (وإنْ بإيجاز) هي «الهرب إلى سمرقند» لعبد اللطيف اللعبي (نشر كاستور أسترال الفرنسيّة - 2021).

رواية تتابع سيرة كاتب اسمه «بارد» يشرع في رحلة إلى سمرقند، فإذا نحن أمام رحلة في الكتابة وفي ذات الكاتب، قريباً من روايات التخييل الذاتي.

عرفَ «بطلُ الرواية» السجن والمنفى ونشَرَ ما ينيف عن أربعين كتاباً وتُرجِمت أعمالُهُ إلى عِدّة لغات وحصل على العديد من الجوائز وساهم في حقول أدبيّة عديدة، مع إحساس دائم بأنّه «شاعر» قبل كلّ شيء. ومن الواضح أمام ذلك كلّه وفي ضوء عِدّة قرائن أخرى أنّ الشخصيّة الروائيّة «قناع» الروائيّ أو قرينه.

لقد ألّفَ اللعبي في الرواية والقصّة والمسرح والمُحاولة النقديّة والترجمة والأنطولوجيا وحصل على العديد من الجوائز وتُرجمت أعمالُه إلى العديد من اللّغات، تماماً مثل بطل روايته.

وكنتُ قد أشرتُ منذ سنة 2009 حين فاز بجائزة غونكور للشعر، إلى أنّه مهما نجح في أبواب الأدب المُختلفة لا يرى نفسه إلّا شاعراً أوّلاً وأخيراً. كما ألححتُ على أنّ كلّ سيرته كانت «إنقاذاً للشاعر فيه». بما في ذلك مغادرته المغرب إلى فرنسا سنة 1985 بعد خمس سنوات من عمر مجلّة «أنفاس» وبعد ثماني سنوات من عمره في السجن، حاملاً وطنه معه في جغرافيا أخرى وفي لغة أخرى على امتداد سنوات. وهي رحلةٌ طويلة لم تخلُ من عواصف، ظلّ خلالها ورغماً عن كلّ شيء متجذّراً في «ثقافته الوطنيّة» مكتوياً بنار أسئلتها في حواره مع العَالَم.

ولعَلّ ما شدّني إلى هذه الرواية أنّي وجدتُ فيها مرّةً أخرى الميزات التي أحببتُ من أجلها هذا الكاتب: أقصد فهمَهُ الالتزام الشعريّ والأدبيّ عموماً بوصفه ذلك الخيار الحرّ الذي يتيح للكتابة أن تخوض مغامرتها الجماليّة بعمق وحرّية دون أن تفقد نسغها الإنسانيّ ودون أن تتحوَّل إلى تعلّة للتملّص من مسؤوليّة الشهادة والمُقاومة والحلم والسؤال. وأقصد حرصَه على تحرير اللّغة من أغلال البلاغة وبحثه عن معنًى متعدّد بعيداً عن التضخّم الاستعاريّ الذي تفشّى في لغة الأدب. وأقصد أيضاً تعامُله مع اللّغة الفرنسيّة تعامُلاً «إبداعيّاً». فإذا هو يخرج بها من «كليشيهات» التفرقة بين اللّغة الأمّ ولغة المنفى ليقيم فيها بوصفها وطناً ومنفى في الوقت نفسه. لا فرق في ذلك عند الكاتب بين لغةِ غربته ولغته الأمّ. حتى لكأنّه الغريب التائه في كلّ لغة، يدخل برج بابل المُرتفع أو السحيق ليطلّ منه على «أناه - آخره»، فإذا هو على مسافة كافية من هُويّتِه وذُرَاه.

***

أوّل ما يلفت النظر في هذا الكتاب لغته الشفّافة الذي كدتُ أقول إنّها لغة «أثيريّة». ثمّ أسلوب شجيّ مرح هو أسلوب السرد الشاعريّ المُرهف. كلّ ذلك في إيقاع متحرِّك، مستمدّ من إيقاع اللحظة «المُستعصي» عن أيّ أُفق محسوب. ذاك هو الحبر السريّ الذي كُتِب به هذا العمل، فإذا هو شبيه بحكاية ألف ليلة وليلة وقد كُتِبت صفحة بعد أخرى، كأنّ كلّ صفحةٍ هي «الخاتمة».

ثمّة إحساسٌ بنوع من «القيامة المُتسلسلة» أو «المُجزَّأة» يغلب على الرواية بحكم تاريخ كتابتها، فإذا نحن (مثل البطل وقرينه) نغيّر نظرتنا إلى الزمن مُتَمَلّين الأشياء متمعّنين بعمق في كلّ ما يحيط بنا من كائنات. إلّا أنّها «قيامةٌ» من نوع مغاير، لا تزرع الرعب ولا تستسلم لليأس، بل تنهض على طراز نادر من «السكينة». فإذا نحن نمشي «الهوينا» في العَالَم. لا نتعجّل ولا نستبطئ. نشعر بما يمكن أن نعتبره «دنوّ الساعة» فلا نتحسّر ولا نتلهّف ولا نلوذ بالندم. نغتنم كلّ لحظة تتيحها «الجَائِحة» كأنّ تلك اللحظة هي المُستقبل كلّه.

***

كتب اللعبي روايته في أثناء الجَائِحة دون أن يقع في أسر «أدب الجَوائِح». لم يسمح للجَائِحة بأن تتحوَّل إلى كابوس خانق يبتلع ما يراه الإنسان من أحلام وما يعيشه من كوابيس. لم يرثِ نفسه ولم يتباكَ على الزمن. لم يستعرض حياته بوصفها محطات اصطدام الإرادة بالقدر ولم يضخِّم الخطّ التراجيدي للأحداث. على العكس من ذلك كلّه نظر إلى رحلته بتوازن مرهف بين الحميميّة والتباعُد، بوصفها «رحلة» لا أكثر ولا أقلّ، موضوعاً للكتابة الشعريّة، موضوعاً للشعر الروائي.

لقد جعل الرواية من سمرقند كناية عن «محطّة النهاية». لكنّها نهاية نتقدَّم منها على طول الرواية (وعلى طول الحياة) بالكثير من البراءة واللَعِبِيّةِ والمرح والتواضع، والقدرة على السؤال والتعلّم إلى آخر لحظة، والسخرية من الذات ومن العَالَم أحياناً.

لقد بدَا لنا الثنائي «بارد - اللعبي» قوسَيْن تفتحهما لعبة السرد في اتّجاه سمرقند، المدينة التي تمّحي فيها الملامح حدّ الانبعاث أو تلتحم فيها حدّ الامّحاء. مدينة الإمكان والمُستحيل. حيث لا شيء حتمياً، حيث يمكن أن ينغلق القوسان لينفتحا ويمكن أن ينفتحا لينغلقا على جملة يتداخل فيها التخييل والواقع.

هكذا نجحت الرواية في أن تكون «أدباً» ولم تسقط في عيوب «الدرس» أو «عرض الحال». وسواء تعلَّق الأمر بسيرة بارد أم بسيرة اللعبي فإننا تابعنا خطوات كاتبٍ من لحم وحبر ومن دم وأحلام.

خطوات أخذتنا إلى شوارع مدنه مثل فاس وكريتاي. وجالت معنا في حدائق طفولته. وأطلعتنا على أوجاعه ومسرّاته من كواليس النشأة إلى زنازين السجن. وأطلّت بنا على ورشات كتَّابه، آباء أو أشقّاء، من بالزاك وستيفان زفيغ إلى محمد ديب.

دون أن تنسى «الصورة الرحميّة» الكبرى: صورة الأم.

حيث تجلّت اللعبة السرديّة عن ملامح الكاتب وهي تنصل من ملامح قرينه، وملامح القرين وهي تنصل من ملامح الكاتب، فإذا نحن ننتشي، وإذا نحن نذوق شيئاً من تلك الدوخة البصيرة التي تصنعها النصوص المفتوحة، حين تجعلنا ندرك (أو نكاد) أنّ الكتابة هي طريقتنا الوحيدة للفوز بهُويتنا المُراوغة.

لقد نجحت «الهرب إلى سمرقند» في الابتعاد عن واحدٍ من أكبر عيوب الأدب عموماً وأدب الجَائِحة على وجه التخصيص: «الغرضيّة»، بما تعنيه من نوستالجيا أحياناً ومن وعظ وإرشاد في أغلب الأحيان. فإذا نحن أمام «جرعة» حقيقيّة من رحيق الشباب يتيحها كاتبٌ في الثمانين من العُمر لكتَّاب جيله والأجيال التالية، بعيداً عن أيّ منفعيّة، بعيداً عن كلّ ادّعاء، وبحنوّ الكبار، ومن خلف تلك الابتسامة الحنون التي لا تخلو من «سخرية» والتي يسمّيها هو نفسُه «وقاحة الشيوخ».


DOMINVM IN SANCTIS EIVS
LAVS EIVS IN

رحلات القرن الثامن عشر

أجندة الخطاب الاستشراقي

تعرَّفنا، في مقال العدد الماضي، أن الشاغل الأساسي لعدد من الرحلات التي سبقت صعود المدّ الاستعماري الغربي، لم يكن تقديم صورة عن العربي المغاير أو حتى عن الإسلام، إلّا في حالات قليلة. وإنما تقديم ما يمكن دعوته بإجراءات الرحلة ومساراتها، وكيفية الإنفاق عليها، وتكاليفها، وغير ذلك من الأمور، بالصورة التي تسهِّل الطريق على من يريد الحجّ من بعدهم، وتجنّبهم مخاطر الطريق المبثوثة في مسارهم، وتنبهّهم إلى أفضل السبل إلى تجنُّبها. فضلاً عن تقديم صورة عن الأماكن المقدَّسة، أوّلاً، وما وراءها من آثار قديمة جديرة بالمشاهدة في تلك البقاع. ومع تواتر تلك الرحلات، بدأ الجانب التعليمي فيها يتبلوَر، فقد اُعتُبر الترحال، منذ العصر الإليزابيثي، أداةً للمعرفة، وللتميُّز الاجتماعي في الوقت نفسه، ليس، فقط، المعرفة بالآخر، وبلُغَته، وتاريخه، وآثاره الضرورية لممارسة الإنجليز للحجّ؛ إنما المعرفة بمعناها الأوسع، فأصبح الإعداد للرحلة عملاً معرفياً خالصاً.



صبري حافظ

ومن المثير للاهتمام أننا نجد، في سرد هذه الرحلات، وخاصّةً في تلك التي تمَّت في النصف الثاني من القرن السابع عشر، خيطَيْن متوازيَيْن؛ خيط الرحلة إلى المشرق والأراضي المقدَّسة، وما يحيط به من مناخ يتَّسم بحسب ما يرويه السرد عنه، بقدر كبير من الإيجابية. وهو خيط، قلَّما يهتمّ بسكّان تلك المناطق، إلّا بالقدر الضروري لتيسير عملية الحجّ. أمّا الخيط الآخر، فهو الرحلة البحرية في البحر الأبيض المتوسِّط، المحفوفة بمخاطر القراصنة الأتراك والجزائريِّين. وما يرتبط بهذا الخيط من ميراث سلبي طويل، في الخطاب الغربي، والذي يُعرَف باسم «سرد أسرى البرابرة Barbary Captivity Narrative» لم يقتصر انتشاره على أوروبا وحدها، بل إن تأثيره امتدّ إلى أميركا، أيضاً، التي عرفت عدداً لا بأس به من سروده بالغةِ السلبية. وقد حظي هذا السرد فيها، نهاية القرن السابع عشر، وبداية القرن الثامن عشر، بقدر كبير من الشعبية؛ لأنه امتلأ بحديث من وقعوا في الأسر عن تجاربهم المريعة فيه باعتبارهم أسرى للأتراك والجزائريِّين، ومبالغاتهم الشديدة في الحديث عمّا تعرَّضوا له من انتهاكات في الأسر. والطريف، في هذا الموضوع، أن التركيز فيه كان على وحشية الإسلام والمسلمين عامَّةً، وتخلُّفهم، من ناحية، وعلى الأتراك والجزائريِّين والبربر، من ناحية أخرى، دون أيّ تعميم أو تسمية أيّ منهم بالعرب.

الاهتمام بالعرب وتصويرهم

لكن هذا الأمر سرعان ما تغيَّر، وبدأ الاهتمام بالعرب، وإطلاق التعميمات عنهم مع رحلات القرن القرن الثامن عشر. وقد افتتح هذا الاهتمام سرد رحلة من نوع جديد، بدأت في أواخر القرن السابع عشر؛ هي رحلة «إليس فيريارد - Ellis Veryard» عام (1686)، والتي استمرَّت لثلاثة عشر عاماً، حتى افتتحت القرن الثامن عشر (1701)، وهي رحلة، يعلن فيها، منذ البدء، أن دافعه هو دراسة البشر وعاداتهم، وفهم الأمم الأخرى ومؤسَّساتها، وطرائق حياتها، وشعائرها، واكتساب خبرات أهلها ومعارفهم،



▲ Richard Pococke in Oriental Costume, 1738



▲ CHARLES PERRY , SYRIA,1739

والاحتكاك بهم، وتبادل الحديث مع المثقَّفين منهم، ومعرفة لغاتهم. وقد وصل، بعد ترحاله في أوروبا بحراً، إلى الإسكندرية، ومنها إلى رشيد والقاهرة والسويس وجبل الطور وجبل سيناء، ثم عاد إلى القاهرة، ثم سافر إلى دمياط، وأبحر منها إلى يافا، وجاب الساحل الفلسطيني ومناطق الحجّ المسيحية في الداخل. ثم زار القيصرية، وصور، وصيدا، وطرابلس، وجبل لبنان، وبعلبك، ثم توجَّه، بعدها، إلى حلب، وأنطاكية، والقسطنطينية، ثم عاد إلى أوروبا. ومع أنه أعلن أن غرضه من الرحلة هو معرفة الناس وعاداتهم، تهتمّ رحلته أكثر بالأماكن التي زارها، والمواقع الأثرية الي شاهدها، وتواريخ ما فيها من آثار تالدة، ولا تقدِّم عن الناس في مصر وفلسطين (وهما ما أفردت له الرحلة الكثير من صفحاتها) إلّا القليل الذي يتَّسم بقدر كبير من السلبية، والتحيُّز، والشغف بالغرائبية، من نوع أن التماسيح تمتنع عن مهاجمة المسيحيّين، وأن النعام تستخدم ذيولها كمظلَّات تحمي رؤوسها الصغيرة من الشمس، ناهيك عن إسرافه في الحديث عمّا يؤمن به السكّان من خرافات، وما يمارسونه من شعوذات.

ثم توالت بعده الرحلات: من رحلة «هارون هل Aaron Hill» عام (1700) المترعة بالمبالغات وبالأكاذيب المخترعة، إلى رحلة «ريتشارد بوكوك Richard Pococke» عام (1737)، التي استغرقت خمس سنوات، وصدرت في جزأين عامَيْ (1743) و(1745)، بعنوان «وصف الشرق وبلاد أخرى - Description of the East, and some other Countries»، ويعتبرها الكثيرون من النصوص المحورية التي أسَّست لهذا الأدب عن الشرق، ووضعت أصول خطابه مبكّراً. والواقع أن (وصف الشرق)، وخاصّةً ما يتعلَّق بالقسم الذي كتبه عن مصر، لا يقلّ أهمِّيّةً عن (وصف مصر) الشهير، وإن سبقه بأكثر من نصف قرن. كما أنه سرعان ما ترجم إلى اللُّغتَيْن؛ الفرنسية والألمانية. فقد كان بوكوك خرّيج جامعة أكسفورد، وباحثاً في التاريخ واللاهوت، عمل في مؤسَّسة الكنيسة الإنجليزية جلَّ حياته، ووصل فيها إلى أعلى المراتب الكنسية. وقد اتَّسم سرده بقدر كبير من العمق والجدِّيّة، والتتبُّع المنهجي لمسارات جديدة، والاهتمام بأن يكون ما يكتبه تنمية لما استقرَّ من معارف في المجالات التاريخية التي يتناولها.

الرحلة إلى أعالي النيل



ريتشارد بوكوك، هو أوَّلٍ من أبحَر في النيل إلى أسوان، وقدَّم وصفاً مفصَّلاً لتلك الرحلة، التي سرعان ما أصبحت جنساً خاصّاً من أجناس الرحلة إلى الشرق. وسجَّل فيها وصفاً دقيقاً لما شاهده من آثار مصرية، بل قارن حال تلك الآثار، وقت مشاهدته لها، بحالتها التي سجَّلها هيروديت في تاريخه «Histories»، وديودورس الصقلي DiodorusSiculus (حوالي 60 قبل الميلاد) في تاريخه، والمؤرِّخ الروماني «Plinius Secundus» أو (Pliny) في بدايات القرن الأوَّل الميلادي، وما سجَّله عنها في تاريخه الطبيعي (Naturalis Historia). وقد نعى ما أصابها من بِلى وإهمال، مقارنة بما كانت عليه حال وَصَفها هؤلاء المؤرّخون قبله. وقد فاق اهتمام بوكوك المفصَّل بالآثار؛ المصرية منها والمسيحية، في فلسطين وسوريا، وما سجَّله لها من رسوم، اهتمامَه بواقع البشر في تلك البلدان حالَ زيارته لها. لكنه ترك لنا، مع ذلك سجلّاً تاريخياً لواقع تلك المناطق، وعادات سكّانها، ومعتقداتهم، ونظام الإدارة العثماني فيها، وطبيعة التجارة، والنظام القانوني السائد بها .. إلى غير ذلك.

وقد تبع هذه الرحلة العلامة، رحلة «تشارلز بيري - Charles Perry» عام (1739) التي تتبَّع فيها الكثير من خطوات بوكوك ومساراته في كتابه «نظرة على المشرق - A View of the Levant» عام (1742)، ورحلة «جون مونتاجو - John Montague» في العام نفسه، التي لم تصدر في كتاب إلّا عام (1799) بعد وفاته، وهما رحلتان لم تضيفا الكثير إلى ما قدَّمه (وصف الشرق)، واعتمدتا، في بنيتهما، عليه، في كثير من الجوانب. وبهما، تنتهي الرحلات التي قام بها الإنجليز في القرن الثامن عشر إلى الشرق العربي، ومنها نخرج بصورة عامّة، يمكن أن نتلمَّس فيها الكثير من ملامح صورة العربيّ التي تبلورت، بعد ذلك، بكلّ عموميّاتها وسلبيّاتها، في سرد رحلة الغربي، وفي الكتابات الأدبية ورحلات القرن التاسع عشر، بكلّ السمات التي تجعل الآخر المغاير للغربي، ونقيضه في كلّ شيء، تقريباً، وهي الصورة التي أبدع إدوار سعيد في جمع أطرافها، وفي بَلْوَرة أجرومية خطابها، في كتابه العلامة «الاستشراق».

لكن كتاب حشيشو لا يكتفي بهذه الرحلات، بل يضمّ فصلاً ضافياً عن الإنجليز الذين كتبوا مذكّرات ضافية عن الشرق، من قِبَل الذين أتيحت لهم فرص الإقامة الطويلة فيه، للعمل في الشركة الإنجليزية الشرقية التي تأسَّست عام (1581)، وفتحت أوَّل مكتب لها في طرابلس عام (1583)، وأوَّل مصنع لها في حلب عام (1613)، والذي تكوَّنت، على إثره، جالية إنجليزية في المدينة يزيد عدد أعضائها على الأربعين، وبعثت الكنيسة لها بقسِّيس، ووظَّفت الشركة لهم طبيباً. هذا فضلاً عن آخرين وفدوا إلى المنطقة كمبشِّرين أو ممثِّلين لبريطانيا، في تلك الفترة الباكرة التي بدأ فيها، عقب الحملة الفرنسية على مصر، عام (1798)، التنافسُ

الحادّ بين القوَّتَيْن الاستعماريَّتَيْن على مراكز النفوذ في الشرق. ويتناول الكتاب ثمانية كتب من هذا الجنس الأدبي، ظهرت، بالإنجليزية، عن الشرق العربي، لكلّ من: (هنري موندريل - Henry Maundrell) عام (1697)، و(تشارلز طومسون - Charles Thompson) عام (1733)، و (ألكسندر دراموند - Alexander Drummond) عام (1745)، و(ألكسندر راسل - Alexander Russell) عام (1756)، و(ريتشارد تايرون- Richard Tyron) عام (1776)، و(س. لوسينيان - S. Lusignan) عام (1771)، و(جون آنتس - John Antes) عام (1782)، فضلاً عن كتاب بلا مؤلّف هو (Anonymous)، الذي نُشِر عام (1725).

وقد لعبت هذه الكتب الثمانية دورها كرافد ثانوي لكتاب «الرحلة إلى الشرق»، حيث قدَّمت، هي الأخرى، خطابها عن الشرق، الذي لم يكن استشراقياً بالقدر الذي حدَّده إدوار سعيد، فيما بعد، في كتابه «الاستشراق»؛ لأن معظم كُتّابها عاشوا لفترات طويلة بين الناس، في الشرق، وتعاملوا معهم؛ لا باعتبارهم موضوعاً للنظرة أو الرحلة، إنما باعتبارهم جيراناً وأصدقاء، أحياناً. وحاول عدد منهم تقديم شهادة على ما عاشه، أو حتى خدمته للعلم في مجال تخصُّصه. ومن أبرزهم كتاب ألكسندر راسيل، الذي كان طبيباً للجالية الإنجليزية العاملة في الشركة الشرقية الإنجليزية في حلب، بين (1740) و(1753)، وكتب عنها عقب عودته «التاريخ الطبيعي لحلب - Natural History of Aleppo» عام (1756)، والذي يُعَدّ من أهمّ الوثائق التفصيلية الدقيقة عن تاريخ حلب الطبيعي، من آثار ونبات وطبيعة، في القرن الثامن عشر. وكتاب «س. لوسينوين - S. Lusig-nan»، الذي كان شاهد عيان على تمرُّد المماليك في مصر، ضدّ الباب العالي العثماني؛ فقد عمل في بلاط علي بك الكبير، وسجَّل شهادته في كتابه «تاريخ تمرُّد علي بك ضدّ الباب العالي العثماني - History of the Revolt of Ali Bey against the Ottoman Porte» عام (1783). وكتاب «جون أنتس - John Antes» الذي كان مبشِّراً، واهتمَّ بتدوين مؤلّف «ملاحظات على طبائع المصريين وعاداتهم - Observations on the Man-ners and Customs of the Egyptians» عام (1800)، وقد اعتمد عليه، فيما بعد، إدوارد وليام لين، في كتابه الشهير الذي يحمل العنوان نفسه، تقريباً.

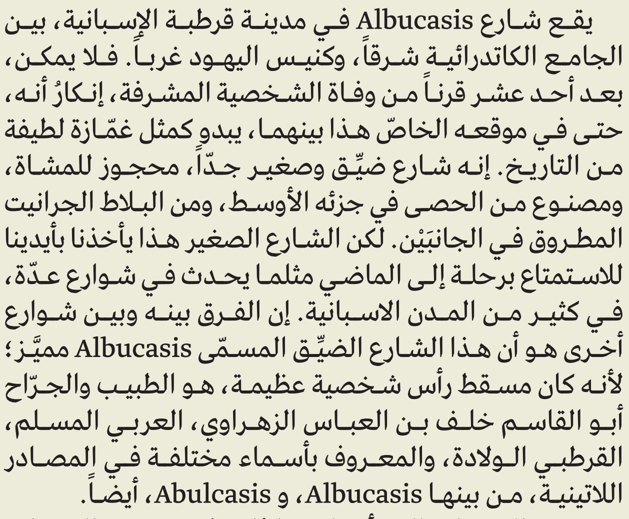
وفي كتاب حشيشو، بعد ذلك، فصل يتناول (16) كتاباً لمَنْ حاولوا استكشاف طريق الصحراء من حلب إلى البصرة، لمواصلة الطريق، بعدها، إلى الهند، وكتبوا عن تجاربهم في هذا المجال، وآخر يتناول ستّة كتب لمن حاولوا استكشاف الطريق البريّ عبر مصر والبحر الأحمر، إلى الهند كذلك، وثالث عن سبعة كتب كتبها مغامرون ومستكشفون إنجليز يبحثون عن الآثار القديمة أو ينقِّبون عنها، ثم فصل أخير (سبعة نصوص)، يضم من شاركوا في العمليّات العسكرية المختلفة التي استهدفت إجلاء الفرنسيين عن مصر بعد حملة بونابرت الشهيرة عليها. والواقع أنه إذا كانت الفصول الثلاثة السابقة قليلة الأهمّيَّة بالنسبة إلى موضوعنا، فإن الفصل الأخير يقدّم لنا صورة مفصَّلة لعملية نهب الآثار المصرية، والمخطوطات العربية التي جمعها الفرنسيون، واستحواذ الإنجليز على نصيب الأسد منها، بما في ذلك حجر رشيد الشهير، وتابوت الإسكندر الأكبر، قبل أن يسمحوا لهم باصطحاب نصيبهم منها إلى فرنسا.

أبو القاسم الزهراوي

الطبّ على حدود العالم

أحد عشر قرناً، لا يمكن أن تكون زمناً طويلاً لِنسيان جلب الزهور للمرضى، عندما نزورهم في المستشفيات. وإذ أذكر هذه العادة الآن؛ فلأن سببها هو أنّ ثمّة من يقول إنّ هذا التقليد أدخله طبيبنا (أبو القاسم)..





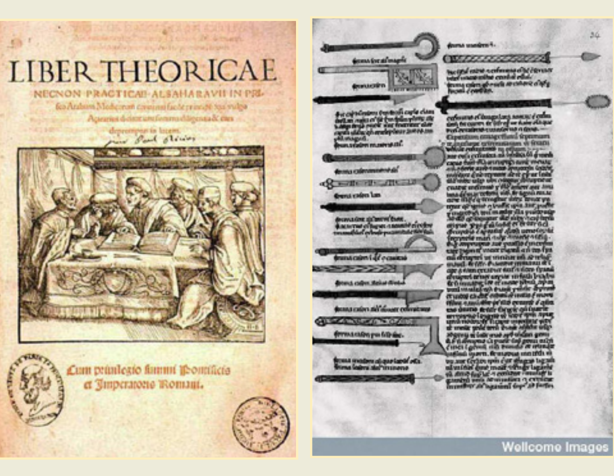
يقع شارع Albucasis في مدينة قرطبة الإسبانية، بين الجامع الكاتدرائية شرقاً، وكنيس اليهود غرباً. فلا يمكن، بعد أحد عشر قرناً من وفاة الشخصية المشرفة، إنكارُ أنه، حتى في موقعه الخاصّ هذا بينهما، يبدو كمثل غمّازة لطيفة من التاريخ. إنه شارع ضيِّق وصغير جدّاً، محجوز للمشاة، ومصنوع من الحصى في جزئه الأوسط، ومن البلاط الجرانيت المطروق في الجانبَيْن. لكن الشارع الصغير هذا يأخذنا بأيدينا للاستمتاع برحلة إلى الماضي مثلما يحدث في شوارع عدّة، في كثير من المدن الاسبانية. إن الفرق بينه وبين شوارع أخرى هو أن هذا الشارع الضيِّق المسمّى Albucasis مميَّز؛ لأنه كان مسقط رأس شخصية عظيمة، هو الطبيب والجرّاح أبو القاسم خلف بن العباس الزهراوي، العربي المسلم، القرطبي الولادة، والمعروف بأسماء مختلفة في المصادر اللاتينية، من بينها Albucasis، و Abulcasis، أيضاً.

تشير المصادر إلى أن طبيبنا وُلِد في مدينة الزهراء، في عام (936م). وتُوفّي في بداية القرن الحادي عشر (1009/1013م)؛ بذلك تكون حياة أبي القاسم الزهراوي قد امتدَّت بين قرنَيْن، وعليه يكون عمر الطبيب شاهداً على حكم ثلاثة خلفاء أمويِّين في الأندلس هم: عبد الرحمن الناصر، وابنه الحكم المستنصر بالله، وأبو الوليد هشام بن الحكم، المعروف في اللّغة الإسبانية باسم هشام الثاني (Hisham II).

في تلك الفترة التاريخية من شبه الجزيرة الأيبيرية، كرّسَ أبو القاسم حياته لدراسة الطبّ، وتدريسه في قرطبة، في عصر طويل تميّز بالازدهار الثّقافي والتقدُّم العلمي، لا سيّما احترامه الكتبَ وحكمةَ العلماء القدماء، كالإغريق، ومنهم «ديُسقوريدس - Dioscórides»، (من القرن الأوَّل الميلادي)،

و«جالينوس - Galeno» (من القرن الثاني الميلادي)، و«بولس الأجانيطي - Pablo de Egina»، (من القرن السابع). وقد انعكس هذا الاحترام، والرغبة في المعرفة، والتطوُّر العلمي، على الاهتمام بالترجمات من اليونانية إلى العربية، بقلم حُنين بن إسحاق العبادي، الذي يُعتقد أنه ترجم (116) كتاباً علمياً وطبّياً، والذي يُعرف بين العرب بلقب «شيخ المترجمين».

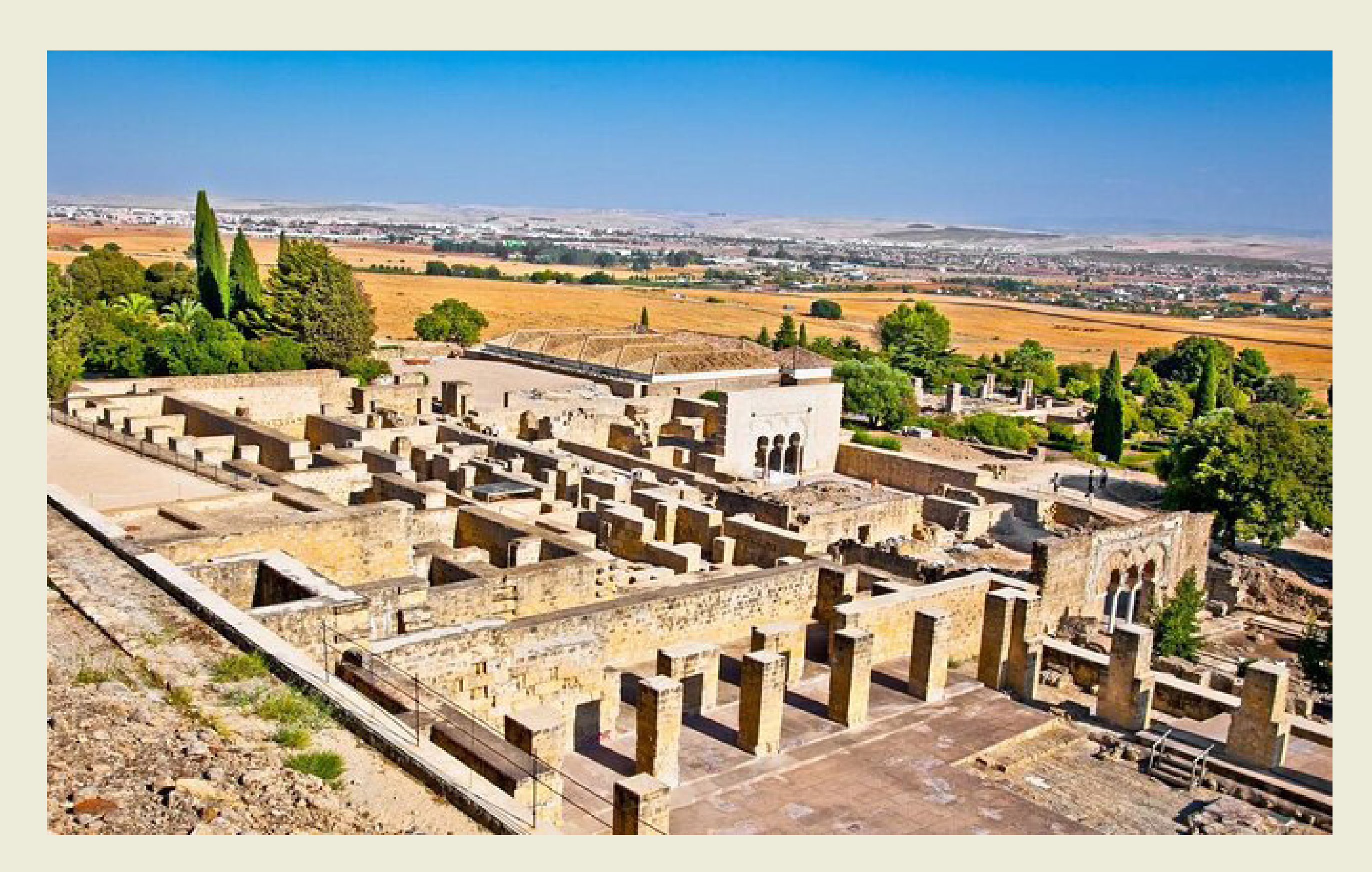
إن تسليط الضوء على شخصية بارزة، من هذا المستوى العالمي للطبّ، في الغرب الأوروبي، يعني نقطة التقاء أو مفترق طرق لمدّة زمنية تجاوزت وقته بكثير. يقال إن الإنسان ابن وقته، وقد عرف طبيبنا الزهراوي، بشكل تامّ، كيفية استغلال وقته، وكلّ الإمكانات التي قدّمها له العصر الذهبي الذي عاشه في قرطبة؛ المدينة الأكثر أهمّيّةً، والكبرى في القارة الأوروبية بعد القسطنطينية، إبّان قرن مثير إلى درجة أنه لا يُنسى تاريخياً، وثقافياً، وعلمياً، ذلك أن قرطبة، في القرن العاشر الميلادي كانت منارة من دون منافس، تتلألأ في قلب الظلمة التي كانت تسوّر أوروبا برمّتها. والدليل الأوضح على ذلك هو أن كتاب الزهراوي المشهور «كتاب التصريف لمَن عجز عن التأليف» أصبح أنموذجاً علمياً ضمن برامج الدراسات الطبّيّة في أشهر مدارس الطبّ في أوروبا، حتى عصر النهضة، والأهمّ بينها، كما كانت المدرسة الطبّيّة في ساليرنو (Salerno) في جنوب إيطاليا أو المدرسة الطبية في مونبلييه (Montpellier)، جنوب فرنسا، حيث كان الزهراوي معروفاً بلقب «أبو الجراحة».



أكمل الزهراوي كتاب «التصريف» عام (1000م)، وهو موسوعة متكوّنة من ثلاثين مجلَّداً، تُرجم إلى اللّغة اللاتينية في القرن الثاني عشر وشهدت القرون التي بعده منشورات أو طبعات مختلفة منه: في البندقية (إيطاليا) عام (1497)، وبازل (سويسرا) عام (1541)، وأكفورد (انجلترا)، عام (1778).

ويبقى السؤال الأوّل الذي قد يأتي إلى بال القارئ الحديث، هو: لماذا؟ لماذا كلّ هذا الاهتمام المستمرّ بهذا الكتاب، تحديداً، خلال خمسة قرون؟ والجواب عن هذا السؤال غير ممكن أن يكون قصيراً؛ فحين نقترب من ترجمات تلك الموسوعة تتكاثر زوايا الردّ. من البديهي أن كتاب «التصريف» هو أحد أنواع الكتب التي يطلبها لأنفسهم علماء بتخصُّصات مختلفة في مجال الطبّ؛ فالزهراوي يدرس ويعرض ويشرح ويصف ويكتشف، ويبدع طرقاً جديدة في الحلول، أو لمعالجة أمراض عدّة، من الفم والأسنان إلى الجهاز التناسلي، بالإضافة





إلى كسور العظام، مروراً بأمراض الدم مثل الهيموفيليا. وكلّ ذلك ليس غريباً؛ فلو رغبنا في كتابة قائمة كاملة تحوي دروسه لوجدنا أنه تنقصنا أوراق وقلم ذو مِداد من حبر بلا نهاية، لتقديم وتدوين خلاصة لعمله الطبّي كلّه، مع ذلك ينبغي أن نذكر بعض أفكاره الثورية التي تعايشت مع القرن العاشر:

كان الزهراوي أوّل من اكتشف الطبيعة الوراثية للهيموفيليا، واضطراب النزيف هذا لم تتمّ تسميتُه بهذا الاسم العاطفي «الهيموفيليا» (معناه الحبّ للدم) إلّا في القرن التاسع عشر. كما وصف الزهراوي، على وجه التحديد، عملية تفتيت الحصوات في المثانة، وكان أوّل مَنْ وصف الحمل خارج الرحم، وأوّل من استخدم الخيوط الجراحية لخياطة الجروح، وخصوصاً في جراحة الأمعاء، ولذلك اُسْتُخِدمتْ أمعاء الماشية والقطط. كان الزهراوي، أيضاً، أوّل من صنع حبوباً بقالب خاصّ، وأوّل من استخدم الحرير في خياطة الجروح، واللاصق الطبّي (الجبيرة) للعظام المكسورة. وأخيراً، نجده قد صنف أكثر من ثلاثمئة مرض، وشرح أعراضها، واقترح معالجة معيّنة لكل منها.

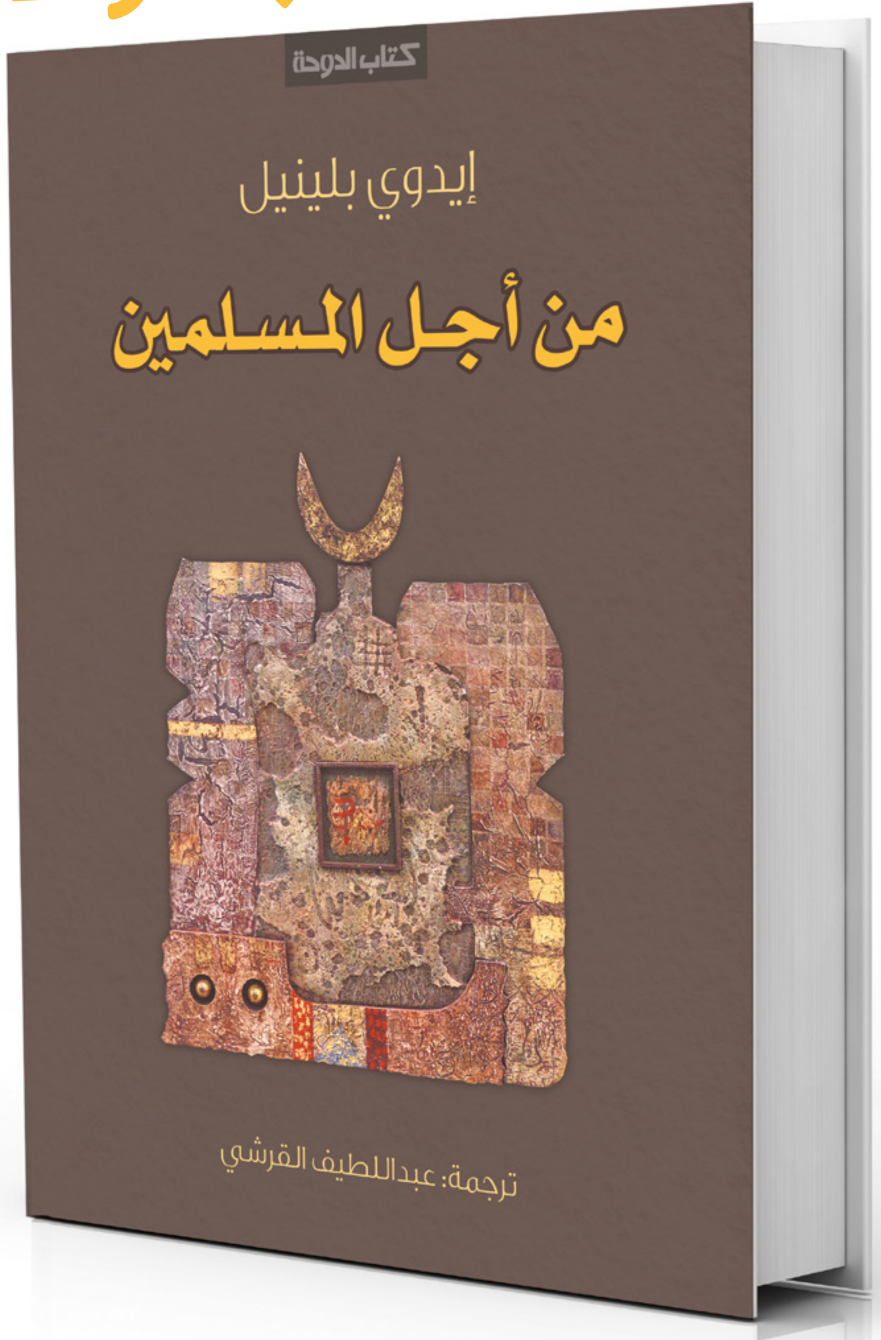
إضافةً إلى كلّ ذلك، لا بدَّ من أنْ نذكر أنّ كتاب «التصريف» كان أوّل مخطوطٍ مصوَّر في التاريخ يشمل الأدوات الجراحية التي استخدمها الزهراوي، وعددها بمجموع مئتَيْ صورة دقيقة، وقد صنعها، وابتكرها، وصمّم بعضها بنفسه. غير أننا، من تلك المجلَّدات أو المقالات الثلاثين لكتاب «التصريف»، نجد عددها الأخير والذي يركّز على علم الجراحة، صار الأكثر شهرةً وتأثيراً خلال القرون الوسطى. تمثّل الصفحات الثلاثمئة عن جراحة أبي القاسم، أوّل كتاب من هذا الحجم يركّز، بشكل تامّ، على الجراحة أو «العمل باليد» كما كان يسمِّيها طبيبنا. والأروع من القصّة هذه، التي تستحقّ التفكير فيها قليلاً، هو أنّ علم الجراحة كان، في القرن العاشر ذاك، قد بدأ انفصاله واستقلاله عن التخصُّصات الطبّيّة الأخرى اعتماداً على علم التشريح، وهو أمر يُعَدُّ توليداً صعباً، آنذاك، بلا نقاش، ومثيراً للجدل كذلك، خلال تلك القرون التي كانت الأديان فيها متسلّطة على عقلانية الأرض، بصورة فاعلة وقويّة، وكانت تسيطر، بشكل أو بآخر، على حدود العلم.

ما لا يقبل المناقشة هو أنّ الصمت (هذه المادّة الهلامية التي تذوَّب عند الفوضى) كنز، كان على شفير الامّحاء أو الاختفاء في السنوات الأخيرة من عمر الزهراوي. غير أنه يمكننا، بعد رحلته الخاصّة والمميِّزة في طرق الطبّ، في ظلّ أفضل الظروف المتخيَّلة وغير المتخيَّلة تحت مظلّة استقرار خلافة قرطبة، أنْ نتصوَّر، لبُرهة، أنّ الإحساس بنهايتها الوشيكة -لاسيّما حين كانت الفتنة تطرق باب مدينة الزهراء- لا بدّ أن يُعَدُّ قضيّة أو أمراً مؤلماً ومعضلاً لمَنْ عاش آنئذٍ، وعرف عالماً لامعاً ومبهراً.

أعتقد أنّ أحد عشر قرناً، لا يمكن أن تكون زمناً طويلاً لِنسيان جلب الزهور للمرضى، عندما نزورهم في المستشفيات. وإذ أذكر هذه العادة، الآن، فلأن سببها هو أنّ ثمّة من يقول إنّ هذا التقليد أدخله طبيبنا أبو القاسم، ولحسن الحظّ لا نجد في هذا الأمر، حتى الان، صراعاً أو جدلاً فيه بين المتخصِّصين من هنا أو من هناك، أو هذا هو ما أظنّه.

لوداع الشارع الصغير والضيِّق، الذي يقع في مركز المدينة التاريخي القرطبي بين الجامع الكاتدرائية وكنيس اليهود، لا أجد مبرِّراً أفضل من التجوُّل في تلك القطعة من (غمّازة) التاريخ . لِنَسِرْ في الشارع، فالوقت قصير!!. ■ **نويمي فيرّو**

كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي

«العالم المكتوب»..

كيف غيّر الأدب مجرى التاريخ؟

من «ألف ليلة وليلة»، إلى «هاري بوتر»، ومن «الإلياذة» إلى «دون كيشوت»...، يسافر بنا كتاب «العالم المكتوب.. تأثير القصص في تشكيل البشر والتاريخ والحضارات» في رحلة أدبية عبر الزمن، تقتفي أثر الأدب؛ لا باعتباره فنّاً من فنون الكتابة، فحسب، بل باعتباره مُحرِّكاً لأحداث كبرى، وأداةً مهمّة في أيدي شخصيات غيّرت العالم.

في عهد الإمبراطور الصيني تشوان تشو، كان يتعيّن على صغار الموظَّفين الطامحين إلى الترقّي في مراتب الحاشية الإمبراطورية، ليصبحوا حكّام مقاطعات، اجتيازَ امتحانات عسيرة حدّدها «تشو» بنفسه، من بينها التبحُّر في قرض الشعر. وغالباً ما كان الإمبراطور يُخضع بعض كبار رجال الدولة الحاضرين في بلاطه لاختبارات أدبية مفاجئة، بأن يطلب منهم ارتجال قصيدة عن موضوع ما، حتى يتأكَّد من قدرتهم على ارتجال الشعر بالبداهة!.

هكذا يؤسِّس مارتن بوكنر، أستاذ اللّغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة هارفارد الأميركية، لكتابه «العالم المكتوب.. تأثير القصص في تشكيل البشر والتاريخ والحضارات The Written World The Power of Stories - to Shape People, History, Civilization»، الصادر، حديثاً، في ترجمة عربية، قام بها نوف الميموني.



وعبر رحلة شائقة على جناح «العالم المكتوب..»، يعود المؤلِّف الذي كان، في الأصل، دارساً للفلسفة، إلى الوراء، نحو أربعة آلاف سنة، لكي يسجِّل كيف ألهمت الكتابة الأدبية -بشقَّيْها؛ الشعري والنثري- نهوض الإمبراطوريات، وسقوطها، على مَرّ العصور، وأدَّت إلى اندلاع شرارة الأفكار الفلسفية الكبرى، وتنامي الحركات السياسية، وولادة المعتقدات، لنسأل باختصار: كيف أسهم الأدب في تغيير مجرى التاريخ؟

سلاح الإسكندر الأكبر

في ديسمبر - كانون الأول (1968)، خرج ثلاثة روّاد فضاء أميركيِّين على متن المركبة «أبولّو 8»، من مدار الأرض، متَّجهين إلى القمر، وحينما شاهدوا الفضاء اللانهائي من حولهم، لأوَّل مرَّة، تحوّلوا أمام ذلك المشهد المذهل إلى شعراء. خاطب قائد الرحلة فرانك بورمان مركز المراقبة الأرضية قائلاً: «يا له من مشهد هائل؛ نوع من الوجود المدهش، فسحة هائلة من الفراغ!».

بهذه القصّة، يفتتح المؤلِّف كتابه الذي يؤرِّخ لتأثير الأدب في حياة البشر، بدءًا من «ملحمة جلجامش» السومرية، ومن سعي بطلها الملك جلجامش إلى البحث عن سرّ الخلود، بعد أرّقته فكرة فناء البشر، ثم كيف اكتشف البطل، في النهاية، أنه كان ينبغي عليه أن يستمتع بحياته، مثل أي بشريّ سيدركه الفناء حتماً.

ويعتبر بوكنر أن «ملحمة جلجامش» هي أولى التجلِّيات الأدبية المُدوّنة في تاريخ العالم، مؤكِّداً أنها بمنزلة نصّ تأسيسي حقيقي؛ وذلك



لأنها أكَّدت، لأوَّل مرّة، قدرة الأدب على معالجة ما يعجز العلم المجرَّد عن شرحه، وكيف تواجه الأزمات النفسية الإنسان، ليتحوّل، بعد مغامراته ونزواته، إلى شخص حكيم يُقيم العدل بين الناس.

وينتقل المؤلّف، في الرواية، من بطل أسطوري إلى إمبراطور حقيقي، مؤكِّداً أنه كان، في جعبة الإسكندر الأكبر، خلال فتوحاته الكبرى، التي امتدَّت عبر أصقاع العالم القديم، من شرق أوروبا إلى أقاصي الصين، «سلاح أدبي» لا يقلّ أهمِّيّةً، بالنسبة إليه، عن السيوف والدروع، وهي ملحمة «الإلياذة» لشاعر الإغريق الأول هوميروس، فقد شُغف الإسكندر، منذ صباه المبكِّر، بهذه الملحمة، واعتنق أفكار أبطالها، بما في ذلك تمجيد الشجاعة، واعتبارها الفضيلة الإنسانية الأولى.

لم تكن نسخة «الإلياذة» تلك تفارق الإسكندر لحظةً واحدة خلال غزواته، بل كان يقرأ فيها قُبَيْل خوضه أيّة معركة، معتبراً في أبطالها مثله الأعلى، حيث استلهم منها الكثير من أفكاره التي ساعدته في بناء مجده، لذلك كان حريصاً عليها أشدّ الحرص، حتى إنه يضعها بجوار فراشه عند النوم!.

ومنذ عهد هوميروس، يسهم الشعر، بصفته أحد أعرق أشكال الأدب، في تغيير العالم، فقد ركَّزت قصائده على البُعد الدرامي للكتابة، ومن هنا كانت تحرِّك المناطق الهادئة في الوجدان الإنساني، حتى أصبح كلّ من يقرأ ملحمة هوميروس يعتقد أنه صار لزاماً عليه أن يتحلّى بالشجاعة والفروسية، وهي القيم التي حرّكت في الإسكندر الأكبر نزعاته إلى ارتياد آفاق العالم القديم.

وبينما رأى الفيلسوف اليوناني الشهير «أفلاطون» أن الفنون، بأنواعها، لا تمدّنا بالسعادة، فحسب، بل تسهم، أيضاً، في صياغة الدساتير، وتشكيل ملامح حياة البشر على الأرض، اعتبر «أرسطو» أن تأثير الشعر لا يقف عند استثارة استجابات عاطفية في نفوسنا، فحسب، بل يلهمنا، كذلك، الكثير من القيم والأفكار التي تساعدنا على الارتقاء بأنفسنا، لكي نصبح أشخاصاً أسوياء، وهذه هي إحدى القيم الكبرى التي بثّها الأدب في حياة البشر، على كوكب الأرض.

ولا يقتصر عمل المؤلِّف على الأدبيات الغربية، فحسب، بل يتعدَّاها إلى التراث الثقافي العربي، مؤكّداً أن هذا التراث يحفل بأدلَّة شتّى على تأثير الشعراء والأدباء في الحياة السياسية، وأنه أنتج نماذج مبهرة لهذا التأثير. يقول: «لقد جمعت «ألف ليلة وليلة» بين الخيال والحكمة، على لسان بطلتها شهرزاد، التي أقسم مولاها أن يقتل أيّ امرأة بعد ليلة واحدة تمضيها معه. ولكي تتمكَّن شهرزاد من النجاة بحياتها، أخذت تقصّ على شهريار القصّة تلو القصّة، حتى بَرِئ من داء قتل النساء؛ ما جعل شهرزاد مليكة شهريار، ورائدةً فن القصّ العالمي، في آنٍ معاً».

ويشير بوكنر إلى أن بعض البلدان الناشئة في العالم استغلت الأدب لتأكيد استقلالها الوطني، وتميّزها عن غيرها من شعوب العالم، وهو معنىً سياسي بامتياز، كما حدث خلال عقد النهضة الأمريكية اللاتينية في ستينيات القرن العشرين. وكان أبرز مثال على ذلك تيّار «الواقعية السحرية»، الذي كان من بين أبرز تجلّياته الأدبية رواية «مئة عام من العزلة» للكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، إذ صوّرت هذه الرواية الفارقة ثقافة لاتينية بأسرها، عبر أجيال متعاقبة. وكان من الطبيعي أن تقترن حركات الاستقلال السياسي عن نفوذ الولايات المتَّحدة، آنذاك، بنزعات إلى الاستقلال الأدبي، فباتت الرواية اللاتينية، في وقت ما، هي التجلّي الأدبي الساطع لمساعي الاستقلال الوطني.

ويرى بوكنر، أن العالم، اليوم، يشهد ثورة حقيقية في تكنولوجيا الكتابة، لا تقلّ أهمِّيّةً عن الثورة التي أحدثها اختراع الورق في الصين، أو اختراع الطباعة في أوربا؛ فشبكة الإنترنت تغيّر عاداتنا في القراءة والكتابة، وتفتح آفاقاً جديدة لتداول الآداب العالمية، بكلّ اللغات الحيّة، فضلاً عن أنها تضيف فئات جديدة من القرّاء لم تكن موجودة من قبل؛ لذا نحن -بحسب المؤلّف- نقف على أبواب «عصر أدبي جديد».

قوّة الكلمة المكتوبة

يقول المؤلِّف، في حوار صحافي معه عن الكتاب: «لم أكن في صباي قارئَ أدب نهماً. وعندما كبرت، كان الأدب موضع تقدير لديّ، لكنني لم أكن مهتمّاً به بشكل خاصّ. أتذكَّر بعض التجارب مثل قراءة رواية «سيد الخواتم»، في شبابي، عدّة مرات. لقد تركت هذه الرواية انطباعاً مهمّاً في نفسي، لكن الأهمَّ من ذلك أنها خلقت لي عالماً كاملاً. كانت لحظة القراءة المميَّزة الأخرى عندما وجدت نفسي في شمال اليونان، أوائل العشرينيات من عمري: كنت في مدرسة صيفية في مدينة سالونيك، وقد أمضيت أسبوعاً على جبل آثوس. كان مكاناً غريباً تماماً، يخصّ الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية، ومغلقاً أمام السيّاح والنساء، لكنني وجدت طريقة للدخول، وأحضرت معي رواية جيمس جويس «يوليسيس»، وهو كتاب لم تُعجب به الكنيسة، مطلقاً؛ لذلك قرأته سرّاً، وجعلتني تلك التجربة أتحوّل من الفلسفة إلى الأدب، لبقيّة حياتي».

ويشير بوكنر، في ثنايا كتابه، إلى أن تاريخ الأدب هو تاريخ حرق الكتب، وهو برهان قاطع على قوّة الكلمة المكتوبة، منوِّهاً إلى أن قصائد الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين، على سبيل المثال، كانت تمتلك قوّة أدبية خارقة، جعلتها قادرة على النفاذ إلى قلوب الناس، قبل كلمات القيصر، وكانت تفعل فيهم ما لا يفعله طابور طويل من الجنود المدجَّجين بالسلاح. وهو دليل قاطع على القوّة الهائلة التي يمكن أن تحملها الكتابة، ما دامت متقاطعة مع هموم البشر.

وفي فصل آخر، يتطرَّق المؤلِّف إلى الزعيم النازي الألماني أدولف هتلر، الذي كتب، خلال فترة سجنه، بعد محاولة انقلاب فاشلة عام (1923)، سيرةً ذاتية بعنوان «كفاحي»، كان من المفترض أنها تؤرِّخ لفكره السياسي، وتمهِّد لحملته العسكرية المستقبلية التي كلّفت العالم (70) مليون إنسان.

وبعد أن استولى هتلر على السلطة، أكره رعيَّته على تحمُّل هذا النصّ من خلال مشروع نشر حكومي، لم يكن إلّا إرضاءً لنزعة نرجسية عظيمة. وفي ذروة الحكم النازي، كان «كفاحي» أكثر الكتب انتشاراً في ألمانيا، ووصل عدد طبعاته إلى (1031) طبعة، في أكثر من (12) مليون نسخة. كان كلّ ألماني من أصل ستّة، يمتلك نسخة من «كفاحي»، وكانت المقاطعات الألمانية مأمورة بإعطاء نسخة لكلّ المتزوِّجين حديثاً!.

يتابع المؤلِّف: «.. معنى ذلك أنه يمكن لأيٍّ شخص إجبار الناس على أن يقتنوا كتباً، لكنه لا يمكنه أن يجبرهم على قراءتها. هذيان هتلر المستفيض، الذي سكبه في «كفاحي»، جعل كتابة من أكثر الكتب غير المقروءة في التاريخ، لكنه كان ينافس «البيان الشيوعي»، في يأس. وكان كتاب الزعيم الصيني ماو تسي تونغ «الكتاب الأحمر الصغير»، وهو برعاية حكومته، أيضاً، أكثر نجاحاً من «كفاحي»، من جهة نسبة القراءة، و-ربَّما- كان السبب هو فصاحة أقواله وتأمُّلاته، على العكس من لغو هتلر النرجسي المستفيض. ◻ **ترجمة: طايع الديب**



الفُستُق

عبدالفتاح كيليطو

ذا مساء، أو -ربَّما- في بهاء ليلة خانقة من ليالي فارس، نظم (عمر الخيّام) بيته المشهور:

فامشِ الهوينا إن هذاالثرى *** من أعينٍ ساحرة الاحورار

نظمَه ودوَّنه، ثم شخص ببصره بعيداً جهةَ الشام، وبالضبط جهة معرّة النعمان، بلدة لم يكن لينتبه إلى وجودها هو أو غيره، لو لم ينبغ فيها أبو العلاء. كان الخيّام يعلم أن هذا البيت يكاد يكون ترجمة حرفيّة لبيت المعرّي:

خفِّفِ الوطأ ما أظن أديم ال *** أرض إلّا من هذه الأجساد[1]

انتحال؟ المسألة فيها نظر، فالقدماء كانوا يرون أن الشاعر المفلّق هو الذي يجيد السرقة. وفي سياق مخالف ومماثل في آن معاً، كتب ت.س.إليوت: «الشاعر الرديء يستعير، أمّا الشاعر الجيِّد فيسرق».

لا أحد ينكر أن (عمر الخيّام) شاعر جيِّد، بل يمكن اعتبار بيته أرفع منزلة من بيت المعرّي، على الأقلّ منذ أن غنّاه المغنّون في ترجمته العربية... وخلال أوقات الهدنة والاستراحة، يترنَّم به العرب والبهجة ملء أفئدتهم، وإذ ذاك تصير خطواتهم خفيفة، خفيفة إلى درجة أنهم لا يكادون يلامسون الأرض. أمّا متأدِّبوهم، فيتذكّرون بيت المعرِّي، ويتحيَّرون من كون المقلِّد تفوَّق على المبدع، وتفوَّقت النسخة على الأصل.

لقد أدخل الخيّام تعديلاً طفيفاً على بيت المعرِّي؛ فعوض أجساد هامدة، استحضر أعيناً ساحرة الاحورار (ذكر الجزء مع إرادة الكلّ، علاقة من علاقات المجاز المرسل عند البلاغيِّين). وبقدر ما تظلّ الأجساد مبهمة وغير محدَّدة، تبدو الأعين مفردة ومتميِّزة. إنها أعين مفتوحة ومبصرة، أعين حيّة ترنو إليك متضرّعة كي لا تطأها، وتفقأها، فتذهب بحسنها.

بمقتضى أيّة كيمياء تحوَّلت الأجساد إلى عيون؟ أيّة آماق خطرت ببال عمر الخيّام، وأمدَّت بيته بالطرافة، وأضفت عليه مسحة الابتكار؟

في لحظة ما، تبيَّن لي، على حين غرة، وبشيء من الذهول، إنه كان يستحضر عينَي المعرّي الذي فقد البصر وهو في سنّ الرابعة؛ تبيَّن لي أن الخيَّام نظر إلى العالم، وأنشأ شعره بعينَيْ أبي العلاء. لقد حذا حذوه ومشى على أثره، ووطئ -بلطف- جسده المسجّى، مع الإيماء إلى العينَيْن الغائبتَيْن. إنها طريقة خفيّة وطريقة لتحيَّته والثناء عليه بفاصل قرن من الزمن، وفيما وراء المعنى الحرفي المباشر، يؤكّد بيت الخيّام على الدَّيْن والامتنان، وعرفان الجميل.

هل يعني هذا أن الخيّام ابنٌ روحيّ للمعرّي؟ إنه يشاطره، على كلّ حال، مرارته وشكّه وتشاؤمه. لكن لو قُدِّر للمعرّي أن يعاصره، لما اعتبره متمِّماً له، ولما اعترف بأبوَّته له، فقد كان الخيّام، حسب الأشعار المنسوبة إليه، نصير مذهب المتعة، يتغنّى بفضيلة الخمر، ويمجِّد اللذّة. أمّا المعرّي فكان متقشِّفاً عفيفاً، يرى في الخمر أمّ الرذائل، ولا يبيح لنفسه إلّا متعة اللعب بالكلام. إلَّا أن هناك سبباً أعمق لرفضه المحتمل لهذه الأبوّة؛ فإذا كان المعرّي يكره شيئاً، فهو أن يكون دائناً أو مديناً، والأبوّة -لا محالةً- تخلق دَيْناً في عنق الابن.

قبل أن تُشتَهر بلدة المعرّة بإنجابها لأبي العلاء، كانت معروفة بجودة فستقها. هذا ما أثبته جلّ الرحالة الذين

زاروها ووصفوها، كابن حوقل مثلاً. لكن المعرّي يؤكِّد العكس، فقد بعث يوماً بشيء من الفستق إلى أحد معارفه، وأرفق هديَّته برسالة جاء فيها:

«ولو أهديت إليه الأفق بثريّاه، والربيع الزاهر بريّاه، لكان عندي أني قد قصَّرت. وفي هذا البلد فستق رديء يسمّى (غيظ الجيران)، ومعنى هذا الكلام أنه إذا كُسِر، ظَنَّ جيران السوء أنه ملآن، فحسدوا عليه، وهم لا يعلمون أنه فارغ. وقد وجّهت شيئاً منه ليعبث به أتباعه»[2].

إنها على- ما يبدو- هدية، لن يجنيَ متلقِّيها شيئاً ذا بال منها، فالفستق المهدى ليس للاستهلاك، إنما للَّعب، لتسلية الأتباع، لإلهاء خدم وصبيان لا عقل لهم ولا تمييز؛ فستق فارغ لعقول فارغة. أمّا المخاطب، فهو، كما يوحي بذلك المعرّي، مترفِّع عن العبث، منزَّه عنه؛ لن يستفيد من الفستق، لن يحتفظ به لنفسه، ولن يأكل فاكهته المنعدمة على كلّ حال، ولن يلعب بالقشور. سيؤول الفستق، في النهاية، للأتباع، وسيتسلّون به ويتلهّون بقشوره: شغل تافه باطل، لن يجلب لهم شيئاً، ما عدا الإثارة والهرج، والأمل الخادع الذي يستولي على من يكسر فستقه، ثم يكتشف أنها غير ملآنة؛ عبث فارغ فراغ الفستق. مع ذلك، وهذا منتهى التفاهة، يشعر الجيران بالغيظ وهم يصغون إلى القشور في أثناء تكسيرها...

لماذا يؤكِّد المعرّي أن الفستق الذي أرسله فارغ؟ من أين أتاه هذا العلم؟ كيف يجوز الجزم بخواء الفستق قبل تكسير جميع حبّاته؟ وحتى إذا تبيَّن أن بعضها فارغ، فإن الشكّ -وإن كان طفيفاً زهيداً- لن يزول فيما تبقّى منها. ثم إن المعرّي لم يكن ليجهل أن بلدته تنتج فستقاً جيّداً؛ فلماذا صدر منه هذا القول المزيَّف؟ لماذا يقدِّم الملآن على أنه فارغ؟ وفضلاً عن ذلك، لو كان الفستق رديئاً، كما يدعّي، فهل كان سيسمح لنفسه بتوجيهه وإهدائه؟ إن هذا مستبعدَ تماماً، وإلا فسيهين مخاطبه، بل سيهينه مرَّتَيْن؛ مرّة بإرسال فستق رديء، ومرّة بالإعلان الوقح عن رداءته.

إن ما يودّ تبليغه، في الواقع، هو أن مخاطبه لن يستدين بتسلُّمه للفستق، أي لن يكون ملزَماً بأن يهب له شيئاً مقابل ما توصَّل به. يقرّر المعرّي أن هدَّيته تتضمَّن عيباً يجعلها ملغيَّة ولا قيمة لها، و-من هنا- لا تستدعي تعويضاً من الجانب الآخر. إنها هدية فارغة جوفاء، القصد منها حفظ الاتِّصال وتثبيته لا غير. فكأن المعرِّي يسعى إلى تقويض مبدأ الهبة الذي يسود العلاقة بين الناس، الهبة التي لابدَّ أن تقابلها هبة مماثلة أو مشابهة. ولكن، أنّى له ذلك؟ يودّ أن يلغي منطق الهبة والتبادل، وسيسعى -كما سنرى- إلى تحقيق ذلك إلى أبعد حدّ، ولكن هناك ميداناً، لم يفكِّر، أبداً، في إبطاله، هو التبادل اللساني، والبياني. ولا أَدَلّ على ذلك من كون الفستق الموهوب مصحوباً برسالة، والرسالة تكون، دائماً، ردّاً على رسالة أو حثّاً على جواب.

ربَّما، يمكن إرجاع حساسيَّته المفرطة فيما يتعلّق بالهبة إلى العاهة التي منِيَ بها صغيراً، وإلى ما نتج عنها من تبعيّة للغير. بسبب عماه، لم يكن كافياً نفسه بنفسه، بل كان، دائماً، بحاجة إلى الآخرين، وفي لزوميّاته صدًى لهذه الحالة:

تصدَّقْ على الأعمى بأخذ يمينه *** لتهديه، وامنن بإفهامك الصمّا[3]

الأعمى بحاجة إلى قصائد مبصر، وقد يعوِّضه بالعصا:

والعصا للضرير خير من القا *** ئد فيه الفجور والعصيان [4]

قد يستغنى المعرّي عن القائد بالعصا، وقد يستغني حتى عن العصا بلزوم منزله، لكنه لا يستطيع الاستغناء عن قلم النسّاخ (القلم، بمعنى ما، عصا تتوَّكأ عليها الذاكرة). وهكذا يقول في «رسالة الغفران»: «وأنا مستطيع بغيري، فإذا غاب الكاتب، فلا إملاء»[5]. وصحيح أنه تمكَّن، إلى حَدّ كبير، من الاستغناء عمَّن يقرأ له، وذلك بتنميته لذاكرته، فكان يحفظ كلّ ما يرد على سمعه، أو كما قال: «ما سمعت شيئاً إلّا وحفظته، وما حفظت شيئاً فنسيته»[6]، وفي وقت مبكِّر صار في غنى عن أخذ العلم من أفواه الرجال، كما يؤكِّد هو نفسه ذلك: «منذ فارقت العشرين من العمر، ما حدَّثت نفسي باجتداء علم من عراقيّ ولا شآميّ»[7]. ويمكن أن نقول، و-ربَّما- بدون مبالغة، إنه الشعر العربي، كلّ الشعر العربي؛ قديمه وحديثه. إنه الوحيد، على كلّ حال، الذي قد ينطبق عليه هذا الزعم.

وبشيء من المبالغة، أيضاً، يمكن أن نضيف أنه حفظ كلّ ما في الكتب، فكان الناس يلجأون إليه عندما يتعذَّر عليهم الحصول على نسخة من كتاب مفقود، أو عندما يكون الكتاب مبتوراً. بل إن ذاكرته العجيبة كانت تسمح له، بحسب من ترجموا له، بحفظ حسابات معقَّدة، وخطابات بالفارسية، والأذربية...

لنعد إلى الفستق: لم يكتفِ أبو العلاء بتحقيره، بل تعدّى ذلك إلى الغضّ من شأن بلدة المعرَّة، فيقول عنها في إحدى رسائله: «المورد بها محتبس، وظاهر ترابها في الصيف يبس. ليس لها ماء جار، ولا تُغرَس بها غرائب الأشجار»[8]. ولا يباغت هذا التنقيص قرّاء المعرّي الذين يعرفون، كما يقول أحد دارسيه، «عادته في هضم النفس، وكلّ شيء له به علاقة ما»[9].

وفيما يبدو، أفلت والداه من سخريته واحتقاره: في سنّ الخامسة عشرة فقدَ أباه، فرثاه وأشاد بمأثره؛ ولكن، إلى جانب هذا الإكبار والإجلال، هناك شعور آخر تجاهه، شعور بالذمّ، بل -ربَّما- بالضغينة، وهذا ما يوحي به بيت له في (لزوم ما لا يلزم):

ليذمم والدا ولد ويعتب *** عليه، فبئس عمري ما سعى له[10]

إضافةً إلى البيت المعروف:

هذا جناه أبي عليّ *** وما جنيت على أحد

لقد أهدى إليه والده الحياة، هديّة لم يطلبها، ولم يسع إلى نيلها، هديّة مسمومة، لا يرضى عنها، وليس بإمكانه ردّها. في الواقع، هو أهدى إليه الموت، لأن الموت مآل الحياة، ولهذا أوصى أن يكتب البيت السابق على قبره، ويظلّ شاهداً على الجناية النكراء التي يدلّ عليها، أيضاً، هذا البيت:

أبوك جنى شرّاً عليك وإنما *** هو الضبّ إذ يسدى العقوق إلى الحسل[11]

وهو بيت مسبوق بثلاثة أبيات تؤكِّد ما أشرنا إليه من ارتباط النسل بالهدية في ذهن المعرِّي:

إذا كنت تهدي لي وأجزيك مثله *** فإن الهدايا بيننا تعب الرسل
فلا أنا مغبون ولا أنت في الذي *** بعثنا كلانا غير ملتمس الرسل

فدونك شغلاً ليس هذا لعلّه *** يعود بنفع لا كشغلك بالنسل

وأحياناً، يجمع أباه وأمّه في الذمّ:

سعى لي والدايَ بغير لبٍّ *** وسيّان العرائس والسعالي[12]

وللتذكير، نقول إن أمّه توفّيت وهو في سنّ السابعة والثلاثين، وقد رثاها بقصيدتَيْن. وهو -بلا شكّ- فُجِع بنبأ موتها الذي بلغه وهو عائد من بغداد إلى المعرّة، ولا شكّ، أيضاً، في أن هذا المصاب لعبَ دوراً أساسيّاً في قراره أن ينعزل عن العالم، ويقبع في منزله. لقد تأثّر به إلى حَدّ أنه (كما يقول) انحطّ إلى مرتبة الطفل الرضيع:

مضت وقد اكتهلتُ فخلتُ أني *** رضيع ما بلغت مدى الفطام[13]

هكذا، ارتدَّ إلى طفولته الأولى، بل -ربَّما- تراجع إلى مرحلة أسبق، هي مرحلة ما قبل الولادة؛ وذلك ما يفسِّر نبذه للعالم الخارجي، وانزواءه في بيته، وانطواءه على نفسه.

وإذا تتبعنا شعره، اتَّضح لنا أنه، من خلال أسلوب الحياة الذي اختاره، يعمل على إصلاح أو ترميم ما أفسده أبواه. أجل، لا يمكن ردّ هِبة الحياة، ولكنه لن ينعم بها كما توقَّعا عندما أنجباه، سيتصرَّف وكأنه لم يتسلَّمها، ولم تحصل بين يديه:

ألَمْ ترَ أنني حيٌّ كميت *** أداري الوقت، أو ميِّت كحَيّ[14]

إنها منزلة بين منزلتين، بين الحياة والموت، وهي -بالضبط- حالة الجنين في بطن أمّه، وحالة المعرّي الكهل في قعر بيته. هذا الرجوع إلى الأمّ يتمّ على حساب الدنيا التي رفضها وتنكَّر لها، والملاحظ أنه كثيراً ما يصوِّر الدنيا امرأة:

لحاك الله يا دنيا خلوباً *** فأنت الغادة البكر العجوز[15]

بل يصوِّرها أمّاً:

خسست يا أمَّنا الدنيا، فأفٍّ لنا *** بنو الخسيسة أوباش أخسّاء[16]

وكثيراً ما ينعتها بأمّ دِفْر:

ولم أرَ إلّا أمَّ دفر ظعينة *** تُحَبّ على غدر قبيح وتفرك[17]

إضافةً إلى الدنيا، الأمّ الكونية، يهاجم المعرّي، على الدوام، حوّاء؛ الأمّ الأصلية:

فليت حوّاء عقيم غدت *** لا تلد الناس ولا تحبل[18]

وترد الإشارة إلى آدم وحوّاء، بكثرة، في اللزوم، وفي كلّ مرّة يعاتبهما بشدّة، وينحى عليهما باللائمة:

يا ليت آدم كان طلَّقَ أمَّهم *** أو كان حرَّمها عليه ظهار
ولدتهم في غير طهرٍ عاركاً *** فلذاك تفقد فيهم الأطهار[19]

إنه لا يلومهما على الاقتراب من الشجرة المحرَّمة، بقدر ما يلومهما على الإنسال؛ على نقل الحياة. فكأن الإنجاب هو الخطيئة الأصلية وبداية الشرّ.

لا نجد، عند المعرّي، على الإطلاق، حنيناً إلى فترة ماضية، كما لا نجد عنده توقاً إلى تطوُّر محتمل؛ ولهذا ليس لديه أدنى شعور بانحطاط ما. الانحطاط يستلزم وضعاً سابقاً يكون مزدهراً متألّقاً، ثم يفسد ويتعفَّن؛ لكن المعرّي يعتقد أن الأصل خبيث، وأن ما تلاه دناءة ونذالة. في البدء، كان الانحطاط، أو الفساد -بحسب تعبيره- فساداً يتمدَّد ويطول بلا نهاية مرتقبة:

نحن في عالم صيغت أوائله *** على الفساد، فغيُّ قولُنا فسدوا[20]

الفساد كان، دوماً، سائداً، بدءاً بآدم وحوّاء؛ وعليه فإن الزمن الذي كان كلّ شيء فيه على ما يرام، هو الذي سبق خلق الإنسانَيْن الأوَّلَيْن.

إذا كان العالم قد تعفَّن بظهور الإنسان، وإذا كان الشرّ في الإنسال، فإن المعرّي لن يعمل، شخصيّاً، على استمراره. كان يعلم أنه سيظلّ مديناً لوالديه، وأن ردّ الدين أن ينجب بدوره. ولكنه صمَّم، من جانب واحد، على وضع حدّ لهذا الفجور الذي ظلّ قائماً عبر العصور والأحقاب؛ لن يتزوَّج، لن ينجب، لن يخلِّف ولداً يدين له بالحياة[21]. وهكذا، سيقضي، فيما يخصّه، على الفساد، وعلى نظام الاستدانة...

ومع ذلك، هناك شيء كان يراه جديراً أن يُنقَل ويوَرَّث ويُتَداول: إنها اللّغة العربية وعلومها!

طيلة حياته، لعب المعرّي بفستقة؛ ظلَّ يقلِّبها، ويديرها بين أصابعه متسائلاً: هل تتضمَّن ثمرّة أم لا؟. إن الشكّ الذي اشتهر به يعود، في نهاية الأمر، إلى الارتياب الذي لا يخامر من يكون على وشك تكسير فستقة، ولا يدري إن كانت فارغة أم كانت ملآنة. بين أصابعه فستقة، وما يقلقه أنه لا يعلم كيف وصلت إليه، وإلى من هو مدين بها.

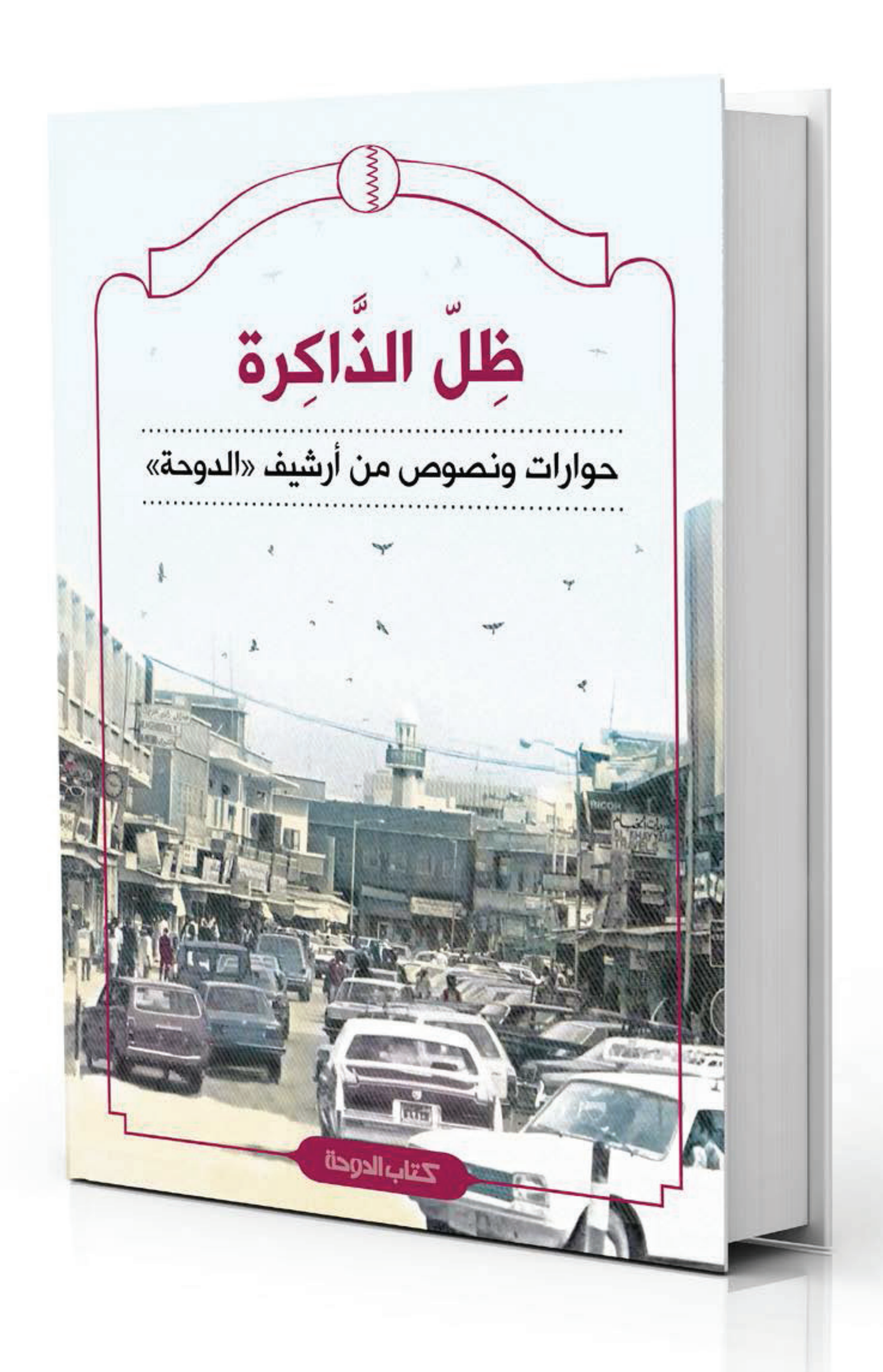
إنها، على كلّ حال، من نصيبه، سواء أكانت ملآنة أم كانت فارغة. ليس بمقدوره أن يرفضها، وإن فعل فلِمَن سيردّها؟ لقد قضى عمره يرفض الهدايا والصلات، لكنه كان عاجزاً عن استبعاد الفستقة التي سقطت، يوماً ما، بين يديه.

هوامش

(1) سقط الزند، ص 7.
(2) إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء، ص 453.
(3) لزوم ما لا يلزم، ج. 2، ص 295.
(4) المرجع السابق نفسه، ج. 2، ص 356.
(5) رسالة الغفران، ص 583.
(6) ابن العديم، الإنصاف والتحرّي، ضمن تعريف القدماء، ص 551.
(7) رسائل أبي العلاء المعرّي، طبعه أوكسفورد، ص 32.
(8) ذكره عبدالعزيز الميمني الراجكوتي، أبو العلاء وما إليه، بيروت، 1983، ص 18.
(9) المرجع السابق نفسه، ص 17.
(10) لزوم ...، ج. 2، ص 212.
(11) المرجع السابق نفسه، ج.2، ص 224، الحسل: ولد الضبّ. وجاء في المثل: «أعقّ من ضبّ»، لأنه ربَّما أكل حسوله، «لسان العرب».
(12) المرجع السابق نفسه، ج.2، ص 240.
(13) سقط الزند، ص 39.
(14) لزوم...، ج.2، ص 458.
(15) المرجع السابق نفسه، ج.2، ص 4.
(16) نفسه، ج.1، ص 39.
(17) نفسه، ج.2، ص 152.
(18) نفسه، ج.2، ص 197.
(19) نفسه، ج.1، ص 313.
(20) نفسه، ج.1، ص 214.
(21) «وكان يقول: «أوردني أبي مورداً لابدّ أن أرده، والله لا أوردته أحداً بعدي»، (سبط ابن الجوزي، مرآة الزمان، ضمن تعريف القدماء، ص 156).

صدر في

كتاب الدوحة



تُري وتَرى في آن

مرآة ابن عربي

ظلّت المفهوماتُ المركزيّة لدى ابن عربي، مثل مفهوم الصورة، ومفهوم الظلّ، ومفهوم التجلّي، ومفهوم الظهور، مُرتبطةً أشدّ الارتباط بالمرآة، بما لا يستقيمُ معهُ عدّ المرآة في خطابه مُجرّد تشبيه. أبْعد من ذلك، فالوضعُ الاعتباريّ الذي شغَلهُ مفهومُ الصورة في تآويله يُرجّحُ عدَّ المرآة، مفهومًا شديدَ التشعّب لديه، وعدَّها من صميم تصوّره لمُختلف القضايا التي تأوّلها..

■ خالد بلقاسم

(1)
المرآة؛ من التشبيه إلى المفهوم

أكانَت المِرآةُ، التي عليها عوّل ابنُ عربي على نحو رئيس في تأويل الخَلق، والعالَم، والتجلّي، وعلاقة الأسماء الإلهيّة بما فيه تعيّنَتْ، وعلاقة الإلهيّ بالإنسيّ وغيرها من القضايا، مُجرّدَ تشبيه توسّل به للإضاءة والتوضيح، أم شكّلَت المرآةُ لديه مفهومًا مُتشعّبًا لم يكُف الشيخ الأكبر عن بناء حمولاته وعن استثمار إمكاناته التأويليّة؟ مُسوّغُ هذا السؤال توَجّهُ بعض الدراسات عن ابن عربي إلى عدِّ المِرآة في أعماله تشبيهًا لا يَستحضرُهُ إلّا بغايةِ الإضاءة والتوضيح. والحال أنّ التشعّب الذي به شغّلَ ابنُ عربي المرآة في تآويله، وما استتبعَ هذه التآويل من تفرّعات في تصوّره لمُختلف القضايا التي قاربَها، قد يتجاوزُ مُمكنَ التشبيه وحُدودَهُ، حتى وإنْ ورَدَت المِرآةُ لدى الشيخ الأكبر في سياقات تُفيدُ التشبيه، أي وُرودها مُقترنةً بأدواته. فتجاوُزُ الحَصر، الذي يترتّبُ على اختزال المِرآة في مُجرّد تشبيه، يُتيحُ النظرَ إليها بوَصفها مفهومًا أبدعَ ابنُ عربي في استنبات حمولاته الدلاليّة وتوسيع إمكاناته التأويليّة، وفي اعتمادِه لا لتوليدِ المعنى وحسب، بل ليَغدوَ موضوع تأمّلٍ في ذاته. لقد تمكّنَ ابنُ عربي، فضلًا عن ذلك، من وَسْم المفهوم بنَبرة تأويليّة تحملُ ملامحَ تجربةٍ وُجوديّة ذاتيّة؛ نبرة مشدودة إلى أدقّ التفاصيل التي عليها يقومُ تصوّرُه للقضايا التي انشغلَ بها. فمفهومُ المِرآة عند ابن عربي يتلوّنُ، وهو يُضيءُ قضايا التأويل، بهذه القضايا نفسِها التي لم تكفّ عن السرَيان في تمديدِ حمولتهِ وتوسيعها، وفي تمكينه من الاشتغال حتى من خارج دالّه، وذلك عبْر تفاعُلٍ صريحٍ وضمنيٍّ تسنّى لمفهوم المرآة انطلاقًا من طبيعةِ الوشائج التي تولّدتْ لهُ مع شبكةٍ من المفهومات المُتّصِلة به.

صحيحٌ أنّ التوسّل بالمِرآة في التأويل سابقٌ على ابن عربي، إذ يَجدُ جُذورَه البعيدة في الفلسفة الإغريقيّة، غير أنّ إبداع مفهوم من المفهومات لا يتعارضُ، كما يقول جيل دولوز الّذي اقترن تصوّرُه للفلسفة بالقُدرة على إبداع المفهومات، مع اعتماد لفظ مُتداول، ولكن بالحرص على تَضمينه حمولة جديدة ودلالة مُختلفة عمّا تكرّس به هذا اللفظُ في سياقات تداوليّة أخرى، كما لا يتعارضُ مع إعادةِ صَوغ حمولة مُصطلح سابق. قد يحتاجُ إبداعُ مفهومٍ من المفهومات، وَفق ما أوردَه دولوز، مثلًا، في كتابه Pourparlers، إلى كلمة جديدة لتَعيينه، وقد ينهضُ أيضًا على استعمال كلمةٍ مُعتادة بمَنحها معنى خاصًّا[1]. لعلّ هذا الإجراء الثاني هو ما يَصدقُ على تشغيل ابن عربي للمِرآة، التي انفَصلَت، في تأويله، عن معناها العادي، وتلوّنَت بمُختلف التفاصيل

البانية لتصوّره للعالَم، وبمُختلف المفهومات المحوريّة في هذا التصوّر، وفي مُقدّمتها مفهوم الصورة الذي شكّلَ أسّ تآويله.

لم يكُف ابنُ عربي، في كتابيْه «الفتوحات المكّيّة» و«فصوص الحِكم»، بوَجه خاصّ، عن استحضار المرآة في بناء تآويله، على النحو الذي جَعلها، ضمْن سياج المفهومات التي حفّت بها، أسَّ تصوّره للخَلق، وللعالم، ولعلاقة الوجود بالموجود. من ثمّ، ظلّت المفهوماتُ المركزيّة لديه، مثل مفهوم الصورة، ومفهوم الظلّ، ومفهوم التجلّي، ومفهوم الظهور، مُرتبطةً أشدّ الارتباط بالمِرآة، بما لا يستقيمُ معهُ عدّ المِرآة في خطابه مُجرّد تشبيه. أبْعد من ذلك، فالوضعُ الاعتباريّ الذي شغَلهُ مفهومُ الصورة في تآويل ابن عربي يُرجّحُ عدَّ المرآة، التي لا تتحدّدُ مُنفصلةً عن صُوَرها، مفهومًا شديدَ التشعّب لديه، وعدَّها من صميم تصوّره لمُختلف القضايا التي تأوّلها، ذلك أنّ الشّعاب التأويليّة، التي فيها استثمرَ ابنُ عربي مفهومَ المرآة، تعدّدَتْ بتعدُّد المواقع التي منها تمَّ استدعاءُ المفهوم في سياقات مُختلفة. بهذه الحمولة المُتشعّبة، التي بثّها ابنُ عربي في دلالة المرآة، تأوّلَ الخَلقَ، بما هو ظهورٌ لأعيان الأسماء الإلهيّةِ في صوَرِ العالَم. فكان العالَمُ في هذا التصوّر مرآةً، فيها رأى الحقُّ نفسَهُ، من حيث أسماؤُه لا من حيث ذاتُه، فكانت الصورةُ، بالحَيرة التي انطوَت عليها وعَملتْ على تعميقها وتأمين دَيمومتِها، المفهومَ الأقدرَ على استجلاءِ الأسماء بما هي اعتباراتٌ ونِسَبٌ وإضافاتٌ تترتّبُ عليها تشعّباتُ العلاقةِ بين الأسماء وتجليّاتها.

(2)
عطاء المرآة

قد لا يكونُ عدّ العالَم مِرآةً تصوّرًا جديدًا، غير أنّ الجديد، في تأويل ابن عربي، هو الوشائج التي أقامَها الشيخ الأكبر بين هذا المفهوم وغيره من المفهومات بطرائقَ حدّدَت تصوّرَه للخلق، ولعلاقةِ الحقّ بالعالم (الكبير والصّغير)، ولصُوَر التجلّي التي لا تتوقّف في ما لا يُدركُ من «خلق جديد»، ولتَبادُل الرّائي فعلَ الرؤية مع المِرآة. ما يُعَدّ مِرآةً لدى ابن عربي لا يتلقّى الرّؤيةَ فحسب ولا هو مَحلٌّ لها فقط، بل يَضطلعُ بفِعل الرؤية أيضًا، أي أنّ المِرآة تُري وتَرى في آن، على نحو ما يتبدّى لدى ابن عربي من حديثه عن «مرآة الخلق» و«مرآة الحقّ» وعن علاقتهما القائمة على التباس شديدٍ صاغ ابنُ عربي جانبًا منه في قوله: «فهو مِرآتُكَ في رُؤيتك نفسك، وأنتَ مِرآتُهُ في رُؤيته أسماءَه وظهور أحكامها وليس سوى عينِه[2]». يتعلّق الأمر، وَفق «العين[3]» المُشار إليها في هذا القول، بالرؤيةِ ذاتها، لكنّها تتلوّنُ حسب الموقع الذي منه تُتأوّل؛ فهي من موقع الحقّ غيرُها من موقع الخلق، وإن كانت هي «عينُها» في الحاليْن. ما له دلالة، في هذا السياق بوَجه عامّ، هو أنّ ما تُريه المرآةُ للرّائي يَحملُ أثرَها، الذي عدّهُ ابنُ عربي عطاءً، فاصلًا وظيفتَها عن مُجرّدِ الانعكاس المُختزِل لتعقّد هذه الوظيفة، لأنّ المِرآة اشتغلَت في تأويل ابن عربي بغايةِ استجلاءِ المعرفة التي تتولّدُ في الحيرة وبالحِيرة، دون أن يكون لهذه الحيرة خارجٌ تنتهي إليه. فضلًا عن ذلك، تبادلَت المرآةُ، في خطاب ابن عربي، أدوارَها مع الصورة وتداخَلا في سياقات تأويليّة، إذ يبدو الأمرُ طورًا كما لو أنّه مرايا عديدةٌ لصُورة واحدة، فيما يبدو أطوارًا أخرى كما لو أنّه صوَرٌ عديدةٌ لمِرآة واحدة. وهو ما يجعلُ المِرآة والصورةَ مفهوميْن مُغذّيّيْن للحَيرة التي عدّها ابنُ عربي خزّانًا معرفيًّا لا حدّ له، انسجامًا مع سَعيه إلى صَوغ معرفة بما لا يتناهى، وبما لا يقبلُ التقييد؛ معرفة لا يُمكنُ لها أنْ تتولّدَ من خارج الحَيرة وإلّا تقيّدَت وقيّدَت ما تَرومُ إدراكَهُ، وحوّلتهُ، بمُوجب هذا القيد، إلى علامة. والحال أن تأويل ابن عربي سَعى، اعتمادًا على الحمولة التي بثّها في المرآة، إلى تقويض هذا القيد، راسمًا دربًا حَيويًّا من العلامة إلى الصّورة.

من القضايا، مثلًا، التي توسّلَ ابنُ عربي في تأويلها بالمرآة، قضيّة الخَلق، أي ظهور الأسماء الإلهيّة، من حيث أعيانُها الثابتة، في العالَم، وخُروجها ممّا سمّاه الصوفيّة من طور «الكنزيّة»، فكان هذا الظهورُ مرآويًّا وَفق الحمولة الدلاليّة التي ضمّنَها ابنُ عربي صَوغَه لمفهوم المِرآة. لعلّ هذه القضيّة، التي لم يكُف ابنُ عربي عن إثارتها في كتاباته عبْر إضاءاتٍ من مواقعَ عديدة، هي ما استأثرَ باهتمامِ الفصّ الأوّل في كتاب «فصوص الحكم»، أي «فصّ حَكمة إلهيّة في كلمة آدميّة». فيه نقرأ: «لمّا شاء الحقُّ سبحانه من حيثُ أسماؤُه الحُسنى التي لا يبلغُها الإحصاء أن يَرى أعيانَها، وإن شئتَ قلتَ أن يَرى عينَه، في كونٍ جامع يَحصرُ الأمرَ كلّه، لكونه مُتّصفًا بالوُجود، ويُظهر سِرّه إليه: فإنّ رُؤية الشيء نفسَه بنفسه ما هي مثل رُؤيته نفسَه في أمر آخر يكونُ له كالمرآة؛ فإنه يُظهرُ له نَفسَه في صورة يُعطيها المحلُّ المنظورُ ممّا لم يكُن يَظهرُ لهُ من غير وُجود هذا المحلّ ولا تجلّيه له[4]». لا حدّ لطيّات هذا القول[5] كما هي حالُ كلّ عبارة في كتاب «فصوص الحكم» الذي كُتبَ بتكثيف مُذهل يَدعو إلى دراسات حديثة من زوايا عديدة؛ من بينها الزّاويةُ المُرتبطةُ بالبناء الذي به تبلورَ مفهومُ الكتاب في صيغةِ تحقّقِه التي بها تجسّدَ في «فصوص الحكم». فالبناءُ المحبوك، في «فصوص الحكم»، يُضمرُ تصوّرًا خصيبًا عن مفهوم الكتاب وعن طرائق صَوغه اعتمادًا على الطّيّ، دون نسيان الإلماح المُضمَّن في عدّ ابن عربي هذا الكتابَ حصيلةَ رُؤيا[6]،

على نحو ما أوردَهُ في المقدّمة التي بها صدّرَ «فصوص الحكم». طيّاتُ القول السابق، التي هي من طيّات الكتاب بكامله، لم تَستنفِدْها الشروحُ الكثيرةُ التي أُنجِزَت عنها ضمْن التفاسير العديدة التي حظيَ بها مؤلَّف «فصوص الحكم». إنها طيّاتٌ تحمي مُضمَرَها عبْر ندائها الدائم تأويلَ في الحاضر والمُستقبل؛ نداء يدعو التأويلَ كي تُشارِكَ، من جهة، في تمديدِ الطّيّ الذي عليه انبَنى الكتاب، وفي خَلْق حوارٍ مُتجدّد بينهُ وبين كتابات حديثة، من جهة أخرى.

لنَقتصرْ من القول السابق، بتوجيهٍ من كثافةِ المطويّ فيه، على الحكمة التي ولّدَها ابنُ عربي من تفسيره لظهور الأسماء الإلهيّة في العالم، أي الحكمة التي كثّفها في قوله: إنّ «رؤية الشيء نفسَه بنفسه ما هي مثل رُؤيته نفسَه في أمر آخَر يكونُ له كالمرآة؛ فإنه يُظهرُ له نَفسَه في صورة يُعطيها المحلّ المنظور ممّا لم يكُن يَظهرُ لهُ من غير وُجود هذا المحلّ ولا تجلّيه له». تكشفُ القضايا المُتولّدة من هذا التكثيف، الذي انطوى على دلالة الشمول، عن «الغيريّة» التي تَبني هُويّة «الشيء» كلّما رأى نفسَه في غيره، أي كلّما تسنّى له الظهورُ بهذا الغير وفيه، حيث تغدو الهُويّة في هذا الظهور غيريّةً، أي قائمةً على الاختلاف، لأنّها تَظهرُ بصُورةٍ بَينيّةٍ؛ صورةٍ مُتولّدةٍ بين الرائي ومَحلّ الرّؤية، فما هي لأحَدِهما، إنّها ناجمةٌ عن هذا الثالث المتحقّق بينهُما والمُتولّدةً بهما. فالرؤيةُ بالغَير تجعلُ هُويّةَ الرائي[7] لا مُنفصلةً عن الغَير، بل مُحدَّدةً به. بهذه الغيريّة، تتحدّدُ حقيقةُ الأسماء بماهي اعتباراتٌ وإضافاتٌ ونِسَب. وبذلك، فإنّ ما فيه تجلّتْ الأسماءُ لنَفسها، أي ظهور العالم، هو ما به عُرِفَتْ ممَّن تجلّتْ فيه. فقد رأى الحقّ أسماءَهُ في العالَم، وما فيه ظهرَت الأسماءُ رأى الحقَّ في نفسه.

تبعًا لذلك، فإنّ ما يَظهرُ في المرآة، أي الصورة، ليس مُجرّدَ انعكاس، ولا هو مشدودٌ إلى الرائي بانفصال عن القابل الذي فيه تحصّلَ التجلّي، أي عن محلّ الرؤية. إلى سَخاءِ هذا المحلّ، أسندَ ابنُ عربي وظيفة العطاء، ناسخًا وظيفة الانعكاس المُختزلة للمِرآة. لقد كان التصدّي لهذا الاختزال أسَّ الحمولة التي بها أعادَ ابنُ عربي صَوغَ مفهوم المرآة اعتمادًا على مفهوم القابل. إنّ للمِرآة لدى ابن عربي سخاءَها. المرآةُ لا تعكسُ ولا تنحصرُ وظيفتُها في الانعكاس، بل تُعطي وتَهَبُ وَفق قابليّتها لِما هي مَنذورةٌ لعطائه. إنّها تُعطي الصُّورةَ وَفق عَين هذه الصورة في الثبوت، ووَفق قابليّةِ المحلّ للظهور بما كان عليه في ثُبوته، لأنّه ما ظهرَ، وفق «سرّ القِدَر[8]» إلّا بما كان قابلًا له في «ذاته»، فصورةُ القابل تجلٍّ لعَين اسم من الأسماء. بَينَ عَين الاسم والقابل، تتجلّى الصورةُ ببرزخيّتها الأصيلة. وفي بَرزخيّتها، التي هي حصيلةُ عطاءِ المرآةِ في استقبالها للاسْم، يتكشّفُ الانفصالُ بَين رُؤيةِ الشّيء لنَفسه في نَفسه عن رُويةِ الشيء لنفسه في غيره، وتنأى المِرآةُ عن كلّ وظيفة انعكاسيّة كي تحظى بوظيفةِ التضايُف التي فيها تضطلعُ المِرآةُ بالعطاء. لا تتحدّدُ، إذًا، وظيفةُ المرآة عند ابن عربي بالانعكاس ولا بالمُضاعفة التي كانت تُرعبُ بورخيس في تَوَجّسه من المِرآة، بل تتحدّدُ بالتكثير، وبإبراز الضدّيّة، وبتشطيب التّكرار، وباستجلاء حقيقة البرزخيِّ، وبترسيخ الحَيرة المُصاحِبَة لكُلّ إدراكٍ للبَرزخيِّ ولخَصيصةِ وَضْعه الوجوديّ. المِرآة تُكثّرُ الواحد، وتُشطّبُ التكرارَ، وتَستجلي البرزخيّة، بوصفها حقيقةَ الصورة، وحقيقةَ المَوجودات جَميعِها، التي «هي هو وما هي هو»، في الآن ذاته. وبذلك، كانت المِرآة عند ابن عربي مفهومًا من صَميم حقيقة «هو لا هو»، التي شكّلت أسّ تصوّره.

يَحتملُ قولُ ابن عربي السابق إمكاناتٍ لا حدّ لها في توسيع المِرآة، وفي الخُروج بها من سياق الخَلق إلى مُختلف العلاقات التي يكونُ فيها الشيءُ قابلًا لأنْ يَظهرَ في غيره، دون أن يكونَ هذا الغيرُ مُنفصلًا عن الرائي، وهو أمرٌ مُضاعَف عند ابن عربي، يتلوّنُ بتلوّن الرّائي، أي يفيضُ بمعانٍ عندما يتعلّقُ الأمرُ برُؤية الحقّ نفسَه، من حيث أسماؤه، في الخلق، ويفيضُ بأخرى عندما يَتعلّقُ برُؤية الخلق نفسَه في مرآة الحقّ. إنّ التوسيع، الذي يُقيمهُ المطويُّ في القول السابق لدلالةِ المِرآة، سارٍ في صَوغ ابن عربي للتكثيف المُشار إليه، إذ أوردَهُ بدافعِ تمكينِ المعنى من دلالةٍ عامّةٍ وشاملة، على نحو ما هو مُرجَّحٌ من حديثه عن «الشيء»، الذي هو أيّ شيء، دون تقييد. كما لو أنّ ابنَ عربي كان يَرسمُ لقوله مسالكَ تأويليّةً مُهيَّأةً لتمديدٍ لا حدّ له، مُحتمِلًا، بما انطوَى عليه هذا القول من طاقةٍ تأويليّة، العُبورَ به إلى مَوضوعات عديدة، ومُحتمِلًا تشعّب الحمولة المفهوميّة للمِرآة، وقابليّة هذه الحمولة للسَريان في علاقةِ كُلّ هُويّةٍ بالاختلاف الذي يَسكنُها.

(3)
وضع الصورة الوجوديّ

إذا كان المحلّ، أي المِرآة، يُعطي الصورةَ، فما هو وضعُ الصورة الوجوديّ؟ ألِلصّورَةِ وُجود؟ إنّه سؤالٌ من صَميم ما يُثيره التأويلُ اعتمادًا على المِرآة، بل إنّه مُترتّبٌ أساسًا على عدّ العالَم مرآةً، بما يُضيءُ جانبًا من تنصيص ابن عربي على أنّ الوجود «كلّه خيال في خيال[9]». ما يَظهرُ في مرآة العالم لا وُجود له بذاته. إنّ له وَضْعَ علاقةِ الظلّ بشَخص الظلّ. فالعالَمُ، في المنظور الذي يَعدّه مرآةً، صُوَرٌ لا تكفّ عن الظهور على نحو مُتجدِّد ولانهائيّ؛ أي على نحو لا تكرارَ فيه. بهذه

الصوَر التي لا تكفّ عن الظهور خارجَ أيّ تكرار، يكون العالمُ «في خلق جديد»، وإن التبسَ على الناس إدراكُ هذا الخَلق[10]. كما لو أنّ هذه الصوَرَ المُتجدّدَة نِسَبٌ تُظهرُ مُنفلتًا لا يَتناهى، دون أن تُظهرَه في الآن ذاته. تبعًا لذلك، يتكشّفُ الوضعُ الوجوديّ للصورة بوَصفه بَينيًّا، لأنّ الصورة ليست مُستقلّةً بوجود ذاتيّ، إنّها، مثل الظلّ، غير مُستقلّةً بذاتها ولا هي مُنفصلة، بقابليّتها الذاتيّة، عمّن به تَظهر. وعندما تَظهرُ به، فإنّها تُظهرُه ولا تُظهرهُ في الآن ذاته. لقد تردّدَ لدى ابن عربي دومًا، في هذا السياق، أنّ صفة الوُجود تخصّ الحقّ وحدَه، لا مَوجود شارَكَهُ في صفةِ الوجود. ومن ثمّ، ليس للصّوَر من الوجود غير الظهور، وهو ظهورٌ لا عن عدم، ولكنّه، في الآن ذاته، وُجودُ عَدَم.

إنّهُ ظهورٌ من طبيعةٍ خياليّة، سعَى ابنُ عربي إلى استجلائه انطلاقًا من الوَضْع الاعتباريّ الذي خصّ به طاقةَ الخيال المعرفيّة، وإلّا ما كان ليُعوِّل على التأويل بالصّورة. لعلّ ما يَصدقُ على الخيال، في هذا السياق، هو ذاتُه ما يَصدقُ على الصورة، بل إنّ ابن عربي تحدّثَ عن خيال الصورة المِرآويّة. فقد حرصَ على إضاءة خيالها، سَعيًا منه إلى استجلاء «ماهيّتها» وتقريب ما يَستجلي وَضعَها الوُجوديّ. فالخيالُ، يقول ابن عربي، «لا موجودٌ ولا معدوم، ولا معلوم ولا مجهول، ولا منفي ولا مُثبت[11]»، وهو ما استدلّ عليه بالصّورة في المِرآة كي يُبيّنَ أنّ ما يَظهرُ في المرآة هي صورةُ الرائي وما هي صورتُه في آن. تبعًا لذلك، إذا كان الظاهرُ في المرآة صورة الرائي ولا صورتَهُ في الوقت نفسه، «فما تلك الصورة المَرئيّة؟ وأين محلّها؟ وما شأنها؟»، تساءلَ ابنُ عربي، قبل أن يُجيبَ مُشدِّدًا على برزخيّة الصورة في قوله: «فهي منفية ثابتة، موجودة معدومة، معلومة مجهولة[12]». برزخيّةُ الصورة المُحدِّدةُ لوَضعها الوجوديّ تُغذّي الحيرةَ وتغتذي بها في آن، لأنّ هذا الوَضْع هو ما قادَ العقولَ، في عَجزها عن تبيّن حقيقة الخيال، إلى القول «هل لهذا ماهيّة، أو لا ماهيّة له؟ فإنّها (أي العقول) لا تُلحقه بالعدم المحض -وقد أدركَ البصرُ شيئًا ما- ولا بالوُجود المحض -وقد علمَت أنّه ما ثمّ شيء- ولا بالإمكان المحض[13]». إنّ هذا الوضع البرزخيّ للصورة يَنسجمُ، بما يُوَلِّدُهُ من حَيرة، مع تجلٍّ لا يَثبتُ في علامةٍ نهائيّة ولا يَتقيّدُ بها، لأنّ المتجلّي في مرآة العالم، لا يتقيّدُ ولا يَقبلُ الحَصر. لقد كانت الصورة المرآويّة تُحقّقُ هذا الانسجام لا فقط ببَرزَخيّتها، ولكن أيضًا بتجدُّدها المانع للتكرار في العالَم، وهو ما جعلَ الصورةَ إظهارًا حاجبًا في الآن ذاته، وهذا وَجهٌ آخر من وُجوه برزخيّتها ذو شعابٍ تأويليّة خصيبة. ببَرزخيّة الصورة المرآويّة، إجمالًا، تأوّلَ ابن عربي ظهورَ الأعيان الثابتة، وتأوّلَ التجلّي الدائم، وعلاقة الحقّ من حيث الأسماء بالخلق، وغيرها من القضايا.

(4)
الحاجة إلى رؤية ابن عربي في مرايا فكريّة

لقولِ ابن عربي السابق، بشأن ما يُميّزُ رُؤية الشيء لنفسه في غيره، شِعابُهُ التأويليّةُ المشدودةُ إلى تصوّر الشيخ الأكبر الوجوديّ، والمُشرعةُ دومًا على احتمالاتٍ تأويليّة لا حدّ لها. ومثلما انطوَى هذا القولُ على هذه الاحتمالات، انطوى، من زاوية أخرى، على قابليّته لأن يتحوّلَ إجراءً حيَويًّا لا في تتبّع مُوَجّهات تأويلِ ابن عربي ورَصْدِ طرائق اشتغال هذا التأويل وحسب، بل في قراءة أعمال ابن عربي نفسِها في مرايا أعمال مُفكّرين من الزمن الحديث، بما يُخضعُ أعمالَ ابن عربي لمنطوق قوله، ويُمكّنُ من رُؤيَتها في غَيرها بناءً على ما رَسّختْهُ حكمتُه ذاتُها. فقد رسّخَتْ هذه الحكمةُ أنّ «رؤية الشيء في غيره» واهبةٌ للمعنى بسَخاء، ومُؤمّنةٌ لتَشعّبه، ومُولّدةٌ لهُ من داخل الاختلاف، ومُغذّيةٌ للحيرة، بما هي معرفةٌ في ذاتها لا في ما يُمْكنُ أنْ تُفضيَ إليه، لأنّ هذه الحيرة لا تُفضي إلّا إلى ما يُجدّدُها حتى لا تُحوّلَ ما تُريدُ إدراكَهُ إلى علامة ثابتة. وبما أنّ المِرآة عند ابن عربي ليسَت مَحلًّا للرؤية وحسب، بل تضطلعُ بها أيضًا، فإنّ رُؤية أعماله في مَرايا الآخَرين سوف تقودُ، بناءً على مفهومه هو نفسه للمرآة، إلى رُؤيةِ أعمالِ هؤلاء المفكّرين في مِرآة أعماله، على نحو يُهيّئُ اللقاءَ بين القديم والحديث عبْر ابتكار سياقات جديدة تتجاوزُ حُدودَ ما يُسيّجُ السياق الأوّلَ المُوَجِّهَ لكلّ طرف من طرَفَي اللقاء. إنّه لقاءٌ مرآويٌّ يُنادي به كُلُّ القديم المُنير، أي القديم الآتي، وَفق مُحتمَل بناءِ «الرؤية الغيريّة»، من مُستقبَل مُتجدِّدٍ باستمرار. وهو ما يُرسّخُ الحاجةَ الدائمة إلى إعادة القراءة، إذ ما إعادةُ القراءة إنْ لم تكُن هي أساسًا هذه «الرّؤيةَ الغيريّة»؛ الرؤية المُتَجدِّدة بتجدُّد «الغير»، الذي يُؤمّنُ ظهورَ المرئيِّ/ المقروء ذاتِه بصوَر غيريّة، ويجعلُ في الآن نفسه الصوَرَ الغيريّة تغتذي من مُمكن هذا المرئيّ. وبذلك، قد يكونُ إخضاعُ أعمال ابن عربي لاحتمالاتِ حِكمَته القائمة على عطاء «رُؤية الشيء في غيره» جُزءًا من الحاجة اليَوم إلى إعادةِ قراءته؛ حاجة تستجيبُ لضَرورَة التفكير في مَواقعَ مُتجدّدةٍ، بغايةِ فتح القراءات على نداءاتِ أعمال ابن عربي، وهو شكلٌ من أشكال الفَتح الذي إليه انتسبَت هذه الأعمال وائتُمنَت عليه في آن.

رُؤيةُ أعمال ابن عربي في أعمال غَيره من المُفكّرين في الزّمن الحديث لا يُوَجّهُها هاجسُ البحث عن تأثير مُفترَض، ولا تنطلقُ حتى من احتمالِ أن يكونَ هؤلاء المُفكّرون قد اطّلعوا على أعمال ابن عربي، بل تُراهنُ على حيَويّةِ إنارةِ اللاحق للسّابق، اعتمادًا على مُرتكَز تأويليّ يقومُ على فصْل المقروء عن زَمنه بَعد استيعابه

في سياقه الأوّل، وتهيىء لقاءٍ بينه وبين أعمال لاحقة عليه، كي يتحدّثَ لغةً «غيريّة» تتسنّى لهُ بالمَطويّ فيه، وبما تمنحُهُ المرايا التي فيها يُرَى هذا المَقروء. لا يتعلّقُ الأمرُ، وَفق جانب من جوانب هذا المُرتكز التأويليّ، على ما يُعرَف بالتفاعلات النصّيّة، بل بنُهوض القراءة بمهمّة إقامة لقاء فكريٍّ بين عمليْن أو علميْن، لأنّ هذه المهمّة تُعدُّ إحدى المسؤوليّات الجليلة التي على القراءة أنْ تضطلع بها. إنّه اللقاءُ الباني للجُسور، التي كلّما بُنِيَت إلّا وهيَّأتْ حَيواتٍ جديدةً لِما تمّ تجسيرُه. إنّ هذا التجسيرَ ابتكارٌ قرائيٌ يقومُ على استثمار المِرآويّ بمعناه المُتشعّب، ويَسمحُ بتجديدِ سُؤال كيف نقرأ القديمَ المُنير، وكيف نُجدّدُ قراءتَه باستمرار. اللقاءُ، بهذا المعنى، ليس حفرًا عن التقاطُعات ولا هو تداخلاتٌ نصّيّة. إنّه، أبْعد من ذلك، إقامةُ حوار بين بناءات معرفيّة، اعتمادًا على البحث عن صيَغ مُمكنةٍ لحوار هذه البناءات مِنْ داخل الاختلاف. فالحِوارُ مِنْ داخل الاختلاف هو وحدَه ما يُؤمّنُ الحوارَ المُنفتح.

من الدراسات التي هيّأتْ صيغةً من صيَغ هذا اللقاء، الذي لا حدّ لمُمكناته، واتّخذَتْهُ مكانًا لتأويل أعمال ابن عربي، يُمكنُ الإشارة إلى دراسة أيان ألموند الحاملة لعنوان «التصوف والتفكيك»، التي حرصَت على إقامة وشائجَ بين ابن عربي ودريدا ، بما هيّأ لمُجاوَرَة خصيبة بين العَلمَيْن قد لا تستسيغُها المقاربات الجامدة. لقد تسنّى لدراسة أيان ألموند، وإن عوّلتْ على المُقارنة التي قد لا تُسعفُ دومًا في إقامة اللقاء بالمعنى المُشار إليه، أن تنسجَ وشائجَ عديدةً بين البناء المعرفيّ عند ابن عربي والبناء الفكريّ عند دريدا. من هذه الوشائج، مثلا، ما يَصِلُ تحريرَ الحقّ من قيود العقل عند ابن عربي بتحرير الكتابة من هذه القيود لدى دريدا[14]، وما فيه يتقاطعُ لا تناهي تجليّاتِ الحقّ عند ابن عربي مع لُعبة القُوى عند دريدا[15]، وما يَربطُ مفهوم الحقّ لدى الشيخ الأكبر بالاختلاف المُرجئ لدى الفيلسوف الفرنسيّ، حتى وإن ظلّ المفهوم الأخير مُحصَّنًا لدى صاحبه ضدّ كلّ صدى لاهوتيّ[16]، وغيرها من القضايا التي كانت ترسمُ، بالاستشكال المُوَجِّه لها، أفقَ لقاء فكريّ من خارج التأثّر، ومن خارج ضيق السياق الأوّل.

إقامةُ لقاء بين ابن عربي، بوَصفه أحدَ الوُجوه المُضيئة داخل القديم المُنير، وغيرِه من المفكّرين الحديثين إنجازٌ مفتوحٌ على لانهائيّة القراءة. إنّها مسؤوليّة تأويليّة شاقّة. فتهيىءُ هذا اللقاء يتطلّبُ القُدرةَ على ابتكار حوار مُنتجٍ لحوارِ الاختلاف. ما يَتولّدُ من هذا الحوار، تبعًا لشرْط الابتكار، لا يَعودُ فقط إلى طرفيْه، بل أيضًا إلى صيَغ المُجاوَرة التي تُقيمُها القراءة، بما يُحقّقُ هُويّةَ القراءة بوَصفها فعلاً فكريًّا مُجدِّدًا. إنّ الجوارات المُؤجَّلة بين أعلام القديم المُنيرِ والمفكّرين الحديثين تُضمرُ حواراتٍ لا حدّ لها، وسيظلّ المُمكنُ في هذا المُؤجّل راسمًا دومًا لدُروب لا تقودُ إلّا إلى التيه، الذي هو إحدى مسؤوليّات القراءة.

الهوامش:

1 - Gilles Deleuze, Pourparlers 1972-1990, Minuit, Paris, 2009, p. 49.

2 - محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تقديم وتعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1980، ص. 62.

3 - يُعَدّ مفهوم «العين» من المفهومات المُعقّدة في أعمال الشيخ الأكبر، لا لارتباطه وحسب بتعقّد مفهوم حيَويّ يعود ابتكاره إلى ابن عربي نفسه، أي مفهوم «الأعيان الثابتة»، بل لأنّ «العين» أيضًا تُسنَدُ، في هذه الأعمال، إلى الذات مثلما تُسنَدُ إلى الأسماء، وتقترنُ بالبُطون مثلما تقترنُ بالظهور.

4 - فصوص الحكم، ص. 48 و49.

5 - إنّها طيّاتٌ مُضمَرة، كما هي حال كلّ عبارات «فصوص الحكم»، حتى في الكلمة الواحدة، ذلك ما كشفَت عنه الشروح ابتداءً من استهلال هذا القول بـ«لمّا»، التي فصَلها الشراح عن أيّ زمن، مُشيرين بهذا الفصْل علاقة مشيئةِ الحقّ بالزمن.

6 - محتوى هذه الرؤيا يسمحُ أيضًا بعدّ كتاب «فصوص الحكم» تأويلاً للنبوّة، اعتمادًا لا على التاريخيّ فيها، بل على ما يُسميّه ابن عربي بـ«الكلمة» التي تجسّدُ «حقيقة» كلّ نبيّ وتجعلها ساريةً في الوجود.

7 - المقصود هنا هُويّة التجلّي لا هُويّة الذات، لأنّ الثانية مجهولة.

8 - «سرّ القدر» من المفهومات المتّسِمَة بتعقيدٍ شديدٍ عند ابن عربي. هذا التعقيدُ ذاتُه الذي يحتفظ للمفهوم بغُموضه هو ما يضمنُ امتدادَ السّريّ فيه.

9 - فصوص الحكم، ص. 104.

10 - بناءً على تأويل ابن عربي للآية القرآنيّة «بل هُم في خلق من لَبْس جديد». سورة ق، الآية 15.

11 - محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، تحقيق عبد العزيز سلطان المنصوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الجزء الثاني، ص. 185.

12 - نفسه، الصفحة ذاتها.

13 - نفسه، الصفحة ذاتها.

14 - أيان ألموند، التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، ترجمة وتقديم حسام نايل، مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص. 39.

15 - نفسه، ص. 49.

16 - نفسه، ص. 67 وما بعدها.


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!

الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!

الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!

الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..

الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!

الدوحة
زيغمونت باوْمان
العيش مع اللا بديل

الدوحة
فنّ القول وسلطته..

الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!

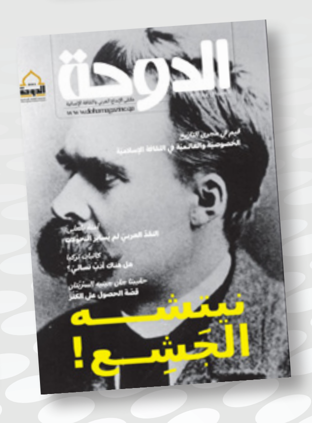
الدوحة
جمرة الحداثة
روحُ التعدُّد

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم

الدوحة
الذاكرة والنسيان

الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!

الدوحة
الزمن
المكيافيلي

الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة

الدوحة
نيتشـــه
الجَشِع!

الدوحة
أين نتجه؟

الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!

الدوحة
مجتمع الوجـــه!

الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن

الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..

أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
shutterstock


الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 176 يونيو - يوليو 2022
www.dohamagazine.qa
مظفر النواب..
الرحيل الأخير!
كرة القدم..
لعبة تحتاج إلى الكثير من الجِدّ
لا تسأل: لـمَنْ؟
إيلون ماسك يغرِّد من أجلك!
قضايا راهنية:
- مَنْ سيتحدَّث باسم الكوكب؟
- الفضاء مسرحاً للحرب
- أسطورة الـمُواطنين الرَّقميِّين
مو يان..
ما الأدب؟
176
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 176 - ذو الحجة 1443 - يونيو - يوليو 2022
Year 15 - No. 176 - Dhu al-Hijjah 1443 - June - July 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









هل التهمت التقنية أبناءها من القُرَّاء؟!

تحدّثنا الوثائق التاريخية عن اختفاء المسلات والألواح الطينية التي استعملها القدماء في الكتابة؛ هل يمكننا القول في أيامنا، وبدون أي شعور بالاستعجال: الإنترنت سيقتل الكتاب؟ واحد من أبرز أدباء هذا العصر، وهو «ماريو بارغاس يوسا»، الذي حصل على جائزة «نوبل» في الأدب عام 2010، لم يتردّد في التعبير عن استهجانه تجاه حلم «بيل جيتس» في وضع حدٍّ للورق، ومن ثمَّ الكُتب. ظن «يوسا» بأن «جيتس» يرى بأن الكتب الورقية أشياء عفا عليها الزمن، زاعماً أن شاشات الكمبيوتر قادرة على القيام بمهام الورق، وأن نقل الأخبار والآداب إلى هذه الشاشات سيوقف تدمير الغابات، وبالتالي سيكون هناك المزيد من الكلوروفيل في البيئة. وختم «يوسا» تعليقه: لو كنت حاضراً خلال خطاب «جيتس»، لتنازعت معه بقوة بخصوص تحليله؛ كونه قد أعلن بوقاحة نيته إرسالي أنا وزملائي الكُتَّاب إلى خط البطالة!

على الرغم من وعيه بالتطوُّر التكنولوجي الهائل، واعترافه بالراحة التي توفرها الشاشات، إلّا أن «يوسا» أبدى تعجبه من السؤال: هل تستطيع الشاشة استبدال الكتاب؟ ومِن القائلين بأن القراءة بالحواسيب يمكن أن تفي للقراءة الأدبية، وهي قراءة غير وظيفية من شروطها الحميمية والعزلة الروحية...؛ أمور طالما منحها الكِتاب الورقي بامتياز.

في حالة اختفاء الورق سيعاني الأدب من ضربة مهولة، وربما مميتة؛ بهذه القناعة شبه الراسخة لا يتفاءل «يوسا» بمُستقبل مجيد للأدب، بل وحتى في الوضع الطبيعي فإنّ كلمة «أدب» ستبقى، في نظره، مفردة دالة على نصوص بعيدة كلّ البُعد عمّا دأبنا على تسميته بالأدب، «كبُعد الأوبرا الصابونية (المُسلسلات الدرامية الطويلة) عن مسرحيات سوفوكليس وشكسبير».

في الجهة المُقابلة، كتب «إمبرتو إيكو»: «كثيراً ما يدور في خلدي أن مجتمعاتنا سائرة نحو الانشطار في وقتٍ قريب إلى فئتين من المُواطنين: أولئك الذين يشاهدون التليفزيون، أي يتلقون صوراً جاهزة، ومن ثَمَّ، مفاهيم مسبقة عن العَالَم دون أن تتوافر لديهم القدرة على نقد المعلومات التي يلتقطونها والتي تكون قد اختيرت مسبقاً، وأولئك الذين يعرفون كيفية التعامل مع جهاز الحاسوب وانتقاء المعلومات، وهو الأمر الذي سيعيد الانشطار الثقافي الذي سبق أن وجد في عهد «كلود فرولو» بين الذين كان بإمكانهم قراءة المخطوطات، ومن ثَمَّ، نقد المسائل العلمية أو الفلسفية، وأولئك الذين تلقوا تعليمهم عن طريق صور الكاتدرائية المُختارة التي قدَّمها لهم ساداتهم؛ أي الأقلية المُتعلِّمة». على نقيض الخائفين على مستقبل الأدب، مجَّد «إيكو» شاشة الحاسوب واعتبرها بمثابة كتاب مثالي في وسع المرء أن يقرأ العَالَم عبرها، ويرى أنه إذا نجح الحاسوب في تقليص عملية نشر الكتب، فإن ذلك سيمثل أعظم تطوُّر ثقافي.

في زمن الوسيط الرَّقمي الأكثر سرعة ونفاذاً، يعرف القاصي والداني أفضال الكتاب الإلكتروني؛ والإمكانيات التي يوفِّرها. لكن واقع الأرقام والتكهنات لا يخفي الشمس بالغربال؛ فالتخمة التي يشعر بها القارئ الرَّقمي بادية للعيان، ولا عجب أن تتشابه حالات التأفف أمام هذا الطوفان الرَّقمي من الكتب. وفي المُحصلة هناك حقيقة يمكن تأكيدها من طرف غالبية القُرَّاء، تتمثل في أن الوسيط الرَّقمي قد غيَّر جذرياً فنّ القراءة وعاداتها.

على إثر الفتوحات الرَّقمية المُتسارعة، بات القارئ المُتصل يمتلك فنّ استخلاص كلّ فائدة من الإنترنت، بل وعن الأشياء التي يُراد له أن يطلع عليها، إما للترفيه والمتعة، أو للدعاية والاستهلاك... عند هذه النقطة، ينقلنا سياق الكلام إلى قبضة الشبكة؛ حين نصطدم كقُرَّاء متصلين بمعلومات من كُلِّ حدبٍ وصوب، فيغيب شرط التجانس والمعيار القيمي المُوجِّه لشروط القبول أو الرفض من قِبل ملايين المُتلقين، وهنا تبرز إشكالية التواصل العميقة في حين تبدو الهوية الرَّقمية للقُرَّاء مختومة بـ«الوصول الحُر» وبـ«التفاعلية المُعممة»...

بالأمس، وعن طريق استخدام تقنيات محدودة، كانت الرسائل المُتبادَلة تعني جمهوراً متجانساً، أما اليوم فثمّة انشطارٌ ثقافي بين إسهام تقنيات الاتصال الجديدة في تكريس مبدأ الحرية، وفي الوقت نفسه صعود أيديولوجيات تقنية تولي التطبيقات مهام ضبط الجمهور المُتصل وتعقُّبِ أثره.

بتعبير آخر، هل فعلاً التهمت التقنية أبناءها من القُرَّاء؟! هل باتت أيام القراءة التقليدية معدودة؟!

رئيس التحرير

العدد
176



ثقافية شهرية

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وستة وسبعون
ذو الحجة 1443 - يونيو - يوليو 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
فلوه الهاجري
هند البنسعيد

للمراسلة والتواصل:
editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial



تقارير | قضايا



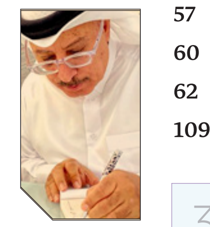


| أدب | فنون | مقالات | علوم | | إصدارات



حوارات | نصوص | ترجمات | قراءات










أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
فلسطين
ضمير العالم


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأس المسمومة!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)


الدوحة


الدوحة
التطبيع
والسراب!


الدوحة
القصة القصيرة
في قطر


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي


الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئيّ


الدوحة
ألف أزمة وأزمة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:
هل يمكن للنقد أن يكون أدباً؟


الدوحة
هشام جعيط..
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير


الدوحة
إدغار موران
مئة سنة
كيف واكبت «الدوحة» جائحة القرن

مؤتمر مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان الرابع عشر

منصّة متجدِّدة لبناء ثقافة الحوار ومحاربة خطاب الكراهية ونشر لغة السلام

يمثِّل مؤتمر الدوحة لحوار الأديان، الذي ينظِّمه (مركز الدوحة لحوار الأديان) بشكل دوري سنوي، منذ تأسيسه عام (2007)، فرصةً للقاء نخبة من علماء الدين والأكاديميِّين وصنَّاع السلام من مختلف أنحاء العالم؛ وذلك من أجل مناقشة قضايا الحوار بين الأديان، والتعايش السلمي بين الثقافات المختلفة عبر العالم.

في ظروف عالمية صعبة، بعد تداعيات الجائحة، والحرب في أوكرانيا، إلى جانب تراكمات تصاعد خطاب التطرُّف والكراهية، انعقدت في مايو/أيار الماضي، الدورة (14) من المؤتمر، تحت شعار «الأديان وخطاب الكراهية بين الممارسة والنصوص». وبهذه المناسبة أجرت «الدوحة» هذا الحوار مع الدكتور إبراهيم صالح النعيمي، رئيس مجلس إدارة (مركز الدوحة لحوار الأديان) حول الأدوار والمساهمات التي يضطلع بها المركز في بناء ثقافة الحوار، والتعايش السلمي بين مختلف الأديان.

آخر فاعليَّة للمركز، تمثَّلت في انعقاد المؤتمر الرابع عشر لحوار الأديان حول نبذ خطاب الكراهية، ومحاربته. ما هي مخرجات المؤتمر؟ وما هي أبرز النقاط التي تَمَّ الاتِّفاق بشأنها؟

- إبراهيم صالح النعيمي: بالنسبة إلى مخرجات المؤتمر، أكَّد المشاركون على أن هدف الأديان كلّها هو سعادة الإنسان، ونشر المحبّة بين بني البشر، والابتعاد عن استغلال الدين في نشر الكراهية، والتحريض على العنف والتسلُّط. وكما هو معروف، تَمَّ -تاريخياً- استغلال الدين، وتوظيفه بشكل سيِّئ كما حدث إبّان الحروب الصليبية، مثلاً. واليوم، أصبح هذا مرفوضاً أكثر من أيِّ وقت مضى، وبالاتِّفاق بين الجميع، أكَّد المؤتمرون على أن كرامة الإنسان واحدة، وأن محاربة الكراهية من الأولويّات التي يجب العمل عليها من قِبَل جميع القيادات الدينية، وممثِّلي مراكز الأديان، وجميع المشاركين في المؤتمر.

في هذا السياق، سعى المركز، منذ تأسيسه، إلى تحقيق أهدافه الرامية إلى تعزيز الحوار بين الأديان، والعمل على إيجاد أرضية مشتركة للنقاش حول بعض القضايا والاختلافات. كيف تقيِّمون حصيلة هذا السعي؟

- تأسَّس (مركز حوار الأديان) برؤية متبصِّرة من سموّ الأمير الوالد سنة (2007)، وكان يهدف إلى أن يكون منتدى لتعزيز ثقافة التعايش السلمي، وقبول الآخر، وتفعيل القيم الدينية من أجل إيجاد حلول للقضايا والمشكلات التي تهمّ البشرية، وتوسيع منصّة الحوار ليشمل الواقع المتفاعل مع الدين. وقد جمع كلّ المهتمين بهذا الشأن، من أكاديميِّين، وباحثين من أجل أن يكون المركز مرجعاً، وبيت خبرة في الجوانب التعليمية، والجوانب التدريبية في مجاله.

كما يسعى المركز، من خلال هذا المؤتمر، ووسائل أخرى يستخدمها في نشر خطابه، إلى الوصول إلى أرضية مشتركة من الرؤى تقوم على أساس من القيم الدينية التي تهدف إلى الخروج بالتوصيات والمقترحات والمشاريع التي تسهم في إيجاد بعض الحلول للمشاكل التي تلمّ بالعالم من حولنا، وهذا يوفِّر فرصة كبيرة للجهات المعنيّة بقضية الحوار بين الأديان والثقافات المختلفة، لطرح القضايا التي تهمّ الإنسان والمجتمع، لتنتشر ثقافة السلام بين جميع البشر.

بعد مرور قرابة خمس عشرة سنة على تأسيس المركز، وإطلاق مؤتمر حوار الأديان، عام (2003)، هل تمّ تحقيق هذه الأرضية المشتركة؟



د. إبراهيم صالح النعيمي، رئيس مجلس إدارة (مركز الدوحة لحوار الأديان) ▲

- أستطيع أن اقول إن هذه الأرضية موجودة على مستويَيْن: المستوى الأوّل محلّي؛ فالمركز يقوم بدور فعّال وأساسي من خلال إيجاد حوار مجتمعي داخلي، يُعقَد في فترات زمنية متقاربة، بين القيادات الثقافية والفكرية من الجاليات العربية وغير العربية المقيمة على أرض قطر، وبين ذوي الاختصاص من المفكّرين وأساتذة الجامعات والقيادات الموجودة في قطر، لمناقشة قضايا الحوار والقضايا الاجتماعية التي تهمّ الجاليات؛ بهدف تعزيز الثقة، وترسيخ ثقافة التعايش السلمي بين الأفراد ذوي الثقافات والانتماءات المختلفة الذين يقيمون في قطر.

وتستهدف هذه الطاولات المستديرة كلّ مكونات المجتمع القطري، ويركّز على مجتمع الجاليات بما يمكّن من مدّ جسور التواصل بين مختلف الثقافات والانتماءات الدينية؛ بغية الوصول إلى شراكة إنسانية تقوم على أساس القيم الأخلاقية عبر التنوّع الثقافي، والتنوُّع الديني؛ من أجل بلورة ثقافة مشتركة عمادها التسامح، والتعايش السلمي، والاحترام المتبادل، والعيش المشترك. تُفتَح النقاشات، بكلّ حرّيّة، حول القضايا التي تهمّ الجاليات المقيمة في مختلف جوانب حياتهم.

أمّا المستوى الثاني للأراضية المشتركة، التي عمل المركز على إيجادها، فهو المستوى العالمي، من خلال تسجيل حضوره في المؤتمرات والندوات العالمية المهمّة ذات الاهتمام المشترك، والتي تسمح للمركز بإيصال صوته، وتسجيل موقفه الثابت في الدفاع عن المظلوم، وعن حق الأقلّيّات حتى من غير المسلمين.

على ضوء ما نراه في العالم، هل مايزال هناك عقبات تقف أمام طريق هذا المشروع المهم؟

- بالنسبة إلينا، نحن -مركز حوار الأديان- في قطر- نحظى بدعم مطلق من قِبَل القيادة الرشيدة، وكلّ منظّمات المجتمع المدني داخل قطر، فالمركز محظوظ لأنه محاط من الجميع، ويتلقّى كلّ الرعاية والدعم، فمنذ صدور القرار الأميري رقم (20)، لعام (2010)، بالموافقة على إنشاء (مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان)، والذي يهدف إلى تعزيز ثقافة الحوار بين الأديان والمتخصّصين سواء داخل قطر وخارجها، لقي القرار ترحيباً كبيراً بين المعنيّين بهذا الشأن؛ من باحثين، وأكاديميّين، ومهتمّين بقضايا الحوار والتعاون بين الأديان والحضارات، وأتباع مختلف الثقافات سواء على المستوى المحلّي والمستوى الدولي، معتبرين أن القرار سوف يساهم في الجهود المبذولة لمدّ جسور التعاون والتفاهم بين أتباع الأديان، ومختلف الثقافات حول العالم، وتخفيف حدّة الاحتقان الموجود بسبب



صورة للمشاركين في مؤتمر مركز الدوحة الدولي لحوار الأديان الرابع عشر ▲



جهل بعض الأطراف لبعضها الآخر، ودخول المتطرِّفين، من الجانبين، على خَطّ إذكاء نار الكراهية والفتن.

أمّا على المستوى العالمي، فمازالت هناك عقبات تقف في طريق عملية الحوار، ومازالت هناك حاجة إلى بذل المزيد من الجهود والتعاون بين المنظَّمات العالمية. هناك منظَّمات عديدة دولية تدعم عملية الحوار، لكن صوت المتطرِّفين أصبح عالياً، بل مدعوماً، في بعض الأحيان، من قِبَل سياسيين، وأحزاب استطاعت أن تحشد حولها أتباعاً، وأخرى استطاعت أن تصل إلى السلطة؛ ما مكَّن جماعات الكراهية من الوصول إلى السلطة والقرار، وحشد نفوذها الذي يزداد انتشاراً بشكل كبير في العالم. كلّ ذلك يتطلَّب عملاً مضاعفاً، وتكاتف الكلّ من منطلق راسخ يؤكِّد على مقاطعة الأديان لخطاب الكراهية والعنصرية.

للأسف الشديد، أصبحنا نرى، في الآونة الأخيرة، تصاعداً لخطاب مليء بالكراهية والعدائية، يصدر عن سياسيِّين، من أجل استمالة الناخبين. وما هو مؤسف حقّاً أن يتصاعد ذلك في دول متطوّرة ومتقدّمة محبَّة للسلام والتعايش؛ وهذا قد يؤدِّي إلى نشوب صراعات عنيفة بين أطياف المجتمع، تتعرَّض فيه الأقلّيّات إلى الظلم والاعتداء.

عدد من الأقلّيّات المسلمة، والجاليات المسلمة تتعرَّض لموجة من الاعتداء وصلت حدّ الإبادة، والتهجير القسري، والتضييق على حقّهم في ممارسة شعائرهم الدينية.. كيف يتابع المركز هذه الأحداث؟

- يقوم المركز بمتابعة هذه الأحداث، وإدانتها عبر مختلف الوسائل والمنابر الإعلامية، ونقوم بالتواصل مع رموز الأديان في تلك البلدان، للتدخُّل من أجل أخذ مواقف ممّا تتعرَّض له الأقلّيّات المسلمة. كذلك، نحن، من خلال مشاركتنا في المؤتمرات والندوات التي تعقد في مختلف الدول الغربية، ندعو إلى التسامح واحترام حقوق الأقلّيّات المسلمة، واحترام الاختلافات، فالدول التي تراعي الاختلافات العقدية والدينية هي الدول التي تتطوَّر في مسيرتها التنموية، وتحقّق الاستقرار والوحدة والتلاحم بين أبنائها.

لقد استطعنا في مركز الدوحة، ومن خلال استضافتنا للكثير من الشخصيّات الدينية المؤثِّرة، ومن خلال مشاركتنا في العديد من المؤتمرات المهمّة (مؤتمر حرّيّات الأديان في أميركا، ومؤتمرات في سرايفو والبوسنة وإفريقيا وروانda)، أن نقول كلمة الحقّ، ونكون المعين والنصير للمظلومين حتى من غير المسلمين؛ الهدف الذي يسعى إليه المركز، والقائمين عليه، ومِن ورائه؛ أن يكون المركز أنموذجاً رائداً في التعايش، ونشر السلام والتآخي في العالم أجمع.

■ حوار: عائشة أحمد محامدية


BLAH
BLAH
shutterstock

أشيل مبمبي:

مَنْ سيتحدَّث باسم الكوكب؟

أشيل مبمبي أستاذ بمعهد ويتس للأبحاث الاجتماعية والاقتصادية بجامعة «ويتواترسراند» في جوهانسبرج بجنوب إفريقيا. وهو كذلك فيلسوف ومنظِّر سياسي، وأحد المفكِّرين العامين البارزين في إفريقيا. يجادل مبمبي بأنه يجب إعادة اختراع الديموقراطية في عصر الأزمات الكوكبية، بالنظر إلى حاجتنا إلى جيلٍ جديد من الحقوق تتجاوز حدود الدولة القومية. تحدَّث مؤخرًا مع نيلز جيلمان، نائب رئيس البرامج في معهد بيرجروين، وجوناثان س. بليك، زميل في معهد بيرغروين لعام 22-2020، ومتخصِّص في سياسة وفلسفة العيش المشترك على الأرض.

نيلز جيلمان: في السنوات القليلة الماضية، كنت تستخدم مصطلح «كوكبي» لوصف الحالة الراهنة للتشابك البيني على نطاقٍ عالمي. ماذا تقصد بالكوكبي؟ وما الذي دفع هذا التحوُّل بالذات؟

- بالنسبة لي، يثير الكوكب على الفور صلةً بين الحياة ومستقبلها من ناحيةٍ، والأرض من ناحيةٍ أخرى. ما يتبادر إلى ذهني هو المواد العضوية الفيزيائية الحيوية والنظام المعدني - صخرة جيولوجية مليئة بالصهارة تعلوها أنظمة متشابكة من الظواهر الفيزيائية والعضوية مثل النباتات والحيوانات والمعادن وما إلى ذلك، بالإضافة إلى المصنوعات والأشياء والأدوات التي اخترعنا.

بعبارةٍ أخرى، الكوكب يستحضر ما نسميه «الحيّ» أو «العَالَم الحيّ». بالنسبة لي، العَالَم الحيّ هو الكوكب في تعدُّده، في أشكاله الحيّة والجامِدة، حيث يخضع لعملية تحوُّل لا نهاية لها - وهذا التحوُّل لا يملك نقطة أوميغا في نظري. لا يُفترض أن يصل إلى ذروة أو لحظة توحيد. ومن المُستحيل تقريبًا التفكير في الكوكب دون التفكير في الحياة والأرض. ربما أدين بذلك لاهتمامي بالميتافيزيقا الروحانية لإفريقيا ما قَبل الاستعمار. هذا الأرشيف الذي أستند إليه للتفكير في هذا النوع من الفهم للكواكب باعتباره مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالحياة، والتي هي في حدِّ ذاتها عملية غير قابلة للتجزئة.

جوناثان بليك: في مقال صدر عام 2019 بعنوان «الأجسام كحدود»، حدّدت ثلاث «عمليات ضخمة» تعمل على تغيير مستقبل البشرية والكوكب. أولًا، القوة المُتطرفة والمُتنامية لشركات التكنولوجيا الفائقة والتمويل، التي «مجال عملها»، كما تكتب، «ليس دولة واحدة أو منطقة واحدة، بل العَالَم». ثانيًا، «التصعيد التكنولوجي»: كيف تعمل الحوسبة على تغيير الطريقة التي نختبر بها العَالَم، وخاصة الزمن. وثالثًا تناقض العيش في عصر من التنقل والترابط غير المسبوق، وهو أيضًا عصر الحدود المعزّزة.

لقد وجدت أنه من المُدهش أن يتداخل الأولان مع حُجة قدَّمها الفيلسوف السياسي الصيني تشاو تينغ، الذي قال إنه إذا أردنا الانتقال إلى سياسة عالمية حقيقية تأخذ العَالَم، وليس الدول القومية، كموضوع لها، فإننا لا يمكن أن نبدأ بمُؤسسات مثل الأمم المُتحدة، التي تقوم على منطق سيادة الدولة القومية. بدلًا من ذلك، فهو يستفزنا بفكرة أن أساس سياسة الكواكب يجب أن يكون في «الهياكل والمُنظمات القائمة بالفعل والتي لديها قوة حقيقية، مثل أنظمة التمويل العَالَمي والتقنيات العَالَمية والإنترنت». لديّ فضول لمعرفة رأيك في هذا الادعاء.

- صحيح أن الرأسمالية هي المُحرِّك الرئيسي للطفرة التي تشهدها الكواكب. ببساطة، إنها الرأسمالية المُتأخرة. هذا ما يفسِّر أننا جميعًا محكومون حاليًا بقواعد السوق بشكلٍ أو بآخر، بالإضافة إلى أننا محكومون من قِبل دولنا القومية.

تمتلك الأشكال الرأسمالية المُختلفة للسوق هيكلًا مشتركًا يكون أكثر شمولًا، إلى حدٍّ ما، من الدول القومية، والتي تقوم على أساس التمييز بين مَنْ ينتمي إليها ومَنْ ينبغي استبعاده. من حيث المبدأ، يحق لأي شخص قادر على الشراء أو البيع الانتماء إلى السوق.

إلى حدٍّ ما، أصبح السوق كليًا، أو على أي حال يعكس تجربتنا الأخلاقية الأساسية، لكن حتى التكنولوجيا تعمل كذلك. الآن يقوم كلٌّ من السوق والتكنولوجيا بوضع القواعد والإجراءات التي بموجبها نحن ملزمون بالعيش معًا كجسم رابط ضمن حدود كوكبية جديدة.

نرى هذا على وجه الخصوص في التطوُّر اللامتناهي على ما يبدو للنظم البيئية الرقميّة، والتي تشكِّل الآن ما يُعرَف باسم «رأسمالية النظام الأساسي» - مرّة أخرى، تمثّل أحد المُحرِّكات الرئيسية لكوكب الأرض. الآن السؤال



أشيل مبمبي ▲

الرئيسـي هـو، إلـى أي مـدى يمكننـا الاعتمـاد علـى هـذه البنى التحتيـة بينما أجزاء من الأرض سـتصبح غير صالحة للحيـاة فـي المُسـتقبل القريـب؟.

هـل يمكننـا الاعتمـاد علـى البنـى التحتيـة التي سـاهمت إلـى حـدٍّ مـا فـي تحويـل العَالَـم إلـى منـزل محتـرق؟ هـل يمكننـا الاعتمـاد عليهـا فـي تعلُّـم كيفيـة العيـش علـى الكوكـب مـن جديـد، وكيفيـة مشـاركته بأكبـر قـدر ممكـن مـن الإنصـاف؟ لتعزيـز وعـي جديـد يمنـح مسـاحة واسـعة لمفاهيـم التعايـش الحيـوي - الحياة في تعايش مع البشـر وغيـر البشـر؟

جوناثـان بليـك: يبـدو أن العمليـة الضخمـة الثالثـة - التنـاقض الـذي ظهـر بيـن وعينـا المُتزايـد بـ «التشـابك الكوكبـي» والزيـادة المُتزامنـة لـ «الجـدران والتحصينـات والبوابـات والجيـوب» - تشير إلى أن مستقبلنا كنوع يعتمد علـى سياسـات تشـابك الكواكـب تهـزم سياسـات الحـدود والفصل. كيف يمكن أن يحدث ذلك؟ كيف يجب أن تكون سياسـة الكواكـب؟

- فـي مقالتـك عـن «حوكمة الكواكـب»، جـزءٌ مما تجادل بشـأنه هـو التفعيـل الصحيح لمبـدأ التبعيـة - التبعية فيما يتعلَّـق بالكوكـب، وفيمـا يتعلَّـق بمـا تسـميه المحلـي، مـع وضـع الدولـة القوميـة إلـى حـدٍّ مـا فـي الوسـط، ولكـن بعـد إعـادة تشـكيلها بطريقـةٍ تسـمح لهـا بمُعالجـة قضايـا الكواكـب علـى مسـتوى كوكـب الأرض، ولحـلِّ القضايـا المحليـة، حيـث تتخـذ الشـكل الأكثـر دراماتيكية. أنـا أتفق تمامًـا مـع ذلـك، لا سيما فيمـا يتعلَّـق بالجـزء الـذي أنتمي إليـه مـن العَالَـم، حيث الدولـة القومية حديثة جـدًا، والتي ظهـرت مـن أنقـاض أشـكال الحكـم المُتعـدِّدة التـي كانـت موجودة مسـبقًا. الدولة القومية مشـروطة: ليسـت حتمية أو ضروريـة. لـم تكـن قائمـة دائمًـا، ولا شـيء يقـول إنهـا سـتكون قائمـة دائمًـا.

إذا كان هـذا هـو مأزقنـا الحاكـم، فمن المُهـمّ أيضًا ربطه بتعقيـد حاضرنـا التكنولوجـي. عندمـا أقـول التكنولوجيـا، أعنـي التكنولوجيا بالمعنـى الكلاسـيكي، وكذلـك تقنيـات الحوكمـة. إحـدى مفارقـات عصرنا، والتـي تكمن في صميم حاضرنـا التكنولوجـي، هـي أن التشـكيك فـي التكنولوجيـا كتعبيـر عـن قـوى الصيـرورة قـد انفصـل بشـكلٍ متزايـد عـن البحث السياسـي حـول معنـى تلـك الصيـرورة. لقـد طغـت القـوة، بمعناهـا الفـظّ، علـى البحـث عـن المعنـى، والتسـاؤل عـن المعنـى.

فـي محادَثـة أخيرة بين سـتيوارت براند والحاكم السـابق لولايـة كاليفورنيـا جيـري بـراون، أوضـح الحاكـم أن البشـر كانـوا ذات يـوم كائنـات عقلانيـة، لكنهـم الآن مرتبطـون فـي الغالـب بالمُعتقـدات. بالنسـبة لـي، هـذا التسـاؤل عـن المُعتقـدات هـو نفسـه سـؤال الوجـود. عندمـا تحـرّر السياسـة نفسـها مـن الأحـكام، وتكتفـي الآن بنفسـها، فإنّ هـذا يجعـل الـردَّ علـى السـؤال حـول الشـكل الـذي يجـب أن تبـدو عليـه سياسـات الكواكـب أكثـر تعقيـدًا.

يجـب أن تكون سياسـة الكواكب مرتبطة بسياسـة الحياة وسياسـة الأرض. هـذا يشـمل كل الخليقـة: كل شـعوب العَالَـم؛ إبداعـات أو أعمـال البشـرية؛ كتلـة الأشـياء التـي اخترعناهـا؛ الحيوانـات والنباتات والميكروبات والمعادن. والأجسـاد المُختلطـة (وهـو مـا نحـن عليـه جميعًـا). بعبارةٍ أخـرى، الكـون المـادي كلـه، كل الواقـع، بمـا فـي ذلـك (باعتبـار علاقتـي بأرشـيف مـا قبـل الاسـتعمار الإفريقـي) الطاقـات الروحيـة والبيولوجيـة المُتوافقـة مـع تعريـف العَالَـم الحـي.

نيلز جيلمان: في مقالتك «التشابك الكوكبي»، كتبت أنـه مـع «توسـيع مفاهيـم القـوة التـي تتّسـع لتشـمل غيـر البشـر، يجـب التشـكيك فـي المفاهيـم التقليديـة للحيـاة. كيف يجب أن نفكِّر في سدِّ هذه التفاوتات في السلطة؟

- يجـب أن نبـدأ بالاتفـاق علـى مـا هـو علـى المحـك. مـن منظـور إفريقـي، جوهـر المُشـكلة هـو هشاشـة الحيـاة. هـذا الخطـر هـو إلـى حـدٍّ مـا نتيجـة للاختلالات التـي كنـا نناقشـها، ولكـن فـي الوقت نفسـه، في نوع الأرشـيف الذي أعمـل عليـه، فهمنـا الحيـاة علـى أنهـا عـرض ديناميكـي، إيجابـي، وغالبًـا مـا يكـون محفوفًا بالمخاطر مـن المجهول وممـا لا يمكـن التنبـؤ بـه.

عندمـا أنظـر إلـى كوسـمولوجيات الوجـود بيـن الدوجـون فـي مالـي، أو بيـن اليوروبـا فـي نيجيريـا أو المُجتمعـات الأخـرى فـي حـوض الكونغـو، مـا يذهلنـي هـو المكانـة المركزيـة التـي تعطيهـا هـذه الثقافات لمبـدأ الحيوية - مع مشـاركة النفَـس الحيـوي. التنفُّـس حـق عالمـي، بمعنـى أننـا جميعًـا نتنفَّـس، لكننـا لا نتنفَّـس فقـط بشـكلٍ فـردي. نحـن أيضـا نتشـارك فـي التنفُّـس الحيـوي.

بهذا المعنى، نحن إزاء كوسمولوجيات غير مقتنعة على الإطلاق بوجود فرق جوهري بين الذات البشرية والعَالَم من حولها، بين الكون البشري والكون الطبيعي، الأشياء وما إلى ذلك. كل شيء هو نتيجة القوة، قوة يصوغها الجميع. إنها أنطولوجيا مختلفة.

نبدأ من افتراض أن الاختلالات موجودة بالفعل، لكنها في الأساس لا تتفوق أبدًا على مشاركة القوة - الحقيقة بأنه من المُمكن لشيء يفتقر إلى القوة في الظاهر أن يؤثّر على ما نعتقد أنه يتمتع بقوة أكبر. إنها ميتافيزيقيًا مختلفة عن القوة والفاعلية. لذلك، فإنّ تحرير القوى الحيوية يكمن في كيفية التعامل مع الاختلالات.

نيلز جيلمان: يثير تنوُّع علم الكونيات أيضًا مشكلة نظرية المعرفة وإنتاج المعرفة. لقد كتبت أن «التحدّي الأكبر الذي يواجه النظرية النقدية الآن هو إعادة صياغة التخصُّصات والنظرية النقدية على ضوء الظروف المُعاصِرة واستدامة الحياة على المدى الطويل على الأرض». ثمَّ تحدِّد بعد ذلك أن «المدى الذي يتمُّ فيه تحديد الأنماط الجديدة للإنسان في الفنون المُعاصِرة والتكنولوجيا والعلوم الطبيعية والبيئية هو على نحوٍ متزايد في صميم المشاريع الجارية لإعادة التفكير في المعرفة نفسها».

ما هي بعض الطرق التي بواسطتها تتمُّ إعادة تشكيل الإنسان نفسه في المُمارَسة التكنولوجية والفنيّة والعلمية؟ كيف نحتاج إلى إعادة التفكير في أنماط إنتاج المعرفة لدينا لفهم هذه البيئة المُؤسّسية التقنية للظواهر الجديدة؟ ما هي «أنماط التفكير البديلة» المطلوبة من الفلسفة اليوم؟

- أحد الأحداث الرئيسية في عصرنا هو حقيقة أننا محاطون بشكلٍ متزايد بأشكالٍ متعدِّدة ومتوسّعة من العمليات الحسابية. لقد وصلت هذه العمليات إلى مرحلة لم نشهدها من قَبل. يحدث هذا في وقتٍ نشهد فيه تحوُّلًا في توزيع القوى بين الإنساني والتكنولوجي: تتجه التقنيات نحو الذكاء العام والنسخ الذاتي. فكّر في تطوير أشكال خوارزمية للذكاء، والتي ينمو بعضها بالتوازي مع البحث الجيني والتحالف معه. إن تكامل الخوارزميات وتحليل البيانات الضخمة في المجال البيولوجي لا يجلب معه إيمانًا أكبر بالوضعية التقنية، في أنماط التفكير الإحصائي فحسب، بل إنه يمهِّد الطريق أيضًا لأنظمة تقييم العَالَم الطبيعي، وأنماط التنبؤ والتحليل الذي يتعامل مع الحياة نفسها ككائن محسوب. هذا تغيير مهمّ للغاية لا يؤثر على خيالنا السياسي فحسب، بل يؤثر أيضًا على الطرق التي نفهم بها ما تمثله المعرفة وما طبيعتها في كل شيء.

أودُّ أن أذهب إلى حدِّ الإصرار على أننا أكثر من أي وقتٍ آخر في تاريخنا المُوجز على الأرض، نحن نشهد تصادمًا زمنيًا: الزمن الجيولوجي، والزمن العميق لتلك العمليات التي شكَّلت منزلنا الأرضي؛ والزمن التاريخي والزمن التجريبي. كل هذه الأزمنة تتداخل الآن مع بعضها البعض. نحن لم نتعوَّد على التفكير في الزمن على أنه متزامن. نحن نفكّر في الزمن على أنه خطي: الماضي، الحاضر، المُستقبل. إذن كيف نبدأ في التفكير في الزمن بطريقة تأخذ هذه التسلسلات على محمل الجد؟

نيلز جيلمان: ألا تعني حالة الرأسمالية المُتأخِّرة، والزراعة البترولية غير المُستدامة، والأنثروبوسين، والمزارع، وما إلى ذلك -وكلها تُضاف إلى ما تسميه دونا هاراواي Cthulucene (شثولوسين)- تعني أننا في الواقع جميعًا في حالة تزايد مؤقت، مع وصول إفريقيا للتو إلى هناك؟

وإذا كان الأمر كذلك، فهل من العدل أن نقول إننا نعيش في لحظة انقلبت فيها مقولة كارل ماركس سيئة السمعة - أن البلدان الأكثر تقدُّمًا لا تقوم سوى بعرض صورة عن مستقبلها أمام الدول الأقل تقدُّمًا؟

- لن أذهب إلى حدِّ تأييد الجملة التي قدَّمها اثنان من أصدقائي المُقرَّبين، عالما الأنثروبولوجيا جان وجون كوماروف، اللذان ألَّفا كتابًا منذ وقتٍ ليس ببعيد طرحا فيه حُجة مفادها أن بقية العَالَم أصبحت مثل إفريقيا - أن إفريقيا كانت في طليعة بعض التحوُّلات الرئيسية في عصرنا، والآن أوروبا - أميركا، على وجه الخصوص، تتبع نفس المسار ببساطة.

نحن في عصر لم يعد فيه الزمن موزَّعًا بشكلٍ مختلف على المقاييس البشرية وغير البشرية - وهذا ما يوضحه لنا الأنثروبوسين. كما جادل المُؤرِّخ ديبيش تشاكرابارتي، لم يعد هناك تاريخ اجتماعي منفصل عن التاريخ الطبيعي. هذا أصبح من الماضي. تاريخ البشرية وتاريخ الأرض غير قابلين للتجزئة الآن.

إنّ الحقبة التي دخلناها هي حقبة لا تقبل التجزئة، حقبة التشابك، والتسلسل. أزمنة التسلسل تفترض أن أجسادنا أصبحت مستودعات لأنواع مختلفة من المخاطر، بما في ذلك تلك الأنواع من المخاطر التي كان يُعتقد منذ وقتٍ ليس ببعيد (ولا يزال في كثير من الحالات) على أنها خصوصية لفئات معيَّنة من السكان - أو «الأجناس»، باستخدام هذا المُصطلح سيئ السمعة. ما كان يحدث للقلة فقط أصبح يحدث لمعظمنا الآن. يبدو لي أن هذه الهياكل الجديدة لزعزعة الاستقرار قد وسَّعت نطاق انتشارها الآن وتثير مجموعة كاملة من عمليات النزوح التي يتعيَّن علينا الاهتمام بها اجتماعيًا

وتجريبيًا وإثنوغرافيًا. لكن وجهة نظري هي أن واجهات الحياة، الهياكل المؤقتة، قد توسَّعت بشكل كبير إلى ما هو أبعد مما اعتدنا عليه منذ فترةٍ طويلة.

جوناثان بليك: يُثير هذا سؤالاً حول تنوُّع الحياة البشرية عبر الأرض. هناك تنوُّع هائل بين ما نختبره وما نرغب فيه ورؤيتنا للحياة الجيدة. كيف يمكننا أن نتحدَّث في سجل عالمي يعترف أيضًا بتعدُّدية الرغبات وأساليب الحياة؟ كيف يمكننا التوفيق بين حقيقة أن هناك ما يقرب من 8 مليارات شخص لديهم جميعًا آمال ورغبات مع حقيقة أن هناك أرضًا واحدة فقط، وبيتًا واحدًا مشتركًا؟

- ربما يجب أن نتخلّى عن حلم التصالح. قد تكون هذه الأحلام معادية لدرجة أنه لن يتمَّ التوفيق بينها أبدًا. والسؤال إذن هو: هل من المُمكن على الإطلاق بناء أي شيءٍ مشترك في مواجهة مثل هذا العداء؟ كيف نعيش مع حالة عدم التوفيق؟ ما هو نوع الحياة الذي من المُحتمل أن ينبثق من الآراء والمواقف المُتضاربة التي لن يتمَّ التوفيق بينها أبدًا؟ وكيف نعيش معهم دون أن نفتح أبواب الحرب الأهلية؟ حرب أهلية ليس فقط داخل دول قومية محدَّدة، ولكن حرب أهلية على نطاقٍ كوكبي. أعتقد أن هذا هو المكان الذي نحن فيه على الأرجح.

نحن نشهد هذا اليوم، بما في ذلك داخل جميع الديموقراطيات، حيث لا يبدو أن الناس يتفقون بعد الآن على أي شيء. نواجه المزيد والمزيد من الحالات التي يتمُّ فيها رفض التفاوض على هذا النحو باعتباره علامةً على الضعف، وحيث تتفوق سياسة النقاء على سياسات التفاوض.

ماذا سيكون مستقبل الديموقراطية في سياقٍ كهذا؟

- يجب إعادة اختراع الديموقراطية نفسها فيما يتعلَّق بقضيتين أو ثلاث قضايا كوكبية رئيسية. إذا كنا في الواقع سكانًا شرعيين لهذه الأرض الواحدة التي هي ملجأنا المُشترك وسقفنا المُشترك، فهذا يعني، على سبيل المثال، أنه يجب علينا سَنُّ حق عالمي للتنفُّس التنفُّس هنا يعني القدرة على المُشاركة في التدفُّقات الحيوية التي تشكِّلنا جميعًا. قد يعني تخيُّل جيل جديد من الحقوق لا يعتمد في تنفيذها على الدولة القومية - حقوق تتجاوز الدولة القومية. على سبيلِ المثال، الحق العَالَمي في التنقل. إذا كانت الأرض ملكًا لنا جميعًا، فلا يوجد سبب يمنع أي شخص يريد زيارتها من زيارتها. هذا من شأنه أن يُترجم إلى نص قانوني باتجاه تشكيل عالَم بلا حدود. وسيترتب عليه شكل أو آخر من أشكال إلغاء الحدود.

إذا أخذت تاريخ معظم الأشخاص المُنحدرين من أصلٍ إفريقي، منذ ظهور العصر الحديث، فهم لم يتمكنوا من التنقُّل بحرّية. كلّما اضطروا إلى التنقُّل، غالبًا ما تمَّ نقلهم بالسلاسل. يجب أن تكون مسألة التقييد هذه -أولئك الذين اعتادوا الحركة في السلاسل- جزءًا من ذلك الخيال السياسي الجديد. هذا لا يعني حتى الحديث عن الحق في الوجود، والوصول إلى وسائل الوجود، التي يتمُّ تدمير معظمها من قِبل القوى التي نعرفها. يجب أن تستوعب الديموقراطية تلك المطالب الجديدة الشائعة للبقاء على قيد الحياة على الأرض وليست حكرًا عن كونك مواطنًا في دولة قومية معيَّنة، لأن هذا هو المكان الذي تبدأ فيه بعض حالات عدم المُساواة.

جوناثان بليك: بعيدًا عن حدود الدولة وبالتفكير بدلًا عن ذلك في الكوكب باعتباره فاعلًا ومفعولًا به في السياسة، يجب أن نسأل: مَنْ الذي سيتحدَّث باسم الكوكب، وكيف؟

- مَنْ سيتحدَّث باسم الكوكب؟ لست متأكدًا من أننا سنخرج من الحالة التي يتحدَّث فيها البعض باسم الكوكب بينما يتحدَّث البعض الآخر ضده. ثمَّ إن التحدَّث باسم الكوكب والاستماع إلى الكوكب شيئان مختلفان تمامًا. ربما تكون الخطوة الأولى هي الاستماع.

يصبح السؤال إذن، كيف نستمع إلى الكوكب؟ هل يتحدَّث الكوكب عن نفسه؟ يجب أن يتحدَّث عن نفسه قبل أن نتمكن من الاستماع إليه. وأعتقد أنه يتحدَّث عن نفسه.

لفهم كيف يتحدَّث كل كائن حي على الأرض عن نفسه، علينا الخروج من نظرية معرفية معيَّنة مبنية على حقيقة أن البشر هم الكيان الوحيد الناطق، وأن ما يميِّزنا هو أننا نتقن اللّغة بينما يعجز الآخرون. لكن لدينا الآن دراسات تُظهر أن النباتات تتحدَّث، وأن الغابات تتحدَّث: يجب إنهاء احتكار مَلَكَة الكلام واللّغة.

عندما ننظر إلى أرشيفات العَالَم بأسره، وليس فقط أرشيفات الغرب، فإننا نجد بشكلٍ عام معلومات عن طريقة تحدُّث غير البشر - وكيف تعلّم البشر، أو بعض البشر، الاستماع إلى تلك اللّغات. وهذا يتطلَّب لامركزية جذرية ترتكز على القدرة على المعرفة المُشتركة لتوليد المعرفة المُشتركة.

إن المُصطلح الفرنسي للمعرفة connaissance، يعني حرفيًا «أن نولد معًا». علينا أن نؤسِّس لمبدأ اللامركزية الجذرية التي تجبرنا على أن نولد معًا من جديد. يبدو لي أن هذا هو ما يجبرنا الوعي الكوكبي الجديد على اتباعه - وهذا ممكن في اعتقادي.

■ **حوار: جوناثان بليك و نيلز جيلمان**

□ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://www.noemamag.com/how-to-develop-a-planetary-consciousness/

أندريا روتر:

الفضاء مسرحاً للحرب

«في الفضاء، يمكنك جعل خصمك أصم وأبكم وأعمى».. هكذا تقول الخبيرة الأمنية «أندريا روتر»، رئيسة قسم السياسة الخارجية والأمنية في أكاديمية السياسة والشؤون الجارية التابعة لمُؤسّسة« هانز سايدل»، في مقابلة أجراها معها موقع «دي تسايت»، مسلِّطة الضوء على إحداثيات الحرب في عصرنا الحالي، واستخدام أسلحة الليزر والأقمار الصناعية القاتلة والهجمات الإلكترونية، ما سيجعل الفضاء ساحة معركة أشدَّ ضراوة من الأرض. والبداية كانت حرب أوكرانيا التي لا تدور على الأرض فحسب، بل تمتدُّ إلى نطاقٍ أبعد من ذلك؛ حيث تصوِّر الأقمار الصناعية الجبهة، وتنقل الأوامِر إلى الطائرات بدون طيار، وتزوِّد منطقة الحرب بالإنترنت. ومن ثمَّة، لا عجب في أن أغلب الجيوش تفكِّر، منذ فترةٍ طويلة، في شن هجمات على الأقمار الصناعية. لذلك ترى «روتر» أن الحرب الأوكرانية مجرد بداية مُنذِرةٍ بـ«سباق تسلح» فضائي ستكون له عواقبه الوخيمة على المجتمع ككل.

هل بوادر هذه الحرب الجديدة -التي تتحدَّثين عنها- يمكن رؤيتها في كواليس الحرب الروسية - الأوكرانية؟

- في اليوم الأول من الحرب، كان هناك هجومٌ إلكتروني على شركة «Viasat» الأميركية، التي تقدِّم خدمة الإنترنت عبر الأقمار الصناعية في أوكرانيا، ضمن أماكن أخرى. أدى الهجوم أيضاً إلى تعطيل اتصالات الجيش الأوكراني، ما يُشير إلى وجود صلة بالغزو. بالإضافة إلى ذلك، وكما هو الحال في النزاعات العسكرية السابقة، تعتمد القوات الروسية على ما يُسمَّى بالتشويش: أي تأثير هوائيات لاسلكية على شاحنات مجهَّزة خصيصاً تغمر المناطق الأمامية بإشارات التشويش التي تهدف إلى تعطيل خدمات تعقُّب العدو.

كثير من الناس لا يتصوَّرون أن مثل هذه الأصوات والتشويشات أحد فصول بدء اندلاع «حرب في الفضاء». ربما يظن الكثيرون أن الحرب المقصودة تتمثل في إطلاق أسلحة الليزر وتوجيه المقذوفات إلى الفضاء، بالضبط كما تخيلها الرئيس الأميركي الأسبق «رونالد ريجان» في ثمانينيات القرن الماضي.

- لحسن الحظ لم نصل بعد إلى هذه الصورة الصريحة. لكن ذلك ليس مستبعداً أيضاً. أربع دول؛ وهي -روسيا والصين والهند والولايات المُتحدة- أثبتت خلال السنوات والعقود القليلة الماضية أنها تستطيع إسقاط الأقمار الصناعية من خلال اختبارات قامت بإجرائها، فقد أجرت روسيا بالفعل مثل هذا الاختبار أكثر من مرّة، وكان آخرها في نوفمبر/تشرين الثاني 2021.

لقد تسبَّب بالفعل صاروخ (أرض- جو) روسي في تدمير قمر صناعي مهجور يعود إلى الحقبة السوفياتية، حيث يدور الحطام الآن حول الأرض، ما يشكِّل بدوره تهديداً للأقمار الصناعية ومحطة الفضاء الدولية.

- بالضبط. مثل هذه الاختبارات ينتج عنها المزيد من الحطام الفضائي، ما يجعل من الصعب على الجميع الاستمرار في استخدام الفضاء بصورةٍ آمنة. فعلى الرغم من التناقض الذي يبدو عليه الأمر، إلّا أن الفضاء لا يصح التعامل معه كنطاقٍ لامحدود يصلح لتجريب أي شيء وكل شيء. يمكن للحطام الناجم عن الاصطدامات وإطلاق الأقمار الصناعية الاستكشافية أن يصل إلى مدارات حساسة للغاية، بحيث لم يعد بإمكاننا تشغيل الأقمار الصناعية ومحطات الفضاء هناك. فقد أعلنت نائبة الرئيس الأميركي «كامالا هاريس» مؤخراً أن الولايات المُتحدة تعتزم الامتناع عن اختبار أسلحة مضادة للأقمار الصناعية في المُستقبل. ففي النهاية، ليس سقوط القتلى والجرحى هو الأمر الوحيد الذي يُثير قلقي والعديد من خبراء الأمن الآخرين، فالأمرُ أشدُّ خطورة من ذلك، وله أبعادٌ أكثر تعقيداً. ورغم ذلك، من غير المُرجح أن تقوم روسيا الآن بإزاحة الأقمارِ الصناعية الغربية من السماء. فهذا يتطلَّب جهداً وتمويلاً لا يتوفَّران لديها الآن في ظلِّ ظروف الحرب. هناك أيضاً بضعة أمور يجب وضعها في الاعتبار؛ أولاً: لا يهدِّد الحطام المُتطاير في الفضاء البنية التحتية للعدو فحسب، بل يهدِّد بنيتنا التحتية أيضاً، لأنه يصعب السيطرة على مساراته. ثانياً، تخضع أنظمة الأقمار الصناعية الحديثة حالياً لتغييرات كبيرة، فبدلاً من إطلاق الأقمار الصناعية


أندريا روتر ▲

الأحادية الكبيرة، صِرنا نرى المزيد والمزيد من الشبكات الأصغر - وبالتالي أَصبح فشل الأقمار الصناعية الأحادية أقلّ أهمية من ذي قبل. ثالثاً وأخيراً، يمكن أن يؤدي الهجوم على قمر صناعي تابع للحلفاء إلى استثارة حلف شمال الأطلسي، وهو ما أكَّدته الدول الأعضاء مرّة أخرى في يناير/كانون الثاني الماضي.

أليست هناك طرق عديدة لإخراج قمر صناعي للعدو من مداره؟ هذا بالتأكيد سيُنظر إليه على أنه هجوم من قِبل الدول المُتضرِّرة.. في رأيكِ، هل هناك أي مؤشرات توحي أن روسيا تخطط لفعل شيءٍ كهذا؟

- نعم، مجال الأسلحة المُضادة للأقمار الصناعية واسع. فعلى سبيل المثال، استخدمت الصين مؤخراً أحد أقمارها الصناعية لسحب أقمارها الصناعية الأخرى إلى مدار أعلى بواسطة استخدام ذراع مناورة. ففي البداية، كانت هذه مجرد مناورة مدنية يمكن استخدامها لصيانة أو إزالة الحطام الفضائي. ولكن يمكن أيضاً استخدامها لمُهاجمة قمر صناعي مضاد. بالطبع، ليس هناك ما يمنع ذلك. فإذا تمَّ تدمير قمر صناعي بمثل هذه المناورة، ربما سيجري تفسير الأمر على هذا النحو. وإنْ كان من المُمكن أيضاً تعطيل حركة مرور الراديو مؤقتاً عن قرب أو تعمية أجهزة استشعار الأقمار الصناعية. فهذه منطقة رمادية، حيث لن يكون من الواضح كيف سيصبح رد فعل «الناتو» آنذاك. لا يزال المرءُ يبحث عن استجابة متناسبة هنا، مثل الكثير من الهجمات الإلكترونية. ربما هذا ما ينبغي أن نتخيَّله عندما نفكِّر في الحرب في الفضاء اليوم: حيث تجعل من الصعب على العدو استخدام القدرات الفضائية - ولكن دون تعريض أنظمتك للخطر. ففي الماضي، كانت هناك حوادث متكرِّرة تقاربت فيها الأقمار الصناعية الروسية بشكلٍ واضح مع الأقمار الصناعية الغربية. فرنسا، على سبيلِ المثال، أبلغت عن مناورة موعدها غير مُعلَن في عام 2017، واشتبهت في تعرُّضها لمحاولة تجسس. أعلنت باريس منذ ذلك الحين أنها تريد الدفاع «بكثافة» عن أقمارها الصناعية بواسطة استخدام أسلحة الليزر التي يمكن أن تُعمي أو تلحِق الضرر بالأقمار الصناعية المُهاجمة. كذلك تعمل روسيا والصين والولايات المُتحدة على أنظمة مماثلة.

يبدو هذا أشبه بما تخيَّله رونالد ريجان ذات مرّة... وفي الوقت ذاته، هو بمثابة بداية لسباق تسلح محتمَل. فهل هناك جهود محتمَلة لوقف ذلك؟

- هذا هو مصدر القلق الكبير أن ينجرف العَالَم نحو سباق تسلح في الفضاء. ففي غضون ذلك، تخلَّف القانون الدولي كثيراً عن التطوُّرات التكنولوجية والسياسية. وفي معاهدة الفضاء الخارجي لعام 1967، وافق المُجتمع الدولي على عدم نشر أسلحة نووية أو غيرها من أسلحة الدمار الشامل في الفضاء. ومع ذلك، لم يكن هذا هو الحال حتى الآن بالنسبة لأنظمة الأسلحة الأخرى ذات الصلة بالفضاء، سواء في مدارات الأقمار أو على الأرض. لقد اقترح الاتحاد الأوروبي مرّتين ميثاق سلوك، غير مُلزِم. لكنه، مع ذلك، لم يحظَ بأغلبية دولية. حالياً، هناك وجهتا نظر مختلفتان حول كيفية تنظيم الوضع، حيث تدفع الولايات المُتحدة باتجاه إقرار معايير للسلوك المسؤول في الفضاء، والتي ينبغي أن تستبعد الأفعال المُدمِّرة في ظلِّ انعدام الجاذبية. وهو ما لا يتناسب مع رؤية روسيا والصين، اللتين تقترحان معاهدة مُلزِمة دولياً تحظر صراحةً وضع أسلحة في الفضاء.

بصورة تلقائية، يبدو كما لو أنّ الموقفيْن ليسا متباعديْن إلى هذا الحدّ.

- حسناً، عارضت الولايات المُتحدة الاقتراح الروسي - الصيني لكونه ترك بعض الثغرات، فكيف يمكنك حتى تحديد ما هو سلاح الفضاء؟ تتطوَّر التكنولوجيا أيضاً بسرعة كبيرة لدرجة أن المُعاهدات الدولية الخاصة بأنواع معيَّنة من الأسلحة قد تكون قديمة بالفعل بحلول الوقت الذي تدخل فيه حيِّز التنفيذ. فهناك ما يقرب من 5000 قمر صناعي نشطاً في الفضاء، تستخدم الجيوش عدّة مئات منها، إذ يُدير الجيش الأميركي وحده 200 قمر صناعي، ويستخدم معظمها للاتصال أو التحكُّم في الطائرات بدون طيار. وهناك أيضاً تلك المُصمَّمة لاكتشاف إطلاق العدو للصواريخ البالستية

العابرة للقارات، فيما تمتلك كلٌّ من روسيا والصين حوالي 100 من الأقمار الصناعية العسكرية الخاصة بهما. كما تستخدم ألمانيا الفضاء عسكرياً: فالأقمار الصناعية الخمسة لنظام SAR-Lupe تزوِّد البوندسفير بصور عالية الدقة من الفضاء على مدار 15 عاماً؛ كما ستتمُّ إضافة نظام رادار يُسمَّى «SARah» خلال السنوات القادمة.

على أي حال، بالتزامن مع هجوم روسيا على أوكرانيا، من المُحتمَل أن يصبح أي اتفاق أمراً بعيد المنال.. ولكن دعيني أتساءل عن الدور الذي يمكن أن تلعبه ألمانيا في هذا الشأن؟

- أخشى ذلك أيضاً. توقفت قنوات الاتصال بين الولايات المُتحدة وروسيا، التي تبادلت وجهات النظر مؤخراً حول قضايا السياسة الأمنية. التعاون في مجال البحث المدني مع روسيا -باستثناء محطة الفضاء الدولية- معلَّق حالياً أيضاً. على الأقلّ هناك اقتراح بشأن حلّ وسط جديد تطرحه الأمم المُتحدة بمُبادرة من بريطانيا العظمى، والذي ينبغي أن يقلل من خطر حدوث سباق تسلح في الفضاء الخارجي. وعلى غرار بريطانيا العظمى أو فرنسا، كان للبوندسفير قيادة فضائية عسكرية منذ عام 2021، والتي ترفع تقاريرها إلى القوات الجوية الألمانية. كما تمَّ تجميع الهياكل والمُشاركات التي كانت موجودة لفترة طويلة هناك، حيث تدعم القيادة أيضاً الجيش الألماني ببيانات الأقمار الصناعية ومراقبة الفضاء القريب من الأرض.

هل من الكافي التعامل دولياً مع هذه الحرب المُعتمة؟ وما العواقب المُتوقعة على المُجتمع إذا كان هناك بالفعل هجومٌ يستهدف الأقمار الصناعية الغربية؟

- حتى الآن، ما زلنا نعتمد بشدة على البيانات الواردة من الولايات المُتحدة الأميركية. من ناحيةٍ أخرى، أبحاثنا وصناعتنا الفضائية تنافسية لأقصى درجة. لقد أدركت وزارة الدفاع منذ فترة طويلة أن الفضاء يمثل بُعداً استراتيجياً مهمَّاً. ولكن عندما يتعلَّق الأمر بالسياسة، لست متأكِّدة تماماً كيف سيمضي السيناريو: في معظم بيانات الحزب الخاصة بالانتخابات الفيدرالية، لم تظهر وجهة نظر السياسة الأمنية للفضاء، أو بالأحرى لن تظهر على الإطلاق. وحتى لو لم يكن الكثير من الناس على علم بذلك، فإنّ الأقمار الصناعية هي جزءٌ من البنية التحتية الحيوية - وليس فقط بالمعنى العسكري. من الواضح أننا نشعر بفشل الأقمار الصناعية الخاصة بالطقس أو الاتصالات أو الملاحة، ففي النهاية نستخدم هذه الخدمات بصورةٍ يومية. كما كانت البورصات ومصارف الدفع الدولية تعمل عبر شبكات الأقمار الصناعية لفترةٍ طويلة. إذا توقَّف كلُّ ذلك فجأةً نتيجة لهجماتٍ تستهدف الأقمار، فسوف يتسبَّب ذلك في مشاكل خطيرة جداً على الأرض.

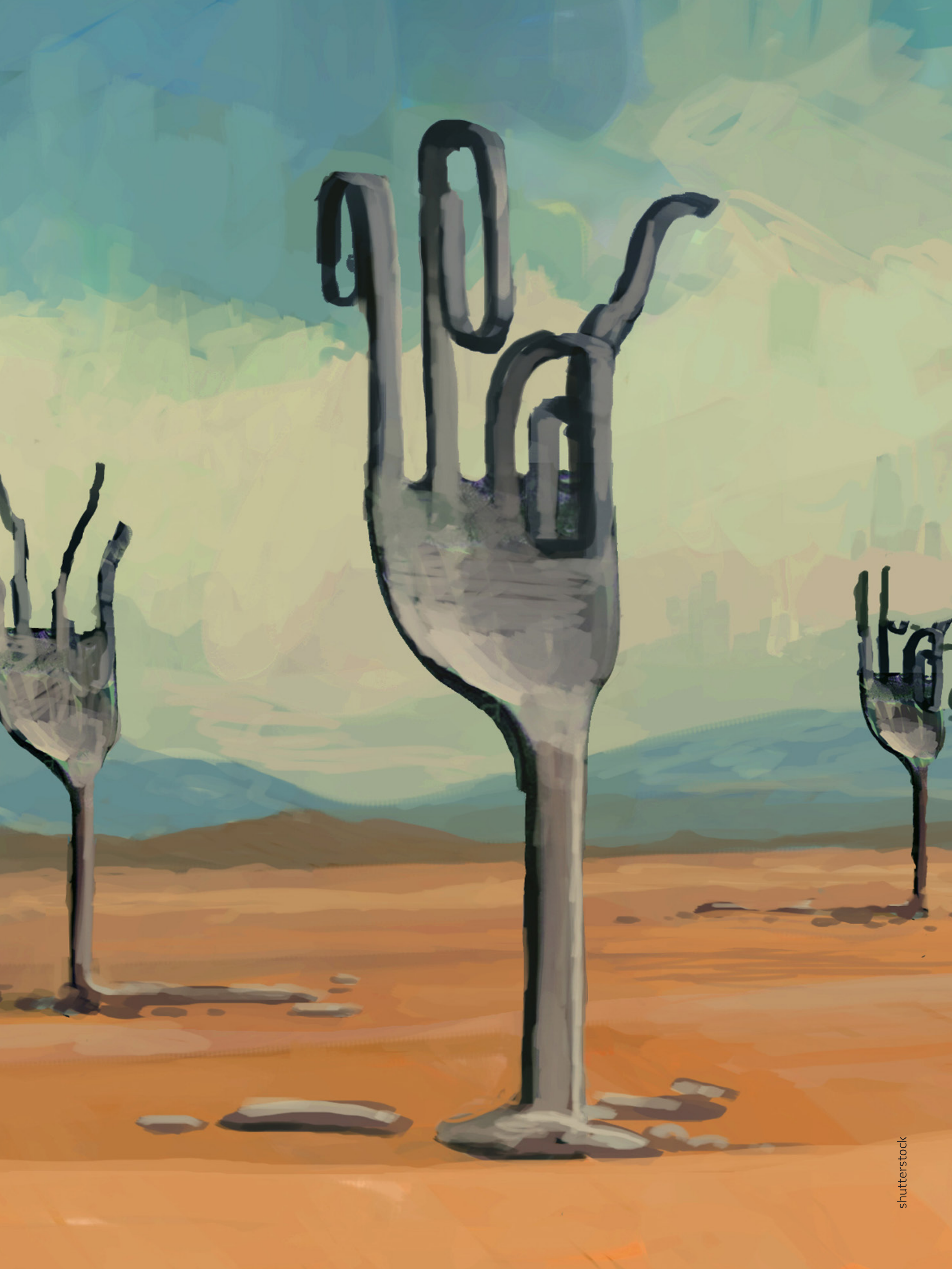
كيف باستطاعة ممثلين، مثل «إيلون ماسك»، تغيير هذا الوضع؟ فمن خلال مشروع «Starlink»، ساعدت شركته «SpaceX» في استمرارية تزويد أوكرانيا بالإنترنت عبر الأقمار الصناعية. ومؤخراً تمَّ الإعلان عن إبداء البنتاجون رغبته، بصورةٍ مبدئية، في استخدام صواريخ «ماسك» لنقل البضائع حول العَالَم.

- هذا جزء من نقلة نوعية عايشناها لبعض الوقت. خلال الحرب الباردة، كانت الدول تنشط في الفضاء بشكلٍ حصري نوعاً ما. أما الآن، يدفع القطاع الخاص بشكلٍ متزايد نحو الاستثمار في هذا المجال. وهذا من شأنه أن يطمس الحدود بين الرحلات الفضائية المدنية والعسكرية. يمكن ملاحظة ذلك، عندما تنتج شركات مثل «SpaceX» ابتكارات يمكن للجيش استخدامها. كذلك تحظر معاهدة الفضاء الخارجي لعام 1967 -بشكلٍ أساسي- الاستخدام العسكري للقمر والأجرام السماوية الأخرى. في الوقت الحالي، يجري التركيز على القمر فيما يتعلَّق بالبحث المدني والتحضير للرحلات المُستقبلية إلى المريخ. ما سيكتسب أهمية في المُستقبل هو التنافس على الموارد. فمن المُؤكَّد أننا نشهد بداية سباقٍ بين الصين والولايات المُتحدة - لذا ستتسع تدريجياً حلقة التنافس الجيوسياسي بين البلدين في مجال الفضاء. ففي أوروبا على وجه الخصوص، علينا أن نستوعب أن القوى العسكرية الكبرى ترى الفضاء مسرحاً للحرب وتعمل على تطوير قدراتها الهجومية. في المُستقبل، ستبدأ الصراعات العسكرية في الفضاء أو، على الأقلّ، سيتمُّ خوضها جزئياً هناك: سواء كان ذلك من خلال أجهزة التشويش، أو الهجمات الإلكترونية، أو ربما -في وقتٍ ما- عبر اللجوء إلى أسلحة الليزر التي تلحِق الضرر بأجهزة استشعار الأقمار الصناعية. من ناحيةٍ أخرى، هذا يعني ضرورة حماية أقمارنا الصناعية بشكلٍ أفضل من هجمات وشيكة. لذلك نحن بحاجة إلى وضع اتفاقية دولية مُنظِّمة بشأن قواعد استخدام أنظمة الأسلحة ذات الصلة بالفضاء، في أسرع وقتٍ ممكن.

■ **حوار: روبرت جاست □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

https://www.zeit.de/wissen/2022-05/krieg-weltall-andrea-rotter-atom-raketen/komplettansicht



لا تسأل: لمَنْ يغرِّد إيلون ماسك؟

إنه يغرّد مِن أجلك

الأشخاص مثل زوكربيرج وماسك يثيرون الاهتمام البالغ. شخصيتهم وعبقريتهم وعيوبهم - كلها يتمُّ التعامل معها بدقة شديدة. بعد شراء ماسك لمنصة تويتر، كانت هناك موجة متوقَّعة من التكهنات: هل يعرف ما الذي يفعله؟ هل سيكون استفزازيًا أم ثوريًا؟ هل سيحسن ظروف حرّية التعبير؟ ماذا سيفعل، إذا كان هناك أي شيء، حيال المُضايقات والتطرُّف عبر الإنترنت؟ أسئلة مهمَّة حول ما إذا كانت منصات الوسائط الاجتماعية عبارة عن أدوات سياسية يجب أنْ تحكمها الأعراف والمبادئ الديموقراطية.

قبل ثلاثة عشر عامًا، قرّر مارك زوكربيرج أن يجعل فيسبوك أكثر ديموقراطية. كان يحثُّ المُستخدمين على إبداء رأيهم في القواعد التي تحكم منصتهم. فأتاح لهم التعليق على السياسات الجديدة، وإذا علّق عددٌ كافٍ من الأشخاص، يتمُّ التصويت بالمُوافقة أو الرفض على الشروط التي تحكم المنصة. لكن بعد ثلاث سنوات، نشر فيسبوك مجموعة جديدة من السياسات وقدَّمها إلى المُستخدمين. لكنها لم تعجبهم: من بين 667 ألف مستخدم على الأقلّ شاركوا، صوَّت 88 % ضدها.

فهل سحب فيسبوك بكل تواضع قواعده الجديدة؟ لم يفعل ذلك. قالت الشركة إن النتائج ستكون ملزمة فقط إذا صوَّت 30 % من جميع المُستخدمين، وهو ما كان سيعني، في أواخر عام 2012، أكثر من 300 مليون صوت. وهذا أكثر بكثير مما حصل عليه رئيس وزراء الهند -الديموقراطية الأكثر اكتظاظًا بالسكان في العَالَم- في الانتخابات العامة الأخيرة. في النهاية، توقَّف فيسبوك عن إجراء الاستفتاءات تمامًا.

هذه الحادثة عادت إلى الأذهان مجددًا الشهر الماضي، عندما أقدم إيلون ماسك، أغنى شخص في العَالَم، على شراء حصة كاملة في تويتر. في ملف الصفقة لدى لجنة الأوراق المالية والبورصات، أوضح ماسك أن أهدافه كانت سياسية في المقام الأول وليست تجارية. وجادل بأن حرّية التعبير هي «ضرورة مجتمعية لديموقراطية فاعلة». تويتر لديه «القدرة على أن يكون منصة لحرّية التعبير في جميع أنحاء العَالَم»، ولكنه لن «يخدم هذه الضرورة المُجتمعية في شكله الحالي». لذلك فهو بحاجة إلى «التحوُّل إلى شركة خاصة».

الأشخاص مثل زوكربيرج وماسك يثيرون الاهتمام البالغ. شخصيتهم وعبقريتهم وعيوبهم - كلها يتمُّ التعامل معها بدقة شديدة. بعد شراء ماسك لمنصة تويتر، كانت هناك موجة متوقعة من التكهنات: هل يعرف ما الذي يفعله؟ هل سيكون استفزازيًا أم ثوريًا؟ هل سيحسن ظروف حرّية التعبير؟ ماذا سيفعل، إذا كان هناك أي شيء، حيال المُضايقات والتطرُّف عبر الإنترنت؟

رغم وجاهتها وقيمتها، إلّا أن هذه النوعية من الأسئلة يمكن أن تحجب القضية الأعمق، أو على الأقلّ القضية طويلة المدى. في الأساس، السؤال الأهم بالنسبة لمُستقبل التقنيات القوية هو: في النهاية هل ستكون كيانات اقتصادية محكومة بقواعد السوق، أم هي في الواقع ذات طبيعة سياسية، وبالتالي يجب أن تحكمها القواعد والمبادئ الديموقراطية. على المدى الطويل، ستؤثر الإجابة التي نقدِّمها على هذا السؤال بشكلٍ كبير على مسار الديموقراطية في جميع أنحاء العَالَم - أكثر، على أي حال، مما إذا كان ماسك نفسه يفهم مفهوم «حرّية التعبير المُطلقة».

العديد من الديموقراطيات المُتقدِّمة الأخرى تتجه نحو الخيار السياسي / الديموقراطي. تدرس المملكة المُتحدة مشروع قانون تاريخي للسلامة عبر الإنترنت، من شأنه أن يفرض واجبات صارمة على منصات وسائل التواصل الاجتماعي. بعيدًا عن اللائحة العامة لحماية البيانات، يستعد الاتحاد الأوروبي لتقديم مجموعة من الإجراءات الجديدة - قانون الذكاء الاصطناعي، وقانون الخدمات الرقميّة، وقانون الأسواق الرقميّة - وكلها ستحدّ من قوة شركات التكنولوجيا.

حتى مع الأخذ في الاعتبار للخلل الوظيفي في مبنى الكابيتول هيل، فمن الغريب أن نجد الولايات المُتحدة، من بين جميع البلدان، متخلِّفة عن الركب. تأسَّست الجمهورية الأميركية على مجموعة من المُثُل -المُثل الجمهورية- المُعادية لتركزات السلطة التعسفية. ومع ذلك، على عكس اليابان وإسرائيل وكندا والاتحاد الأوروبي، لا يوجد لدى الولايات المُتحدة لائحة حماية بيانات شاملة على المُستوى الفيدرالي. واجهت المُقترحات الأخيرة للإصلاح -لسياسة البيانات، والقانون الذي يحكم منصات التواصل الاجتماعي، والقانون الذي يحكم الخوارزميات- صعوبة في العثور على دعمٍ كافٍ في الكونجرس.



من المنظور التاريخي، هذا مثير للفضول. على الرغم من حذرهم من القوة الهائلة للدولة، لم يرَ واضعو السياسات أبدًا أن الحكومة هي التهديد الوحيد للحرّية. لقد أدركوا أن تركزات القوة الخاصة كانت بمثابة تهديد أيضًا. ونبَّه جيمس ماديسون إلى ضرورة «ليس فقط حراسة المُجتمع من اضطهاد حكامه؛ وإنما حماية جزء من المُجتمع من ظلم الجزء الآخر». بعد أكثر من مئة عام، حذَّر ثيودور روزفلت من أن «مواطني الولايات المُتحدة يجب أن يسيطروا بشكلٍ فعَّال على القوى التجارية الجبارة التي أسّسوها».

لطالما كان العداء للقوة التعسفية مبدأً من مبادئ السياسة الأميركية لعِدّة قرون. لكنها ظلّت جزءًا من التقاليد الجمهورية لفترة أطول. لقد حذَّر الرومان في الجمهورية الرومانية من سلطة غير خاضعة للمُساءلة في أيدي الدولة. علاوة على ذلك، كانوا يخشون من الدومينيوم: سلطة غير خاضعة للمُساءلة في أيدي الأفراد والشركات. نشأت الولايات المُتحدة من تقاليد السياسة الجمهورية التي تعود إلى العصور القديمة. ولكن عندما يتعلّق الأمر بصناعة التكنولوجيا، يبدو أن هذه المُثُل المبكِّرة قد تمَّ تجاوزها.

تظهر القوة غير الخاضعة للمُساءلة للتكنولوجيا الرقميّة في أوضح صورها عندما يتمُّ شراء منصة وسائط اجتماعية واسعة من قِبل رجل واحد لأغراضٍ سياسية صريحة. لكن التحدّي لا يقتصر على ماسك أو حتى على وسائل التواصل الاجتماعي. المسألة أكبر من ذلك.

جزء من القضية هو الوجود في كلِّ مكان. لقد ولَّت الأيام التي كان بإمكاننا فيها إغلاق أجهزة الكمبيوتر المحمولة لدينا والسعي إلى الحصول على راحة من التكنولوجيا في أمان العَالَم التناظري. الأجهزة الرقميّة تحيط بنا الآن، في فضاء مادي بقدر ما تحيط بنا في فضاء إلكتروني. في حياتنا، سيتمُّ توصيل عدد متزايد من الأشياء اليومية -المباني، والبنية التحتية، والأثاث، والأجهزة- بالإنترنت، مع تزويدها بأجهزة استشعار وقوة معالجة، مما يمكنها في صمت وباستمرار من التفاعل معنا ومع بعضها البعض. كما كتب التكنولوجي بروس شناير، «كان من المُعتاد أن تحتوي الأشياء على أجهزة كمبيوتر. الآن هم أجهزة كمبيوتر متصلة بها أشياء».

ولا يقتصر الأمر على تزايد انتشار الأنظمة الرقميّة في كلِّ مكان. لقد عزَّزوا من قدرتهم. ومع التشكيك في الدعاية المُكثفة حول الذكاء الاصطناعي، لا جدال في أن أجهزة الكمبيوتر قادرة بشكلٍ متزايد على القيام بأشياء كنا قد رأيناها سابقًا على أنها الميدان الوحيدة للبشر - وفي بعض الحالات تقوم بها بشكلٍ أفضل منا. ومن غير المُرجح أن ينعكس هذا الاتجاه، بلْ يبدو أنه يتسارع.

والنتيجة هي أن التقنيات ذات القدرات المُتزايدة ستكون جزءًا أساسيًا من حياة القرن الحادي والعشرين. إنهم يتوسطون في عددٍ متزايد من أفعالنا وأقوالنا وتبادلاتنا. يتمُّ تحديد وصولنا إلى السلع الاجتماعية الأساسية -الائتمان، والإسكان، والرعاية الاجتماعية، والفرص التعليمية، والوظائف- بشكلٍ متزايد من خلال خوارزميات التصميم الخفي والمصدرِ الغامض. انضمَّ رمز الكمبيوتر إلى قوى السوق والتقاليد المُجتمعية وإكراه الدولة في المرتبة الأولى من القوى الاجتماعية. نحن في المراحل الأولى من عالَم الحياة الرقميّ: نظام اجتماعي دقيق يربط بين البشر والآلات القوية والبيانات الوفيرة في شبكة دوامة معقَّدة للغاية.

التداعيات السياسية واضحة لأي شخص يريد رؤيتها: أولئك الذين يمتلكون ويتحكَّمون في أقْوى التقنيات الرقميّة سيكتبون بشكلٍ متزايد قواعد المُجتمع نفسه. أصبح مهندسو البرمجياتِ مهندسين اجتماعيين. واكتسى الرقميّ طابعًا سياسيًا.

لسنا الجيل الأول الذي يشهد ظهور شكلٍ جديد من أشكال القوة الاجتماعية. في كل عصر، كافَح الناس من أجل السيطرة على ما يسميه المُنظِّر السياسي مايكل والزر «سلع الهيمنة»: الأفكار والتحف التي تمكِّن مجموعة واحدة من السيطرة على الآخرين.

التكنولوجيا الرقميّة هي نوعٌ من سلع الهيمنة. إنها تمكِّن مَنْ يملكها ويسيطر عليها مِن مسك السلطة، خارج القنوات التقليدية للتأثير السياسي أو القانوني.

كانت الردود الفلسفية المنهجية لتحدّيات التكنولوجيا الرقميّة بطيئة بشكلٍ مدهش. في التسعينيات والعقد الأول من القرن الماضي، كانت الفلسفة السياسية للإنترنت تهيمن عليها بشكلٍ أساسي اليوتوبيا الإلكترونية أو أيديولوجية كاليفورنيا لليبِرالية الاقتصادية الجامِحة. فقط بعد عام 2016 -بعد وصول ترامب للسلطة وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي- كان من المُمكن سماع سيل من الأفكار السياسية الجديدة تدوي من بعيد. ولكن حتى ذلك الحين، تبيَّن أن الكثير منها غامض أو قانوني، ويركِّز على أشجار المنصات والبروتوكولات والأحكام المُحدَّدة، بينما يغفل عن الغابة الأوسع للتغيير الاجتماعي.

في عالَم السياسة، هناك غريزة -انعكاسية ومفهومة، لكنها في النهاية غير مفيدة- للقفز إلى «الحلول» التنظيمية دون القيام أولًا بالعمل الجاد لإيجاد الوضوح الفلسفي. هذا جزئيًا بسبب سرعة التغيير التكنولوجي. التأمل يبدو وكأنه رفاهية. لكن هذا ليس عذرًا حقًّا. لا يمكن التسرُّع في السياسة التقنية أو القيام بها على أساس الغريزة وحدها. القرارات التي نتخذها في العقد القادم أو نحو ذلك ستكون لها أهمية سياسية دائمة؛ ستنظر الأجيال اللاحقة إلى الوراء وتحاول فهم سبب وضعنا المُجتمع على المسار الذي اخترناه. بالطبع، لا يمكننا أن نتوقع دائمًا أن يكون القادة السياسيون فلاسفة، ولكن يمكننا أن نأمل في أن السياسة في حوكمة التكنولوجيا تقودها مبادئ أخرى غير إدارة الأزمات.

في هذا السياق يمكننا، وإنْ كان ذلك بشكلٍ خافِت، أن ننظر إلى خطوط المعركة السياسية التي يتمُّ رسمها الآن لهذا القرن - بين القوميين الرقميّين الذين يعتبرون التقنيات القوية وسيلة لتحقيق العظمة الوطنية؛ والليبراليين الرقميين الذين يرغبون في ترتيب العَالَم الرقمي وفقًا لمفاهيم الحقوق والمُوافقة؛ والاشتراكيين الرقميّين الذين يرغبون في رؤية أقوى التقنيات تحت الملكية المُشتركة؛ والتحرُّريين الرقميّين الذين ينادون بالتسويق الكامل للعَالَم الرقميّ، ومن خلاله، بقية المُجتمع؛ وهكذا دواليك. لكن هذه الفلسفات مرئية فقط في الخطوط العريضة.

لكن أين الجمهوريون الرقميّون؟ أن تكون جمهوريًا يعني أن تعتبر المُشكلة المركزية للسياسة على أنها تركِّز للسلطة غير الخاضعة للمُساءلة وأن تعتبر الغرض الأساسي للقانون هو الحدُّ من عدم المُساءلة. بالنسبة للجمهوري، فإن التحدّي الذي تمثله التكنولوجيا الرقميّة ليس ماسك أو زوكربيرج. إنها فكرة أن الأشخاص الذين يتحكَّمون في التقنيات سيعزِّزون مِن سيطرتهم على المُجتمع أيضًا.

في الجمهورية الرقميّة، ستكون هناك ضوابط وتوازنات مناسبة بشأن ممارسة السلطة الرقميّة. قد تتخذ هذه الأشكال المألوفة: أنظمة إصدار الشهادات للتقنيات القوية؛ المُؤهلات والواجبات المهنية للأفراد الأقوياء؛ طرق الاستئناف ضد قرارات الخوارزمية المُهمّة؛ أنظمة التفتيش والرقابة على المُنتجات والمنصات عالية المخاطر. في الصناعات الأخرى، تكون مثل هذه التدابير شائعة. وفي التكنولوجيا، يُنظر إليها على أنها هرطقة.

على مدى العقود القليلة الماضية، لم يتم تطوير التكنولوجيا الرقميّة فحسب، بل تمَّ تنظيمها أيضًا، ضمن النموذج الفكري نفسه: نموذج فردية السوق. ضمن هذا النموذج، لا يُنظر إلى السوق على أنه مصدر منتج للابتكار فحسب، بل أيضًا كمُنظم موثوق به للمُشاركين في السوق: نظام بيئي للتصحيح الذاتي يمكن الوثوق به لاحتواء أسوأ تجاوزات المُشاركين فيه.

الخطوة الأولى في التحوُّل إلى جمهورية رقميّة هي الاعتراف بأن هذا الصراع -بين الاقتصاد والسياسة، وبين الرأسمالية والديموقراطية- من المُرجح أن يكون من بين ساحات المعارك السياسية الرئيسية في العصر الرقميّ. والخطوة الثانية هي القول بأن الميزان قد تأرجح كثيرًا إلى جانب واحد، وأن التصحيح قد تأخَّر كثيرًا.

الأسئلة التي أثارتها عملية استحواذ ماسك على تويتر هي أسئلة منهجية أو هيكلية بطبيعتها. سيكون من الحماقة التركيز بشدة على صفات إيلون ماسك أو زوكربيرج أو أي شخص آخر يسيطر على الأخبار في يومٍ معيَّن. لا يمكننا معرفة كيف سيتصرَّفون في المُستقبل، ولا يمكننا معرفة مَنْ سيحل محلهم في النهاية. لا يمكننا أن نعرف ما هي التقنيات التي لم يتم ابتكارها بعد والتي قد تكون في النهاية بين أيديهم وتحت تصرُّفهم.

كل ما يمكننا معرفته، أو على الأقلّ محاولة معرفته، هو كيفية التفكير بوضوح في التحدّي الأساسي، وهو قوة التكنولوجيا الرقميّة والتهديد الذي يمكن أن تشكله على الحرّية والديموقراطية. هذا يؤثر علينا جميعًا. بالنسبة للجمهوري، فإنّ السؤال ليس ما إذا كان ماسك أو زوكربيرج سيتخذان القرار «الصحيح» بأدوات التحكُّم المُتاحة لهما، وإنما لماذا يُسمح لهما بهذه السلطة على الإطلاق. لا تسأل لمَنْ يغرِّد ماسك؛ إنه يغرِّد مِن أجلك.

■ جيمي سوسكيند □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:

https://www.noemamag.com/digital-technology-demands-a-new-political-philosophy/

مواجهة أسطورة المُواطنين الرَّقميِّين

التَّعليم عبر الشَّاشات

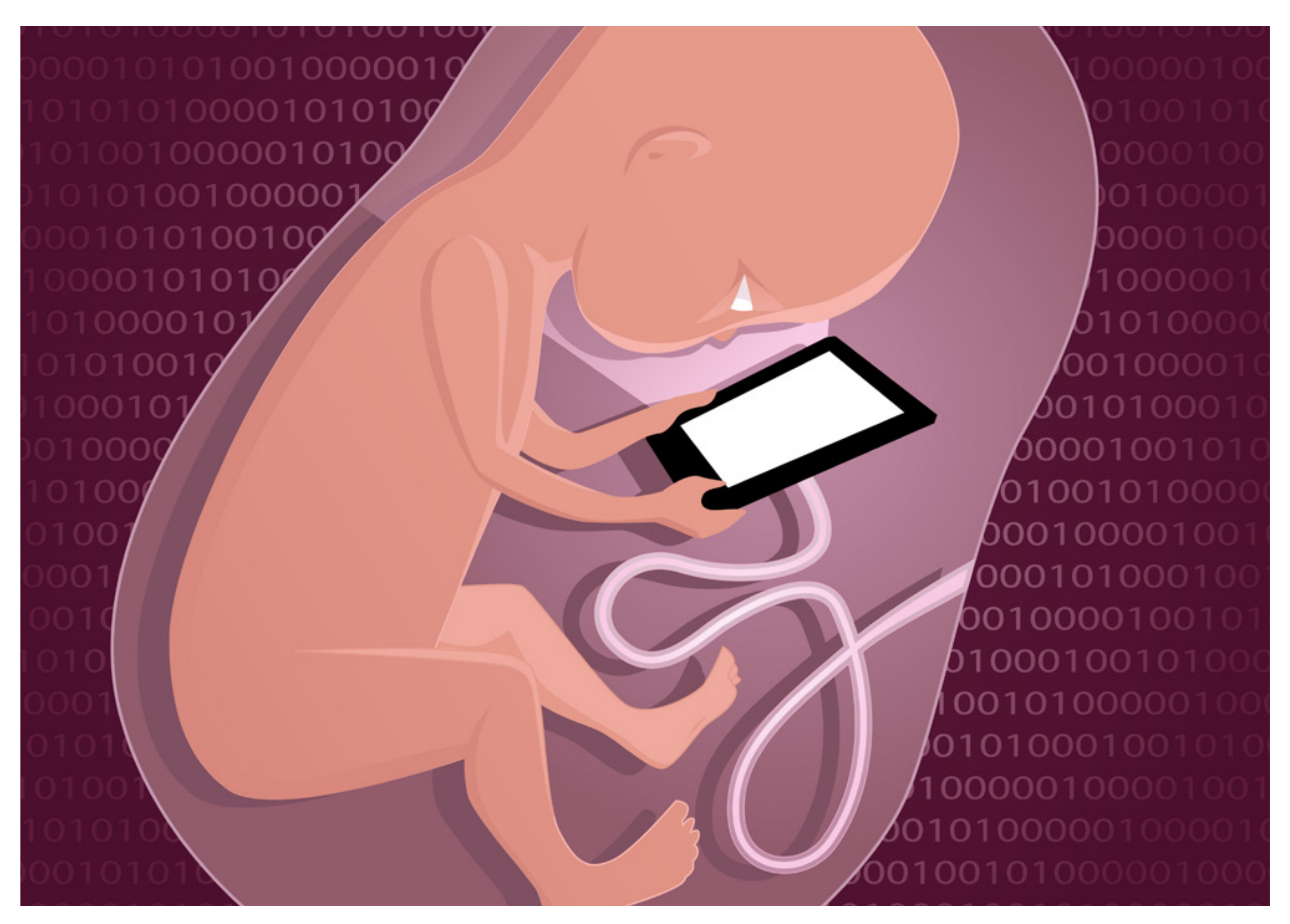
لاحظ الطَّبيب النفسي «سيرج تيسيرون Serge Tisseron»، الرَّائد في دراسة الثقافة الرَّقميَّة، أنَّه: «في غضون ستِّين سنة، انتقلنا من ثقافة المساحات الخاليَّة بدون رقابة الوالدين، إلى ثقافة الغُرف المُغلَقة، ثمَّ إلى ثقافة الغُرف المفتوحة على العَالَم بفضل الإنترنت. لقد فتحت شاشات الهاتف المحمول ثقافة «جيل الحلزون»، الذين يأخذون معهم، في كلِّ مكان، منزلهم المُتمثِّل في الهاتف الذَّكيّ».

يتعامـلُ الأطفـالُ، منـذ سـنٍّ مُبكِّـرة، مـع الأجهـزة اللَّوحيَّـة والهواتـف الذَّكيَّـة، مـع إلقـاء نظـرة علـى التليفزيـون فـي الوقـت نفسـه. هكـذا، يُواجه الآبـاء مهمَّة جديـدة وجسـيمة: تنظيـم اسـتخدامات الشَّاشـات.

أشـارت اليونيسـيف (UNCEF) فـي تقريرهـا لعـام 2017، الـمُعَنوَن بـ«الأطفـال فـي عالَـم رقمـيّ»، إلـى أنَّ «التكنولوجيـا الرَّقميَّـة صـارت جـزءاً لا يتجـزَّأ مـن حياتنـا، وبشـكلٍ نهائـي». ووِفقـاً للأرقـام، فإنَّ الغـزو واضـحٌ: فبنـاءً علـى التقريـر الموسـوم بـ«الأطفـال والشَّاشـات مـن سـنّ أقـلّ مـن سـنة إلـى السَّـنتين» (وزارة الثقافـة 2019)، فـإنَّ الأطفـال الذيـن تصـلُ أعمارهـم إلـى السَّـنتين يشـكِّلون 87% مـن الذيـن يشـاهدون التلفـاز، و 62% مـن الذيـن يلعبون بلوحة إلكترونيَّة أو حاسوب أو هاتف ذكي. ويُقدِّر اسـتطلاع للـرَّأي «الأبُـوَّة والأُمومـة علـى مِحـكِّ الرَّقمـي» (وسـائط الإعلام/ Médiamétrie, 2020)، أنَّ 37% أيضـاً مـن الأطفـال الذيـن تقـلُّ أعمارهـم عـن 14 عامـاً يقضـون أكثـر مـن ساعة يوميّـاً، فـي اللَّعـب بألعـاب الفيديو خلال الأسـبوع، وأنَّ 65% مـن الأطفـال الذيـن تتـراوح أعمارهـم بيـن 11 و14 يملكـون هاتفـاً ذكيّـاً خاصّـاً بهـم. تُحـذِّر «آن كوردييـه Anne Cordier»، أسـتاذة علـوم المعلومـات والاتصـال ومؤلِّفـة كتـاب «تَكبرُ وأنـتَ مُتَّصـل - Grandir connectés» عـام (2015)، مـن هـذه الإحصائيَّـات التـي تحظـى بقـدرٍ كبيـر مـن الدّعاية: «إنَّنا نميل إلى استخلاص اسـتنتاجات مُتسـرِّعة لتعزيـز مخاوفنـا مـن الانحطـاط الاجتماعـي». وتشـير الباحثـة علـى وجـه الخصـوص إلـى حـدود تفسـير البيانـات الكمِّيّـة: «إنَّ معرفـة أنَّ الشَّـاب يقضـي أربـع ساعـات فـي اليـوم أمـام الشَّاشـة، لا تُخبرنـا عـن نشـاطه الفعلـيّ: هـل وظَّفهـا للتواصل مـع أصدقائه؟ أو لإعداد واجبه المنزلي؟ أو للتَّعلُّم؟». وبدلاً من الأرقام، لاحظـتْ «آن كوردييـه» انخفاضـاً فـي الفاتـورة الرَّقميَّة بيـن الأطفـال والآبـاء لمـدة عشـر سـنوات. كمـا لاحظـتْ أيضـاً تخلِّي المُراهقين تدريجيّاً عن الـمُدوَّنات لصالح الشبكات الاجتماعيَّـة، فـي حيـن حلَّـت، وبشـكلٍ تدريجـيٍّ، الرَّسـائل الصَّوتيَّـة والمرئيَّـة محـلَّ الرَّسـائل النَّصيَّـة والمُحادثـات. وكشـفت هـذه المُمارسـات الجديـدة عـن نجـاح شاشـات الهواتـف المحمولـة مثـل الهواتـف الذَّكيَّـة، التـي أصبحـت الآن طقسـاً لولـوج التَّعليـم الإعـداديّ، كمـا أنَّهـا تمثِّـل تحـوُّلاً في النَّماذج التَّعليميَّة. وقد لاحظ الطَّبيب النفسـي «سـيرج تيسيرون Serge Tisseron»، الرَّائـد فـي دراسـة الثقافـة الرَّقميَّـة، أنَّـه: «فـي غضـون سـتِّين سـنة، انتقلنـا مـن ثقافـة المسـاحات الخاليَّـة بـدون رقابـة الوالديـن، إلـى ثقافـة الغُـرف الـمُغلَقة، ثـمَّ إلـى ثقافـة الغُـرف المفتوحـة علـى العَالَـم بفضـل الإنترنـت. لقـد فتحـت شاشـات الهاتـف المحمـول ثقافـة «جيـل الحلـزون»، الذيـن يأخـذون معهـم، فـي كلِّ مـكان، منزلهـم الـمُتمثِّل فـي الهاتـف الذَّكيّ».

جيلٌ مَن الحَمقى الرَّقميِّين

تبعـث هـذه التَّطـوُّرات الجديـدة علـى القلـق. فعلـى مـدى عشـر سـنوات، انخفـض عـددُ النَّجاحـات التَّحريريَّة بشـأن موضـوع خطـر الشَّاشـات. وقلـقُ السُّـلطات العامَّة لا يقـلُّ أهميَّـة عـن ذلـك، كمـا يتَّضـح مـن تقريـر 2012 للمدافـع عـن الحقـوق بشـأن الصّحـة العقليَّـة للأطفـال، والـذي يشـير إلـى أخطـار «التَّطـوّر المعرفـي البديـل» و«الإدمـان علـى الإنترنـت» التـي استشـهد بهـا أخصَّائيُّـو الأطفـال الذيـن تمَّـت مقابلتهـم. لكـن هـل هـذه الـمخاوف مُؤسَّسـة علميّـاً؟ ليـس تمامـاً، يجيـب «س.تيسـيرون»: «يميـل أخصَّائيُّـو الصّحـة إلـى المُبالغـة فـي تقديـر حـدوث الاضطرابـات لأنَّهـم يتعاملـون فقـط مـع الأطفـال الذيـن لا يتمتَّعـون بصحَّـة جيِّـدة». وعـلاوة علـى ذلـك، لا يوجـد حاليّـاً دليـل علمـيّ علـى الضَّـرر الجوهـريّ للشاشـات علـى أدمغـة الأطفـال. يؤكّـد «س.تيسـيرون»، الـذي يشـير إلـى تأثيـرات ثانويَّـة علـى التَّركيـز والتَّواصـل الاجتماعـي



والتَّغذيَّة قائلاً: «إنَّ خطر حدوث تغيير في النَّوم هو الوحيد الثَّابت، وهو ناتج عن الاستخدام اللَّيلي والضَّوء الأزرق لمصابيح (led) الذي يُربك الإيقاعات البيولوجيَّة». وبالمثل، فإنَّ فكرة الإدمان السيبراني مازالت موضع نقاش. في الوقت الرَّاهن، لم يُضَف إلى التَّصنيف الدَّولي للأمراض (CIM-11) لمُنظَّمة الصّحة العالميَّة، في عام 2019، سوى «اضطراب اللَّعب» أو «اضطراب ألعاب الفيديو». ومع ذلك، تبيَّن أنَّ الأدلَّة العِلْميَّة غير كافيَّة لتبرير دخولها إلى (DSM-5) المرموق، وهو الدَّليل التَّشخيصي للاضطرابات العقليَّة. ومع ذلك، لا مجال لإنكار وجود سلوكيَّات قسريَّة. (فحسب «سيفيرين إيرهيل Sévirine Irhel»، المُحاضِرة في علم النَّفس المعرفي، (يمكن) التَّحدُّث عن «الاستخدامات الإشكاليَّة للشَّاشات»، والتي يمكن تمييزها عن «الشَّغف» البسيط بألعاب الفيديو من خلال تأثيراتها الرَّئيسة على التَّعلُّم والعلاقات الاجتماعيَّة. وغالباً ما تظهر أعراض استياء على أوسع نطاق بين الشَّباب، (ودائماً حسب الباحثة) يمكن الحفاظ على هذه الاستخدامات الـمُفرطَة (للشاشات) من خلال الكفاءة الهائلة التي تتمتَّع بها «الأنماط الـمُظلمة - dark patterns»، (باعتبارها) الواجهات الـمُزوَّرَة التي يلجأ إليها عدد متزايد من المواقع والتَّطبيقات. وتُحذِّر الباحثة: «إنَّ هذه الأنماط المُظلمة مُصمَّمة لاستغلال عيوب علم النَّفس البشري -مثل متلازمة FOMO (الخوف من الضَّياع/ Fear of missing out)، والخوف من فقدان شيء- من أجل التَّلاعب بِمُستخدِم الإنترنت، أو احتكار انتباهه، أو إثارة التَّسوُّق الاضطراري».

أُفقٌ تعليميٌّ جديد

بعيداً عن إثارة المخاوف، فإنَّ التكنولوجيات الرَّقميَّة، أعادت أيضاً إحياء الآمال. أيٌّ من الوالدين لم يحلم أبداً برؤية طفله مُصمِّماً على الانتصار على جداول الضَّرب باعتباره «الرَّئيس» الأخير للعبة الفيديو المُفضَّلة لديه؟ تؤدي «الألعاب الجادَّة - Serious games» أو «لعبة الفيديو الجادَّة» هذا الدَّور.

وتُفسِّر «س.إيرهيل» مبدأها النَّظري البسيط قائلةً: «إنَّ الأمر يتعلَّق بوضع قدرة ألعاب الفيديو في خدمة التَّعلُّمات قصد توليد «التَّدفُّق - flow»، وهو حالة من الامتصاص والتَّركيز الشَّديدين التي يتمُّ التوصُّل إليها عندما يكون نشاطنا مُحفَّزاً ومُكافَأً بما فيه الكفاية». من النَّاحيَّة العمليَّة، تتطلَّب قيمتها التَّربويَّة المُضافة -أي تحسين الحفظ، وفهم المعارف الإجرائيَّة- محتوىً تعليميّاً عالي الجودة، وكذلك ينابيع ترفيهيَّة ممتازة -أو ألعاب- لا غِنى عنها للحفاظ على التَّدفُّق. هل يمكننا أن

نقول الشَّيء نفسه عن كلّ ما يُسمَّى المُحتوى الرَّقمي «التَّعليمي»؟ يبدو رأي «نيكولاس بواريل - Nicolas Poirel،» أستاذ علم النَّفس التَّنموي ومؤلِّف كتاب «طفلك أمام الشَّاشات»[1]، متبايناً: «أظهرت بعض التَّطبيقات على الأجهزة اللَّوحيَّة بالتَّأكيد اهتماماً بالتَّعلّمات الأساسيَّة مثل فكِّ رموز الأصوات أو اكتساب عمليَّات حسابيَّة. ولكن ليس من السَّهل التَّعرُّف للوهلة الأولى على المُحتويات الفعَّالة من النَّاحيَّة التَّربويَّة». ولمُواجهة هذه المُشكلة، يوصي الباحث بمُواكَبة الوالدين: «قد يبدو الأمرُ تافهاً، ولكن مشاركة نشاطٍ مع طفلك كافٍ لجعل هذا النَّشاط مفيداً».

نحو استخدام أفضل للشَّاشات

إذا كان من المُفيد التَّعلُّم باللَّعب، فهل العكس صحيح؟ هل تؤدّي ممارسة ألعاب الفيديو إلى زيادة المهارات المعرفيَّة في الوقت ذاته؟ بالنسبة لـ«ن. بواريل»، الإجابة هي نعم: «لقد ساد الاعتقاد، لفترةٍ طويلة، بشكلٍ خاطئ أنَّ المهارات المُكتسَبة في اللَّعب ليست قابلة للتَّحويل إلى الخارج». يستشهد الباحث، بشكلٍ خاصّ، بالتَّأثير الإيجابي لألعاب الحركة على القدرات البصريَّة والانتباه، وهي القادرة على تحسين أداء الأطفال الذين يعانون من عُسر القراءة بشكلٍ ملحوظ. ومع ذلك، على حدِّ قول «آن كوردييه»، ينبغي لنا أن نحرص على عدم النَّظر إلى القيمة المُضافة للتكنولوجيات الرَّقميَّة من حيث الرِّبْحيَّة التَّعليميَّة فقط: «إنَّ الأنشطة على الشَّاشات هي أوَّلًا وقبل كلِّ شيء لحظات المُتعة والاسترخاء. فالعديد من المُراهقين الانطوائيِّين، أولئك الذين يعانون من صعوبات تعليميَّة أو غير مرتاحين لأجسادهم، يجدون مجتمعات رعاية هناك، حيث يمكنهم المُناقشة وتقييم ذواتهم وبناؤها». وفي عام 2019، أظهرت مجلَّة الأدب، التي تسيِّرها الباحثة في علم النَّفس «يمايا هالبروك Yemaya Halbrook»، وجود ارتباط إيجابي بين ممارسة ألعاب الفيديو ومستوى الرَّفاهيَّة.

ما هي خارطة الطَّريق التَّعليميَّة التي يمكننا استخلاصها من كلِّ هذا؟ تقترح اليونيسيف «الاستغلال الإيجابي، والحدّ ممَّا هو سلبي». ولمُساعدة الآباء والأمَّهات في هذه المُهمَّة، وضع «س. تيسيرون» مجموعة من المعايير الـمُكيَّفة من كلّ عمر، 3 - 6 - 9 - 12- (2013)، وللأسف ليست دائماً مفهومة بشكلٍ جيّد: «تتلخَّص إحدى الرَّسائل الرَّئيسة في تجنُّب ترك طفلٍ صغير بمُفرده أمام الشَّاشة، لكن تمَّ تصويرها في صورة كاريكاتوريَّة «لا شاشة قبل ثلاث سنوات»». بيد أنَّ هذه الأنشطة ليست ضارَّة مادامت استثنائيَّة، بل إنَّها تصير إيجابيَّة عند مواكبتها. وبالمثل، يستنكرُ «ن. بواريل» التَّطبيق الحرفي للقواعد بدلاً من فهمها: «يميل الآباء إلى التَّركيز على التَّحكُّم في الوقت أمام الشَّاشة بدلاً من التَّأكد أنَّ المُحتويات الرَّقميَّة مناسبة لعمر الطِّفل، وأنَّها متنوِّعة بما فيه الكفاية، ومُكمِّلَة -وليست بديلَة- للأنشطة اليدويَّة والتَّفاعلات وجهاً للوجه». وفي الوقت ذاته، يتَّفق العلماء على أنَّه من المُهمِّ أنْ يكون الرَّاشدون مثالاً يُحتذى به في الاستخدام المنطقي والمعقول للشَّاشات. وعلى وجه الخصوص: عدم استعمال هاتفك الذكي على مائدة الطَّعام، وتفصل شبكات التَّواصل الاجتماعي الخاصَّة بك عند العمل، ولا تنشر صور أطفالك عبر الإنترنت دون أخذ الاحتياطات. ومن شأن هذه التَّدابير، بالإضافة إلى التَّماسك التَّعليمي، أن تمنع «الاجتماع التِّقني - tech-noférence»، أي تعطيل العلاقة بين الوالدين والطّفل من خلال التكنولوجيات. ويوضّح «س.تيسيرون»: «أظهرت الدّراسات أنَّه عندما يستخدم الآباء هواتفهم الذَّكيَّة، فإنَّهم يكونون أقلَّ انتباهاً وأقلَّ استجابةً لطلبات أطفالهم. ويمكن أن يتسبَّب هذا النَّقص في التَّواصل في انعدام الأمن الجسدي أو حتى اضطرابات التَّعلُّق».

أخيراً، سيكون الأمر متروكاً للوالدين لتثقيف أطفالهم حول أخطار الشَّاشات، والتَّخلّي عن فكرة أنَّهم سيكونون مؤهَّلين منذ البداية، كما تفترض ذلك أسطورة المُواطنين الرَّقميِّين. وتوضّح «آن كوردييه»: «يتعلَّق الأمر بتكييف الحريَّات مع درجة نضج الطّفل، وتعليمه ردود الأفعال الصَّحيحة كما هو الحال بالنسبة للسَّلامة الطُّرقيَّة». وبالنسبة إلى «س.تيسيرون»، فإنَّ هذا يعني كذلك فتح الحوار، في أقرب وقتٍ ممكن، بشأن «غابات الإنترنت الأربع»: الغابة الاقتصاديَّة، بما تنطوي علية من أخطار تتعلَّق بحماية البيانات الشَّخصيَّة، وغابة الشَّبكات الاجتماعيَّة بما لها من أخطار التَّحرش عبر الإنترنت، وغابة المواد الإباحيَّة وأخطارها من خلال التَّعرُّض لمُحتويات غير لائقة، وغابة المعلومات بتتبُّعها للأخبار الـمُزيَّفة. وعلى الرّغم من ذلك، لا مجال للحُلم بانعدام وجود أيّ خطر. تلخّص «آن كوردييه» قائلة: «يجب أنْ نتوقَّف عن إلزام الأطفال والآباء على كلِّ تجربة تعيسة. فالشَّاشات تشبه الحياة: هناك جزءٌ من الأخطار لا يمكن اختصاره، ويتعيَّن علينا أنْ نتقبَّله».

■ بياتريس كامرير □ ترجمة: أسماء كريم

هامش:

1 -«Votre enfant devant les écrans» (De Boeck,2020).

المصدر:

مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية، «Sciences Humaines»،
العدد (344)، يناير 2022، ص: (19 - 20- 21- 22).

وراء خط التماس..

الاقتصاد الرقمي لكرة القدم

استطاع سوق كرة القدم بأوروبا تحقيق رقم معاملات قارب 30 مليار دولار سنة 2020، تأسَّس جزءٌ كبيرٌ منه على نتائج تطوُّر الاقتصاد الرقمي للرياضة. لذلك، من شأن التعديل الكبير لنمط إنتاج الصناعة أن يقرن مستقبل الرياضة بشرط الرقمنة، ويعيد التفكير في دور الترفيه في خدمة مسلسل التنمية الشاملة. فكيف تفاعلت كرة القدم مع موجات الرقمنة؟ ما هي الفرص والإمكانات التي يوفِّرها الاقتصاد الرقمي للعبة؟ وأي دور لصناعة كرة القدم ضمن استراتيجيات التنمية الشاملة بدول العَالَم الثالث عامة، والمنطقة العربية على وجه الخصوص؟

«هل كرة القدم مستعدة للبقاء، النمو والانتصار خلال (على) العصر الرقمي؟ في غضون بضع سنوات، أسهمت المنصات الرقمية في تعزيز تفاعل المُشجعين مع أنديتهم فيما وراء 90 دقيقة المنظمة للمُباريات الفعلية. لذلك، ضمنت الرقمنة استمرار المُباريات خارج أرضية الملعب. لكن، مازالت مسألة تحديد الكيفية التي بموجبها يتمُّ تحقيق أقصى استفادة ممكنة للقطاع من الفرص التي يوفِّرها العصر الرقمي أمراً مربكاً ومركباً». بهذه المُفارقة، افتتحت مؤسَّسة البحوث والخبرات (PwC) تقريرها حول «التحوُّل الرقمي لكرة القدم» خلال سنة 2014. بعد ثماني سنوات، يبدو أن كرة القدم مستعدة للتآلف مع الرقمنة وشرط الثورة الصناعية والانخراط في مأسسة البنيات الأولى للاقتصاد الرقمي للعبة. بين طفرة منصات البث الرقمي، سيطرة كرة القدم على «ترندات» عالم الأنفوسفير، تحوُّلات النجومية الرياضية الرقمية واستثمار الفاعلين في الهامش والمُهمَّشين، ستتشكَّل هوية رقمية جديدة للعبة في سياق فترة ما بَعد الجَائِحة قادرة على التفاعل مع تحوُّلات القطاع والاقتصاد الرقمي للترفيه ومناشدة مستقبل جديد لرياضة المُهمَّشين يتفاعل فيه الذكاء الاصطناعي العالي مع البيانات الضخمة؛ ليس فقط من أجل ضمان استمرار المُباريات خارج أرضية الملعب، وإنما لرسملة وتسليع مختلف الأنشطة والصناعات المُرتبطة بقطاع الترفيه عموماً. لذلك، أضحت الثورة الصناعية الخامسة تفرض تآلف مستقبل كرة القدم مع التقانة الرقمية العالية لتعزيز قدرة عالم الترفيه الرياضي على منافسة التحوُّلات التي أفرزتها طفرة الرياضات والألعاب الرقمية من جهةٍ، والتفاعلات والأنشطة الترفيهية الرقمية بعَالَم الميتافيرس من جهةٍ أخرى.

ويمكن التمييز بين أربع مراحل أساس نظمت تاريخ تفاعل كرة القدم مع الثورة الرقمية الجديدة منذ تسعينيات القرن الماضي:

تطوُّر التجارة الرقمية

منذ نهاية التسعينيات، تمَّ تجريب الإمكانات الجديدة للاقتصاد الرقمي من خلال اللعب على رباعية العملاء الأفضل، العروض الأكثر إقناعاً، والتوزيع الأكثر فعالية، والتسعير الأكثر ذكاء. بالنسبة لاقتصاد كرة القدم، ستوفِّر هذه الموجة فرصةً للانفتاح على «الثقافة الجماهيرية» واستمالة جمهور الرياضة أكثر خارج الـ90 دقيقة المنظمة للعبة؛ بمعنى، توسيع قاعدة المُتابعين للرياضة من الشباب والمُراهقين ضمن المنصات الرقمية وبناء الشروط الموضوعية لاقتصاد بديل للمُنتجات الترفيهية قائم على الاستشهار بالأساس.

تطوُّر الاستهلاك الرقمي

بدءاً من العشرية الثانية من القرن الحالي، ستظهر الفرص الجديدة للبيانات الضخمة، بوصفها سلعة الموجة الرابعة من تطوُّر المنظومة الرأسمالية (بعد العمل، المال والأرض). لذلك، سيتمُّ تشجيع العملاء (جمهور اللعبة من الشباب والمُراهقين أساساً) على مشاركة بياناتهم الاستهلاكية بحثاً عن زيادة ولاء المُستهلكين والرفع من الإيرادات وتقليل تكاليف التشغيل. تسهم شعبية كرة القدم في ضمان ولاء مئات الملايين من المُتابعين للعبة بالمنصات الرقمية واستعدادهم لمُشاركة بياناتهم الخاصة (عبر التفاعل مع أنديتهم ولاعبيهم المُفضَّلين) التي ستصبح صلة الوصل الرئيسة بين الاقتصاد الرقمي لكرة القدم والفاعلين الرياضيين من جهةٍ، والمُتابعين والفاعلين الاقتصاديين من جهةٍ أخرى. وعليه، تركَّز الاهتمام على تسريع وتيرة رقمنة



اللعبة انطلاقاً من «كنز» البيانات الضخمة الذي كان كفيلاً بمأسسة المُحددات الموضوعية للاقتصاد الرقمي لباقي القطاعات الحيوية بعَالَم الأنفوسفير (المنصات الرقمية، التسوُّق الرقمي، المُوسيقى الرقمية، الأجهزة الذكية، وغيرها).

بناء الهويات الرقمية

تأسست هذه الموجة على وجود طرف رابع، موثوق، تكمن مهمّته في تجميع بيانات العملاء الرقمية، بالنيابة عنهم، وتلبية احتياجاتهم من خلال إدارة العلاقات مع الشركات التي تقدِّم المُنتجات والخدمات. بلغةٍ أخرى، الاستثمار في بناء وتشكيل السلوكات الاستهلاكية للأفراد داخل عالَم الأنفوسفير. وبهذا، لم يعد دور المنصات الرقمية منحصراً في «استكمال» المُباريات خارج أرضية الملعب، وإنما أضحى الرهان عليها واضحاً من أجل صناعة النجومية الرياضية، توجيه اهتمامات العموم وتعزيز الشروط الموضوعية لصناعة الترفيه.

تحوُّلات الذكاء الاصطناعي العالي

تقوم الثورة الصناعية الخامسة على تعميق التآلف والتعاون بين الإنسان والآلة. من هذا المُنطلق، سيصبح الذكاء الاصطناعي جزءاً أساساً من صناعة اللعبة ونشرها وتلقيها على نطاقٍ واسع في إطار ربطها بتحوُّلات شرط الرقمنة نفسه (البث الرقمي، التحكيم الرقمي، الكرة الذكية... وغيرها). تبعاً لذلك، من غير المُستبعد أن تكون كرة القدم من الرياضات الترفيهية الأولى التي تجد موقعاً ريادياً لها ضمن عالَم الميتافيرس خلال السنوات القادمة. نتيجة لذلك، وكما أنه لا مستقبل خارج الرقمنة فإنَّ الاستفادة من تحوُّلات الذكاء الاصطناعي والاستثمار من الاقتصاد الرقمي للعبة مدخل أساس لعصرنة ورسملة اقتصاد الترفيه الكلاسيكي وتعزيز قدرته على منافسة الأنماط الجديدة للترفيهيات الرقمية بعالَم الأنفوسفير.

يقوم الاقتصاد الرقمي لكرة القدم على مسلمة ضرورة التآلف والتكيُّف مع الرقمنة من أجل الحفاظ على روح اللعبة. على خلاف الاقتصاد الرقمي للمُوسيقى وقطاع النشر، حيث أضحت التسجيلات الرقمية والكتاب الرقمي يحلان شيئاً فشيئاً محل التسجيلات المادية والكتاب الورقي، تحافظ كرة القدم على الحدود «الهووية» بينها وبين مختلف أنماط الترفيه والرياضات الرقمية. إن الـ90 دقيقة لازالت تلعب داخل الملعب، كما كانت عليه طيلة عقود، مع بعض التحسينات التي فرضتها روح الرقمنة نفسها (تقنيات التحكيم والشروط التقنية للعبة)، في حين أن الشروط الموضوعية للصناعة خارج الملعب قد أضحت رقمية ومتآلفة مع سيرورة لبرلة ورسملة الفعاليات الترفيهية إلى حدٍّ كبير.

تكمن شعبية وانتشار اللعبة في حفاظها على الطابع الكلاسيكي للمُمارسة الترفيهية. قد تتغيَّر أنماط التحكيم، تكتيكات وتقنيات اللعب... إلّا أنَّ هوية الرياضة لم

تخرج عن مقوِّمات اللعبة: اللاعبين، الملعب، الكرة والجمهور، كمُعادلةٍ رئيسة لمُقاومة كرة القدم لتحوُّلات عالم الرياضات الترفيهية خلال العقود الأربعة الأخيرة. في مقابل ذلك، تشتغل صناعة اللعبة ونمط الاقتصاد الرقمي للرياضة خارج الملعب، بالفعل وبالقوة. إنَّ إصدار التذاكر، تسويق المُنتجات الرياضية، تكثيف التفاعل بين الجمهور واللاعبين والأندية الرياضية، صناعة النجومية، توزيع المُحتوى الرياضي.. قد أضحت تتمُّ بشكلٍ رقمي إلى حدٍّ كبير. إضافة إلى ذلك، يمكن لقادم السنوات والعقود أن يعزِّز من حضور وتمكين الجمهور داخل الملعب، من ناحية المُشاركة الرقمية في اللعبة تبعاً لشرط الميتافيرس، مادام الأمر يسمح بإشراك مزيد من الشباب والمُراهقين في سيرورة إنتاج وتنظيم الصناعة. في الواقع، ما يميِّز الفاعلين في قطاع كرة القدم، مقارنةً بباقي القطاعات، هو مواكبتهم الدائمة لتحوُّلات التقنيات الرقمية والبحث عن إمكانات جديدة لتحسين كل من مشاركة المُشجعين في اللعبة والنتائج النهائية للصناعة؛ مادام اقتصاد اللعبة قائماً بالضرورة. نتيجة لذلك، لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال الحديث عن تعويض الاقتصاد الرقمي لكرة القَدم لنمط الاقتصاد الكلاسيكي للعبة، وإنما يتعلَّق الأمر ببحث الفاعلين عن فرص موازية للاستفادة من سيرورة الرقمنة والذكاء الاصطناعي خارج أرضية الملعب: إنَّ كرة القدم تلعب داخل المعلب، لكن اقتصاد وصناعة اللعبة ينتجان خارجه.

قصارى القول، يتجاوز رقم معاملات قطاع كرة القدم حوالي 30 مليار دولار سنوياً بأوروبا لوحدها. يوماً بعد يوم، تظهر الحاجة إلى ضرورة الاستفادة والاستثمار في الاقتصاد الرقمي للعبة ضمن المجالات والقطاعات الثالثية والهامشية. لذلك، لم يعد الأمر يتعلَّق برياضة ترفيهية بقدر ما أصبحنا أمام صناعة قائمة الذات. وفيما وراء سيرورة تسليع ورسملة القطاع، تكمن إمكانات تنموية كبيرة بالنسبة للاقتصاديات المُهمَّشة في سياق شرط الرقمنة. على سبيل المثال، يخلق المُونديال لوحده عشرات الآلاف من فرص الشغل، يفتح آفاقاً جديدة للسياحة الدولية والمحلية، يحوِّل نظر العموم للرياضة كصناعة ومسار مهني أكثر من كونها ترفيهاً بالضرورة، يعيد تفكير سيرورة التآلف الحضاري والحوار والتعايش الثقافي خارج نطاق منطق التباعُد السياسي والاقتصادي ويسمح بتوطين الرياضة بدول العَالَم الثالث كرافعة للتنمية الشاملة. نتيجة لكل ذلك، ووراء خط التماس، توجد صناعة واقتصاد متطوِّر ومتحوِّل باستمرار، كما توجد فوائد اقتصادية وتنموية لانهائية تستفيد من ثورة المنصات الرقمية لتحقيق رهان «الانتقال الرقمي» الشامل للقوة الاستراتيجية الناعمة الجديدة. ■ **محمد الإدريسي**

مصادر:

- Kristian Bankov, The Market of Football Experience for the Digital Economy. In: The Digital Mind. Numanities - Arts and Humanities in Progress, vol 22, 2022. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-92555-0_5
- PwC (PricewaterhouseCoopers), FOOTBALL'S DIGITAL TRANSFORMATION - Growth opportunities for football clubs in the digital age, 2014.
- https://www.director11.com/en/digitalization-in-football-clubs-a-present-and-future-necessity/
- https://www.statista.com/topics/1595/soccer/#topicHeader__wrapper

الرُّحل الرقميّون في العَالَم العربيّ

الفرص المُهدَرة

عرفت ظاهرة «الرُّحل الرقميّون» إقبالاً واستحساناً بفضل احتلال الفئة الشابة قاعدة الهرم السكّاني، حيث بلغ عدد الشباب العرب حسب إحصاءات وردت في تقرير مركز الشباب العربيّ أكثر من 146 مليوناً ونصف المليون[1]. الشيء الذي يشي بسيادة مظاهر الرغبة في التجديد وخوض المغامَرة وتكسير الأنماط التقليدية السائدة بما فيها مفاهيم العمل والدوام ونقاش المردودية وساعات الدوام، فهؤلاء الشباب أكثر جرأة على تكسير المنظومات التقليدية، وأكثر استيعاباً لمتطلّبات المجتمع الرقمي وفهماً لقواعد اللعبة الاقتصادية وفق المنظور الجديد.

في ظلّ التسارع الكبير الذي يشهده العَالَم بفضل التكنولوجيا الرقمية بات إيقاع الحياة يعرف تغيُّرات عميقة تمتد على مختلف مناحي الوجود البشري، مما أسفر عن تحوُّلات في الكثير من المفاهيم التي ظلَّت ثابتةً حول الصداقات والعلاقات الاجتماعية وبنيات التعارُف والانفتاح المُتبادل، وآليات التخاطب والتواصل وغيرها من المجالات.

إلّا أن أحد أهم التغييرات التي برزت في الآونة الأخيرة ومنحت تصوُّرات جديدة للدوام اليومي والعمل والالتزام المهني والمُحيط الإنتاجي بشكلٍ عام، هي التي مسَّت جانب العمل في حدِّ ذاته، خاصة بعد الرجَّة الكبرى التي أحدثتها شهور الحجر المنزلي والتباعُد الاجتماعي الصارم أثناء تفشي موجة «كوفيد - 19». فقد مثَّلت التكنولوجيا الرقمية عموماً والإنترنت خصوصاً الملاذَ الآمن لإنقاذ بيئات العمل الحكومي والخاص من الانهيار، وضمان استمرار المرفق حتى وإنْ اقتضى الأمر البقاء عند الحدود الدنيا من الاستفادة بدل التضحية بصحة المُواطنين والتعرُّض لخطر موجة وبائية تأكل الأخضر واليابس في طريقها.

ولهذا تنامت ظاهرة العمل المنزلي، وفرضَ توقف حركة الطيران المُفاجئ اضطرار عديد الطاقات التي كانت خارج نطاق بلدها الأصلي أو بلد المُؤسّسة المُشغِّلة أن تعمل من بعيد بشكلٍ استثنائي ريثما تتحسن الأمور. وهذا ما أدى إلى تعزيز ظاهرة «الرُّحل الرقميّين» وازدياد أعداد مَنْ يمارسون هذا النوع من العمل ويخبرونه عبر تجارب حقيقية لها طبيعتها الاجتماعية والنفسية وإيقاعها المهني الخاص.

بين الاضطرار والاختيار

وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة سبقت موجة الوباء العَالَمي الأخير بفترةٍ ليست بالهيِّنة وجرَّبها البعض بنسبة من النجاح جعلتهم يزاوجون بين حرّية التنقل والسفر، وبين ممارسة أعمال مُدِرَّة للدخل لشركات غالباً ما تكون كبرى وذات صيتٍ عالميٍّ[2]، فإنَّ الظرف الوبائي زاد من انتشارها وعرَّف بها وبأهمّيتها في الاقتصادات المحلية والوطنية والدولية، ونبَّه إلى الحاجة إليها كمُكمِّلة للوظائف العادية أحياناً ومعوِّضة لها في بعض الحالات التي تستدعي حظر التنقل بسبب الخوف من انتشار العدوى أو في مناطق الصراعات المُسلحة أو حتى في فضاءات بعيدة جغرافياً شأن المناطق المعزولة كأقصى الشمال وأقصى الجنوب بجوار الدائرتين القطبيتين، والشركات العابرة للدول والقارات في حال وجود مستخدميها في أماكن قصية تجعل تنقلهم إلى المكاتب أمراً مكلفاً جسدياً ومادياً. أي أنها تصبح، في ظروفٍ بعينها، حلاً اضطرارياً يضمن تحقيق إنتاجية معقولة واستمرارها في فتراتٍ عصيبة يكون الإيقاع العادي للعمل مستحيلاً أو شديد الصعوبة مما يضع المسؤولين والمُسيِّرين تحت ضغط إيجاد البدائل الكفيلة باستمرار تدفق الإنتاجية.

لكن في المُقابل، يكون اللجوء إلى هذا النوع من العمل قراراً اختيارياً لفئة من الأشخاص تسعى إلى تحقيق امتيازات عديدة في آنٍ واحد، ولا يشكِّل بالنسبة إليها الاستقرار في مكانٍ واحد لمدة طويلة هاجساً ولا يغريها نظام الحياة التقليدي كالمسكن والعائلة والالتزامات الاجتماعية المُباشرة مثل مجالسة الأصدقاء ومقاسمتهم أهم لحظاتهم الحياتية بأفراحها



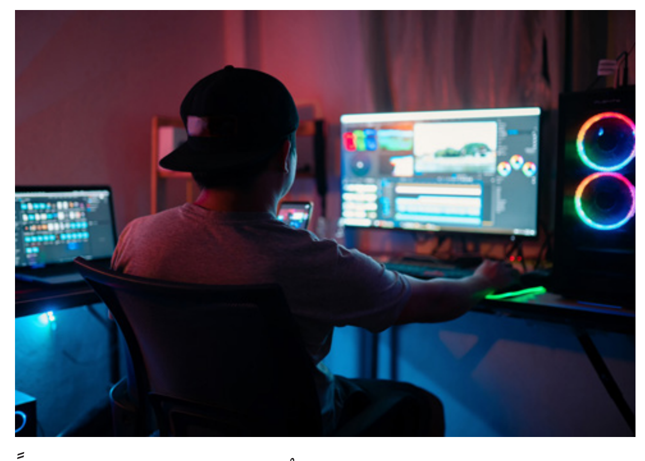
«جو حطاب» ▲



«حجاجوفيتش» ▲



«باسل الحاج» ▲



وأتراحها. ومن ثمّة، تصبح الظاهرة جزءاً من عالَم جديد ما يزال في طور التشكُّل بفضل التقدُّم السريع في التكنولوجيا الرقمية، والإمكانات اللامحدودة للسفر إلى أماكن مختلفة من العَالَم وعيش مغامرة تجديد المكان والترحال الدائم مع ضمان تمويل مستمر بسبب أداء مهام أو تقديم خدمات رقمية معيَّنة قد تُدرُّ أحياناً أضعافاً مضاعفة من المداخيل مقارنةً بالانخراط الكلي في بيئة العمل التقليدي بما فيه من تقييدات زمانية (الدوام المُنتظم)، ومكانية (العمل في مكان محدَّد والسكن بالقرب منه وعدم القدرة على السفر أو الابتعاد إلّا أثناء فترة العطل).

بيئات العمل في المُجتمعات العربيّة

لم تَحُل الإكراهات الجمَّة التي تعرفها الدول العربيّة على مستوى البنيات التحتية، وضعف انخراط المُقاولات في الموجة الرقمية وسيادة بيئات العمل التقليدية تسييراً وتنفيذاً دون أن تزدهر -بالتدريج- فكرة العمل عن بُعد، والرغبة في تحقيق الازدواجية بين الاستمتاع بالسفر والحرّية وبين الحصول على مدخول ماديّ مُريح، خاصة أن معظم هذه الدول تتوفَّر على عناصر مهمَّة تتماشى مع هذه الموجة الجديدة وتغذيها، من أهمها الشباب، وتجدُّد المفاهيم والقيم، وتجارب الهجرة والانفتاح على الثقافات واللُّغات الأجنبية...

وبذلك عرفت ظاهرة «الرُّحل الرقميّون» إقبالاً واستحساناً بفضل احتلال الفئة الشابة قاعدة الهرم السكّاني، حيث بلغ عدد الشباب العرب حسب إحصاءات وردت في تقرير مركز الشباب العربي أكثر من 146 مليوناً ونصف المليون[3]. الشيء الذي يشي بسيادة مظاهر الرغبة في التجديد وخوض المُغامَرة وتكسير الأنماط التقليدية السائدة بما فيها مفاهيم العمل والدوام ونقاش المردودية وساعات الدوام، فهؤلاء الشباب أكثر جرأة على تكسير المنظومات التقليدية، وأكثر استيعاباً لمُتطلَّبات المُجتمع الرقمي وفهماً لقواعد اللعبة الاقتصادية وفق المنظور الجديد.

كما ساهم في ازدهار موجة الجمع بين متعة السفر والعمل انفتاحُ المُجتمعات العربية على البلدان والأقطار الأخرى عن طريق الهجرة والسفر ودراسة اللُّغات الأجنبية (تشير بعض المواقع الموثوقة إلى أن هناك أكثر من 50 مليون مهاجر عربي في العَالَم[4]). وهذا من شأنه أن يُمِدَّ الشباب واليافعين بأفكار ابتكارية للهجرة والسفر ومواجهة الثقافات الأخرى بِندِّيَّة تقوم على التلاقح والتفاهم، والسعي إلى تحسين الأوضاع الاجتماعية ولو تطلَّب الأمر السفر إلى أقاصي الأرض.

يُضاف إلى ذلك الرجَّة المفاهيمية والثقافية التي تعرفها هذه المُجتمعات الفتية سكّانياً، والمُتوقِّدة حماساً لكلِّ أشكال التغيير في السياسة والاقتصاد

والتقاليد... وهي رجَّة تنتشر بين شباب العَالَم انتشار النار في الهشيم بفضل الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، والتوافق في لغاتٍ رديفة للغاتِ الطبيعية كلغاتِ البرمجة، وإشاريات التواصل الرقمي، مما جعل تأثير هذه الديموقراطية الرقمية بما توفره من سهولة في الوصول إلى المعلومات، وسهولة في التعبير عن الآراء، يطال المفاهيم الثقافية ونظم الحياة والاختيارات، لدى فئة عريضة من الشباب العربي المُتعطش لمُواكبة كل جديد ضمن الزمن الرقمي التواصلي.

وهكذا زاد نجاح بعض الشباب الرائد في هذا المجال عبر اليوتيوب بالخصوص، في التطلّع إلى فهم هذا التوجُّه الجديد، حيث ظهر العديد من صُنَّاع المُحتوى الرقمي الذين يزاوجون بين السفر والمُتعة وبين العمل عن بُعد عبر قنواتٍ حصدت الملايين من المُشاهدات وجلبت أعداداً هائلةً من المُنخرطين؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر برز بعض الشباب الذين جعلوا من السفر مصدر دخلهم من قبيل: الشاب الأردني الأصل «جو حطاب» بعشرة ملايين منخرط في قناته[5]، والمصري «حجاجوفيتش» 396 ألف منخرط[6]، وهناك مَنْ مزج بين السفر وموضوع آخر اختصَّ به، كالأردني باسل الحاج الذي اختصَّ بالتعريف بالأكلات المحلية في مختلف دول العَالَم واستطاع أن يستقطب بهذا المُحتوى أكثر من ثلاثة ملايين و220000 منخرط على قناته[7]... وغيرهم كثير .

لكن الظروف المُشجِّعة للاتجاه إلى هذا النوع من العمل، لدى البعض ممَّن يستهويهم السفر والتحرُّر من أماكن العمل في بلداننا العربية، لم تُقابَل بتجديدٍ حقيقي لقوانين الشغل، واستقطابٍ فعليٍّ لمثل هذه المُستجدات، فقد ظلّ الأمر مقتصراً على مجهوداتٍ فردية فيها تحدٍّ ومغامَرة أكثر منها تشجيع نوع مبتكر من العمل قد يوفِّر على الهيئات والمُؤسَّسات المُشغِّلة، حكومية كانت أم خاصة، ميزانيات ضخمة مخصَّصة لتجهيز فضاءات العمل وإنشاء بناياتٍ مكتبية ومرافق مُكلِّفة من حيث البناء والتسيير معاً. ففي حين لجأت الكثير من الدول المُتقدِّمة إلى الاعتراف بهذه الظاهرة وتقنينها والتشجيع عليها، سواء من طرف المُؤسَّسات الحكومية، أو الشركات الكبرى كشركة «غوغل» و«أمازون»، فإنّ جهاتٍ أخرى قد أعفت الكثيرَ من عمَّالها من ذوي «الياقات البيضاء» من الالتحاق بمقرات عملهم، وطلبت منهم العمل عن بُعد واضعةً المردودية والنتائج فوق كلِّ اعتبار بعدما حقَّقت أرباحاً هائلة أثناء فترة الحجر الصحيّ الطويلة[8].

غير أنَّ الأمر في البلدان العربية لا يسير بالإيقاع نفسه على المُستوى الرسمي؛ إذ لم تشفع للبعض نجاحاتهم في التألق في العمل عن بُعد والمُزاوجة بين جودة الأداء والتحرُّر من قيد المكان والزمان، في التفكير بشكلٍ عقلاني في إدماج هذه الفئة في المنظومات الرسمِيَّة للشغل، ودراسة سبل التمكين لها في الوضعيات التي تكون هي الأجدر على تقديم الصيغة الناجعة للأداء الكفؤ ذي المردودية العالية. وهذا يقتضي فلسفة عمل جديدة لا تربط المُمارسة المهنية بعدد ساعات التواجد في أماكن العمل بقدر بما تربطها بالنتائج وتحقيق الغايات الاقتصادية المُتطلَّع إليها تحت أية مظلة كانت بعيداً عن الآفاق المحدودة بقوانين وأنظمة كلاسيكية مُتصَلِّبة تحُدُّ من الابتكار والإبداع وتحول دون استدماج آليات العمل المُنفتح الخلَّاق خارج دائرة الدوام اليوميِّ الروتيني.

ختاماً، فإنَّ الرُّحل الرقميّين أضحوا يشكِّلون ظاهرةً عالمية جديدة بحكم الواقع الفعليِّ، وهي إن لم يكن قد تمَّ التخطيط لها بشكلٍ مسبق في مختلف البلدان، فقد بدأ التعامل معها في إطار المُستجدات التي عرفها العَالَم بفضل تطوُّر التكنولوجيا الرقمية وطارئ الوباء بجدية كبرى وحماسٍ شديدٍ بوصفها إحدى البدائل الواعدة والمُربحة للعمل المكتبي القارِّ لذوي «الياقات البيضاء»، والقادرة على استقطاب فئات واسعة من المُبدعين والمُتخصِّصين في مجالات رقمية دقيقة بتقليص هامش الهوة بين الخيارات الشخصية والكفاءة العملية. وهذا ما يفرض على بلدان العَالَم العربي أن تعيد النظر في منظومات وقوانين العمل في مؤسّساتها وشركاتها، بحيث تستطيع استيعاب هذه الفئة والتقنين للاستفادة من خدماتها بسلاسة وذكاء، مما يؤهل العَالَم العربي للحاق بالركب الدولي في الاقتصادات الحديثة، وعدم إهدار فرص الاستفادة من طاقاتٍ متميِّزة تتعرَّض لإغراءات الاستقطاب من دول ومؤسّساتٍ أجنبية. ■ **أنور بنيعيش**

هوامش:

1 - ورد العدد الآتي في التقرير: 146755570000. وهو رقم كبير مرشح للارتفاع المطرد في بلدان فتية تنفتح بشكلٍ أكبر على المُستجدات التكنولوجية. للمزيد من التفاصيل أُنظر تقرير 100 سؤال وجواب عن الشباب العربي في الموقع الرسمي للمركز:
https://arabyouthcenter.org/ar/article/our-research/100-questions-about-arab-youth-1#

2 - انظر حلقة بعنوان «الرُّحل الرقميّون - العمل عن بُعد» من سلسلة وثائقيات القناة الألمانية DW Arabic :
- https://www.youtube.com/watch?v=3Zv3XRlGwSk

3 - ورد العدد الآتي في التقرير: 146755570000 . وهو رقم كبير مرشح للارتفاع المُطرد في بلدان فتية تنفتح بشكلٍ أكبر على المُستجدات التكنولوجية. للمزيد من التفاصيل أُنظر تقرير 100 سؤال وجواب عن الشباب العربي في الموقع الرسمي للمركز:
https://arabyouthcenter.org/ar/article/our-research/100-questions-about-arab-youth-1#

4 - انظر تفصيل هذا العدد الكبير وتوزيعه على بلدان الاستقبال في العَالَم في موقع «عالَم عربي»:
http://alamarabi.com/2018/03/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%AA%D8%B1%D8%A8%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8/.

5 - https://www.youtube.com/channel/UCe6eisvsctSPvBhmincn6kA.

6 - https://www.youtube.com/c/haggagovic.

7 - https://www.youtube.com/c/BasilElhaj.

8 - Beverly Yuen Thompson, Digital Nomads, Living on The Magrins, Remote Working Laptop Entrepreneurs in The Gig Economy, Gemerald Publishing, Bingley (Uk), First edition 2021. p : 19.


الإصبع الصغيرة
ميشال سار

أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
طلعت الشايب

إدغار موران
في
الجماليّات

رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية

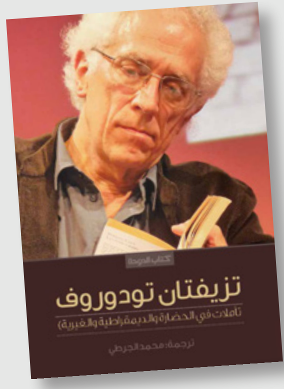
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر

الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية

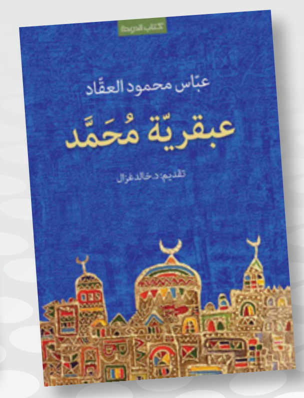
الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود

صدر في
كتاب الدوحة

ريجيس دوبريه
في مديح الحدود

تزيفتان تودوروف

روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو

أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة

فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء

عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد

عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد

ظِلّ الذّاكرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»

لماذا تأخر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان

مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
رواية

مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك

إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

المسرح العربي..

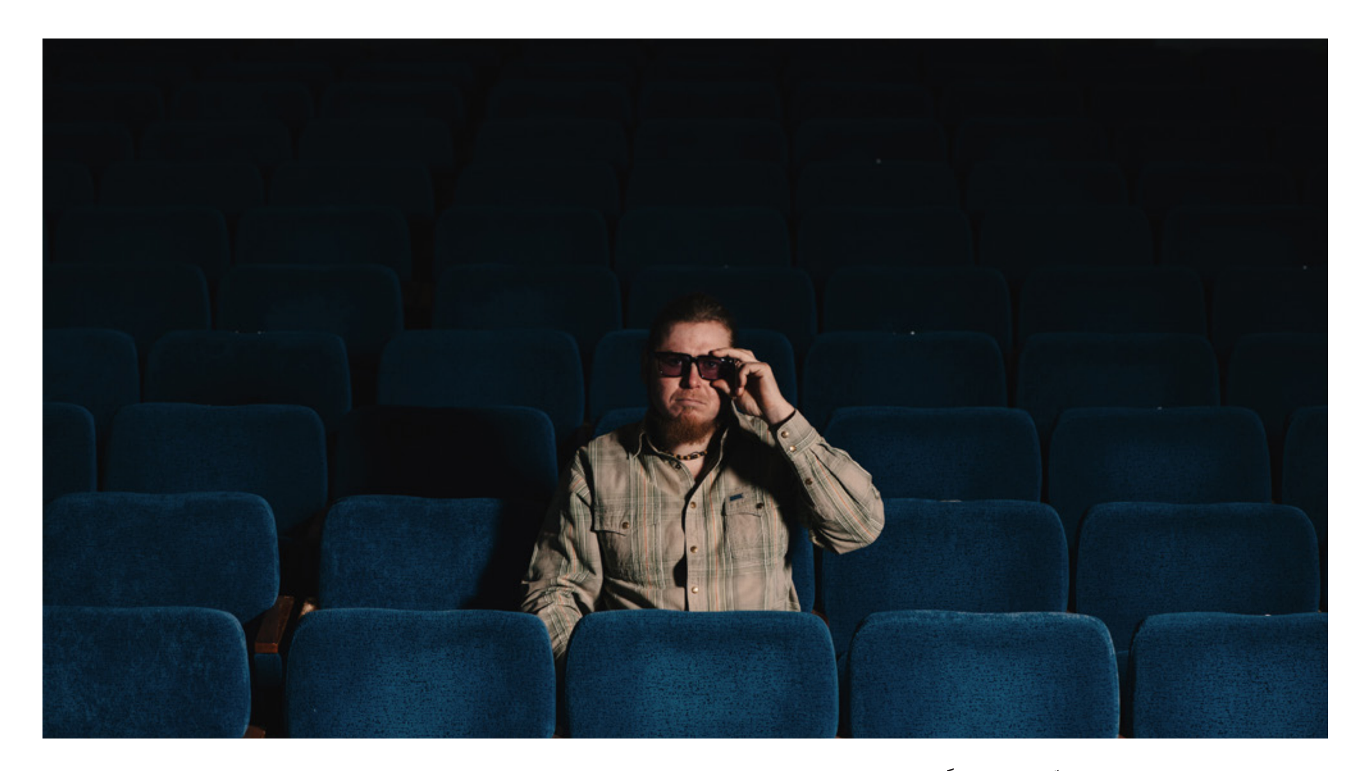
بين النّقد الانطباعي والنّقد المتخصّص

في مقاله «النّقد المسرحي في المغرب بين التّنظير والتّطبيق»؛ تعرّضَ النّاقد «مصطفى رمضاني» لمستويات النّقد التي مرّ بها المسرح المغربي، متناولاً إيّاها في نقاط، سنحاول -من خلال تسليط الضّوء عليها- أن نبرز أهمّ الدّعائم التي من شأن تفعيلها خدمة النّقد المسرحي العربي، باعتبار أنّ المسرح المغربي ظاهرة خاصّة، تمكّننا معرفتُها والتّعامل معها من الوصول إلى الكشف عن مواطن الضّعف والخلل في مسرحنا العربي، عامّةً، ونقده، على وجه الخصوص.

في البداية، يذكر النّاقد أنّ النّقد المسرحي لم يتمكّن، وعبر كافّة مستوياته: الصّحافية، والانطباعية، والأيديولوجية، وحتى الأكاديمية «من ربط الجسور بين الإبداع والمتلقّي، و-من ثَمَّ- بين الإبداع والمجتمع»، وهي نقطة تجعلنا نطرح السّؤال: ما أهمّيّة النّقد؟، وهل يمكن أن يكون همزة الوصل بين الإبداع والجمهور؟، وهل يؤدّي النّقد هذه المهمّة المنوطة به؟، ومتى نقول بأنّه يؤدّيها؛ وهو -في الغالب- حبيس طبقة معيّنة يمكن تسميتهم بالنّخبة، خاصّةً عندما نتحدّث عن النّقد الأكاديمي أو النّقد المتخصّص؟.

إنّ تعاملنا مع النّقد من زاوية الميتا/ نقد قد ساهم، هو الآخر، بشكل أو بآخر، في غلق حلقة النّقد على نفسها، وحَدَّ من امتدادها لتطال المتلقّي /المجتمع؛ وهذا- في الغالب- راجع إلى الذهنية العربية التي تنظر إلى النّقد؛ لا باعتباره قوّة خلّاقة دافعة بالعمل الإبداعي إلى مستويات أخرى من التّطوّر والنّضوج، بل باعتباره انتقاصاً من قيمة العمل، وقيمة صاحبه. ولا أحد ينكر أنّنا وإلى اليوم نشهد خلافات كثيرة سببها النّقد، وأنّنا، أيضاً، ما زلنا نحابي الأشخاص على حساب الأعمال، وهو ما يزيد من الاحتقان على السّاحة الثّقافية، ويساهم في خلق الهوّة بين النّاقد والمجتمع، وتوسيعها؛ من هنا يتوجّب علينا التّخلّص من هذه الذّهنيات التي تُشخصن عملية النّقد، ولا تنظر إليه بصفته الشّرارة أو الجذوة التي تعمل على إضاءة العمل، وتنويره، والدّفع به إلى التّطوّر والاكتمال، لأنّه من غير المنطقي أن نتوقّف عن استنساخ النّظريات والتّطبيقات والأشكال والمضامين الغربية؛ ونساهم في تفكيكها وإعادة بناء نقد يتوافق مع بيئتنا، ونحن ما زلنا نتعامل مع هذا المكوّن (النّقد) على استحياء، وما زلنا لم نتعلّم أن نفعّله وندفع به إلى أقصى احتمالاته بموضوعيّة تامّة، ليمكّننا من الخلق بدل الاستهلاك. كما أنّه من غير المنطقي، بتاتاً، مساءلة النّقد الغربي، ونحن لم نتخلّص، بعد، من عاهاتنا الفكرية.

من النّقاط المهمّة، أيضاً، التي أشار إليها النّاقد، أن النّقد المسرحي أصبح نصّاً في مقابل نصّ، وهي ظاهرة أعتبرها مرضيّة، لأنّها لا تقدّم إضافةً للنّقد، ولا تعمل على تطويره، حيث إنّ هذا النّوع من الكتابة النّقدية -في الغالب- خاضع لأيديولوجيا النّاقد ومنبثق عن خلفيّاته الفكرية؛ التي يحاول، من خلال ثقوبها، النّظر إلى النّصّ، مبرّراً مواقفه ومدافعاً عن رؤاه، وهذه الأيديولوجية قد تئدُ عملية النّقد في مهدها، وهذا ما يحدث، غالباً، حينما يكتب النّقدَ المسرحي أناسٌ غير متخصّصين، أو بعيدون عن المسرح والنّقد الأكاديمي، كالنُّقّاد الصّحافيِّين الذين يكتبون لهدف دعائي بعيد عن التخصُّص؛ من هنا، إذا أردنا أن نكتب نقداً يساهم في نموّ الحركة النّقديةوارتقائها، فإنّه يتوجّب علينا أن نمنح شرف هذه الكتابة للمُلمّين بالمسرح، ولمَن لديهم علاقة مباشرة به، لأنّه لو حدث غير ذلك فإنّ «المتلقّي، في هذه الحالة، سيفقد ثقته بالنّقد المسرحي أو ما يُكتَب في الأعمال المسرحية...، وهذه ظاهرة مألوفة في الكتابات الصّحافية المغربية، لا سيما حين يتعلّق الأمر بمبدع أو فرقة ذات ولاءً ما للحزب الذي تنتمي إليه الجريدة، أو بمبدع تغطّي شهرته التّليدة على إبداعاته الجديدة، فيكون ماضيه التّليد مقياساً ثابتاً للحكم على تلك الإبداعات الجديدة» بحسب ما يرى الناقد، ومثل هذه المظاهر التي تعمل على تشويه حركة النقد، وطمس معالمه ليست مقتصرة على النقد في المغرب، بل هي شائعة جدّاً، ولها منابرها والمتحدِّثون باسمها، كما أنها لا تتعلّق بالنقد المسرحي وحده، بل تطال جميع الأجناس الأدبية، والفنِّيّة، وأعتقد أنه قد حان الوقت لإعادة النظر، بجدِّيّة، في مثل هده الأعمال، وتمحيصها



للنهوض ببنية ثقافية خلّاقة بعيداً عن الوهم والاجترار.

ورغم أنّ هذه الظّاهرة شائعة في النّقد العربي، بكلّ أجناسه؛ النّصّية، واللّا نصيّة، إلّا أنّها -في الغالب- أكثر انتشاراً في الأجناس الفرجوية كالسّينما والمسرح والدراما، لأنّ هذه الأخيرة تحتاج إلى الدّعاية التي عادةً ما تُخيِّب أُفق التّلقّي، وتفقد هذه الأنواع مصداقيَّتها على مستوى النّقد. ولأنّ السّينما والدراما أكثر إنتاجاً فإنّ المسرح هو الأكثر تضرّراً من بقيّة الفنون.

ومن ضمن الأمور التي تناولها المقال اعتبارُ المسرحية نصّاً، وإهمالُ الجوانب الأخرى، فالنّاقد، بذلك، يركّز على النّصّ، وينتقده؛ لكنّه يتغاضى عن المكوّنات الفنّيّة الدّاعمة للمسرحية، وهي، أيضاً، نقطة مهمّة، لا بدّ أن نقف عندها، فالنّاقد المسرحي، كما يقول مصطفى رمضاني «مُطالب بالتّسلّح بآليّات متعدّدة، ورؤية جمالية قادرة على استيعاب سياق اشتغال المكوّن المسرحي»، وقد أضاف أيضاً، أنّ المشاهدة الواحدة قاصرة لا يمكن من خلالها الإلمام بجميع الجوانب التي يجب أن تكون موضوع الدّراسة والنّقد.

وعليه فقد صنّف النّاقد النُقّاد المسرحيّين إلى ثلاثة أصناف؛ الصنف الأوّل نُقّاد انطباعيّون صحافيّون، والثاني نُقّاد درسوا المسرح وعشقوه، أمّا الثالث فهم نُقّاد خبروا عالم المسرح من خلال احتكاكهم به؛ ولديهم وعي بدور المكوّنات السّينوغرافية والتّقنيات التي يقوم عليها العرض، وقد نتمكّن، من خلال هذه التّصنيفات، من مقاربة الأعمال المسرحية وحتى النّقدية منها، ونحن نضع في الحسبان أنّه ليس كلّ من يكتب عن المسرح يُعدّ ناقداً، كما علينا أن نكون واعين بأنّ المناهج النّقدية الحديثة كالبنيويّة، والسّميولوجية (خاصّة هذه الأخيرة) خلّصت المسرح من الكثير من الكتابات الانطباعيّة، وساهمت، بشكل كبير، في تطوّر النّقد المسرحي رغم أنّ لها، هي الأخرى، عديد المآخذ التي تُحسب عليها، أهمّها التّطبيقات التّعسّفية التي لا تُراعي طبيعة المسرح، والانتصار للإجراء على حساب الفنّ والجمالية، وهو ما يدعمه النّاقد بقوله إن معظم المقاربات التي وَظّفت هذه المناهج اتّخذت النّقد وسيلةً لإبراز قدرة النّاقد على توظيف هذا المنهج أو ذاك.

في آخر المقال، أشار النّاقد إلى دور النّقاشات الشّفوية التي كانت تُقام بعد تقديم العرض المسرحي؛ والتي ساهمت، بشكل كبير، في تطويره، بالإضافة إلى إدخال مادّة المسرح إلى الجامعة؛ ما أثرى البحث النّقدي، وفتح الباب أمام المتخصّصين، رغم عدم خُلوّ بعض هذه الكتابات من الذاتيّة.

وعليه، إنّ النّاقد، في هذا المقال، سلَّطَ الضّوء على الكثير من النّقاط التي رأى أنّها تُثبّط عملية النّقد المسرحي، كما أنّه أشار -باستفاضة- إلى النّقاط من شأنها تطويره، إذا ما لاقت العناية من طرف القائمين على المسرح، والمهتمّين به. فالنقد هو الآليّة التي تساهم في تطوير الفنون، والارتقاء بها، كما أنه مجموعة ميكانيزمات تضبط الأعمال الأدبية، والفنّيّة، وتحفظها من التشظّي والانفلات، سواء على مستوى النصّ ومستوى الفرجة؛ لذلك إن حاجتنا، اليوم، إلى نقد متخصِّص في مجال المسرح غدا ضرورة مُلِحَّة أمام الانفتاح الكبير، والتيّارات المختلفة، والقفزة النوعية التي عرفها المسرح العربي في الآونة الأخيرة. ■ **أمينة حاج داود**

كاثرين كوليو تلين:

في «تجريد العالم من لباسه السحري»

عن سنّ بلغ الثانية والسبعين، رحلت الباحثة والفيلسوفة الفرنسية «كاثرين كوليو- تيلين» في السادس من مايو/ أيار، من هذه السنة. أبرز ما اشتهرت به هو تخصّصها في فكر عالم الاجتماع الألماني «ماكس فيبر»، وفي الفكر الألماني عموماً كما سبق لها أن تولّت إدارة «مركز مارك بلوخ» في برلين، وشغلت منصب أستاذة شرفية في جامعة «رين الأولى». رحلت مخَلِّفة وراءها إرثاً غنيّاً من التفكير الدقيق الذي لن يتوقّف تخصيبُهُ للفكرِ السياسي. أبرز ما ميَّز فكرها هو إعادة تعريفها للديموقراطية، ولِحقِّ الملكية؛ كي تجعل منهما شرطاً لـ«مواطَنة كونية طوباوية» تكون مقاومة لكراهية الأجانب، وتعمل على تجاوز ما يميِّزُ الرأسمالية من صور الإفراط والمغالاة. ومع توالي إصداراتها التي اشتهرت بدقَّتها الكبيرة، صارت «كاثرين كوليو- تلين»، داخل الفضاءِ الفرانكفوني، مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه في دراسة فكر عالم الاجتماع الألماني «ماكس فيبر»، خاصّةً مفهومه «تجريد العالم من لباسه السحري - désenchantement du monde».

لوك فوازنو: صباح الخير «كاثرين كوليو-تلين». أنا سعيد جدّاً باستقبالك لإجراء هذا الحوار. أنت أستاذة شرفية في جامعة «رين الأولى»، بعد أن تولّيت مهمّة التدريس في المدرسة العليا للأساتذة في «فونتناي -أو روز - l’ENS de Fontenay-aux-Roses»، وإدارة «مركز مارك بلوخ» في برلين، وأنت معروفة -على الخصوص- بأعمالك حول «ماكس فيبر»، وبما أنجزته من ترجمات لمؤلَّفاته، ومنها عمله «رجل العلم ورجل السياسة»، وبما كتبته من مقالات عديدة حول هذا المؤلِّف. هل يمكنك أن تشرحي لنا لماذا كان اهتمامك بعالِم الاجتماع الألماني هذا؟

- كاثرين كوليو تلين: لابدّ من التمييز بين اهتمامي بعالِم الاجتماع «ماكس فيبر» وبين عمل الترجمة؛ فالترجمة لم تكن هدفي الأوَّل، واهتمامي بـ«ماكس فيبر» قد مرَّ عليه زمن طويل؛ إذ كانت بداية عملي بقضاء عشر سنوات في قراءة «كارل ماركس» في حقبة كان الجميع يقرأ فيها «كارل ماركس»، وهي القراءة التي وجَّهتني، من جانب، إلى قراءة «هيغل»، والسبيل من «ماركس» إلى «هيغل» لم يكن سبيلاً أصيلاً في شيء بالنسبة إليَّ، كما وجَّهتني، من جانب آخر، نحو قراءة «ماكس فيبر». وللحقيقة، إن الأمر يعود إلى أنني، في يوم سعيد، رأيت كتاب «الاقتصاد والمجتمع» في إحدى المكتبات، ولأن تكويني لم يكن في مجال السوسيولوجيا، كنت على جهل تامّ، تقريباً، بعمل «ماكس فيبر»، وهو ما شكّل نقطة إيجابية أخرى بالنسبة إليَّ؛ لأن قراءتي لعمل عالِم الاجتماع هذا لم تكن موجَّهة بتأويل أكاديمي قائم مسبقاً، ومن خلال النظر في العنوان قلت في نفسي: «هذا صنف المشكلات التي تأخذ بتلابيب اهتمامي»، فكان أن اقتنيت الكتاب وحملته معي إلى الولايات المتَّحدة الأميركية، حيث قضيت فيها ثلاث سنوات (1980 - 1983)، وقد ظلّ الكتاب في مكتبي، لمدَّة طويلة؛ لأنني كلّما هممت بقراءته لا أفوز بشيء من محتوياته، بالمعنى الذي كانت فيه مقولات التحليل المنحدرة من الماركسية، التي كنت أعالجه بواسطتها، تحول بيني بين ما يريد «ماكس فيبر» إبلاغه.

لماذا إعادة ترجمة «رجل العلم، ورجل السياسة»؟

- هذا ما تَمَّ بشكل متأخِّر... في تلك الحقبة (عند بداية الألفية الثالثة)، كانت لي انشغالات إدرارية تأخذ الكثير من وقتي، جاعلةً من العسير جدّاً الاستغراق داخل النظرية بكيفية متواصلة، وقد أخبرني أحد زملائي العاملين في مجال العلوم السياسية أن الترجمات، لا سيَّما ترجمة محاضرة «حرفة ورسالة رجل السياسة - La profession et la vocation de politique» سنة (1919)، هي ترجمات صعبة المنال على مستوى الفهم، وفي تدريسي، كان هذا النصّ هو النصّ الذي حظي باهتمامي، على وجه الخصوص، بالنظر إلى الأهداف التي قادت بحثي. أمّا من جهتي، فنادراً ما كنت أوجِّه انتقاداً للترجمات الموجودة، لأنني أعلم علم اليقين أن عمل الترجمة هو تمرين شاقّ، وأن اختيارات المترجمين

تتوقَّف، في جزء منها، على الاستعمالات التي تختلف وتتباين تبعاً للحقب الزمنية (بين الاستعمال الحرفي من جهة، مع ما ينطوي عليه ذلك من خطر الوقوع في عسر الفهم، بل عدم القابلية للتَّعقل أحياناً، أو إعادة الصياغة أو الكتابة، من جهة أخرى، على الرغم من انطواء ذلك على خطر التقريب بل حتى على المخاطرة بانعدام الدقّة)، ولنقل إن هذا التحدّي قد نزل في نفسي منزلة حسنة. وفيما بعد، قال لي الزميل نفسه إنه من الضروري، أيضاً، ترجمة المحاضرة حول العالِم التي تحمل عنوان (حرفة ورسالة رجل العلم - La profession et la vocation de savant» سنة (1917)، من أجل نشرها في مجلَّد واحد؛ ذلك أن النشر الذي يجمع المحاضرتين معاً، حتى وإن لم تكن له من ضرورة -إطلاقاً- من الزاوية الموضوعاتية، يبقى، من وجهة نظر تحريرية، أمراً بديهيّاً، بالنسبة إلى جمهور القرّاء باللّغة الفرنسية، الذي تعرَّف إلى هذين النصَّين من خلال الترجمة الأولى التي قام بها «جوليان فروند»، بتحفيز من «رايمون أرون»، باعتبارهما نصّان لا ينفصلان، إلى الحدّ الذي جعل الكثيرين، في فرنسا، على قناعة بأن «ماكس فيبر» هو مؤلِّف لنصّ بعنوان «رجل العلم ورجل السياسة»، حيث عالج العلاقات القائمة بين العلم والسياسة (سمعت، مؤخّراً، وزيراً قد استشهد بـ«فيبر» بهذا المعنى، ضمن سياق الأزمة الصحّية الحاليّة!).

فصارت ترجمتك هي الترجمة المرجعية في اللغة الفرنسية...

- إن ترجمة محاضرة «حرفة ورسالة رجل السياسة» (لفظا «حرفة» و«رسالة» هما ترجمة مزدوجة للفظ ألماني واحد هو لفظ (Beruf)، و«فيبر» يلعب على الغموض والالتباس الذي تنطوي عليه اللفظة الألمانية)، كانت مناسبة مَكَّنتني من فهم رهانات التعريف الشهير للدولة عن طريق احتكار العنف المشروع، وهو التحديد الذي أُسيء فهمُه عموماً. وقد سبق لي تخصيص مقالات لعدد من خصائص سوسيولوجيا «ماكس فيبر»، وهي المقالات التي تَمَّ إدراجها ضمن كتابي «دراسات فيبيرية». وعندها أدركت إذن إلى أيّ حَدّ كان تعريف فيبر للدولة، الذي هو بمنزلة تأويل سوسيولوجي للسيادة، وثيقَ الصِّلة بنظرية الحقّ الذاتي التي نجدها في سوسيولوجيا الحقّ والقانون (Sociologie du droit).

ما النتائج التي خرجت بها فيما يرتبط بسؤال الحقوق الاجتماعية، بالنظر إلى الكيفية التي يتمّ بها التفكير فيها اليوم؟

- أعتقد أن هناك ميلاً طبيعياً جدّاً، للقادة السياسيين



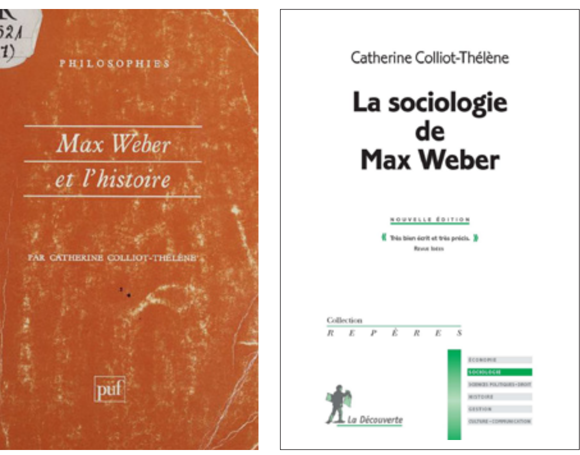
الحاليّين، وللنظريّات السياسية للحكامة أو الحكم الرشيد، إلى اعتبار الحقوق أشكالاً وصوراً من الحماية، فما النتائج التي نخرج بها من ذلك؟ حتى لا نأخذ بعين الاعتبار سوى الحقوق الاجتماعية، وقد سبق لي أن سجَّلتُ، عن طريق قراءتي مؤلَّف لروبير كاستيل «تحوّلات المشكل الاجتماعي»، فالفكرة الأساسية لكاستيل- مرجعها الفلسفي هو «جون لوك»، وليس «كانط»، لكن ذلك لا يهمّ كثيراً بالنسبة إلى المشكل، وما يهمّني هو أن الجمهوريين الفرنسيين، عند بداية القرن العشرين، تصوَّروا شيئاً أطلقوا عليه اسم الدولة الاجتماعية، فيها تكون «أشكال الرعاية أو الحماية الاجتماعية» مضطلعة، بالنسبة إلى المحرومين من الملكية، بالدور نفسه الذي تؤدّيه الملكية بالنسبة إلى غيرهم، و-بتعبير آخر- الدولة هي التي تضمن للشخص الذي ليست له ملكية، حماية للحياة تكون قابلة لأن تقارن بتلك التي توفّرها الملكية، ومقاربة من هذا القبيل تسمح بإدراك الحقوق الاجتماعية، باعتبارها حقوقاً أصيلة، وليس كما لو كانت مجرَّد تنازلات من طرف السلطة.

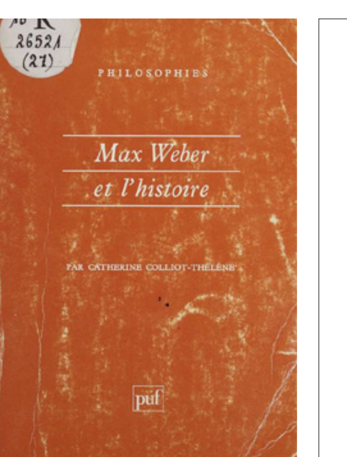
ما الذي تَغيَّر منذ تلك الفترة؟

- من المؤكّد أن كتاب «كاستيل» يمثّل تأويلاً مؤمْثِلاً لما كانته (الدولة الرعاية) في القرن العشرين، بما في ذلك أشكالها الأكثر سخاءً (على سبيل المثال، في ألمانيا وفرنسا بعد الحرب العالمية الثانية)، ولأن مفهوم (الدولة الرعاية) له دلالة أبوية، فإن «كاستل» سيفضّل الحديث عن الدولة الاجتماعية، لكن الإصلاحات الحديثة للأنظمة الاجتماعية، خصوصاً في البلدين



اللذيـن أتيـت علـى ذكرهمـا (أتابـع، بانتظـام، تطوُّراتهمـا)، عملـت علـى الزيـادة فـي حـدّة هـذا البعـد ذي النزعـة الأبويـة، إلـى الحـدّ الـذي مالـت فيـه «أشـكال الحمايـة الاجتماعيـة - les protections sociales» إلـى فقـدان خاصّيـة الحقوق الأصيلة، التي لها ارتباط بحرّيّة الشخص صاحـب الحقـوق، وضمـن هـذا المنظـور اقترحـتُ تحليـل إصلاحـات أنظمـة التأميـن علـى البطالـة «réformes des assurances chômage»، وقانـون الشـغل الـذي تَـمَّ إدخالـه حيّـز التطبيـق، منـذ مـا يقـرب مـن خمـس عشـرة سـنة، فـي البلـدان الغربيـة. وحتـى أحصـر اهتمامـي فـي البلـدان التـي أعرفها بشـكل أفضل، ركّزت علـى «إصلاحات شـرودر في ألمانيا Schröder de en Allemagne»، سنة (2004)، و«قوانيـن الشـغل الفرنسـية - les lois-travail françaises»، قانـون سـنة (2016) «قانـون الكمـري - El Khomri»، وقانون سـنة (2017) «قانون بنيكو - -loi Péni caud»، وكلّها شـاركت الاسـتلهام نفسـه، إذ فُهِمَت أشـكال الحمايـة الاجتماعيـة بصـورة متزايـدة، بوصفهـا مسـاعدات يتـم منحهـا مـن قِبَـل المجتمـع، أي مـن طـرف الدولـة، لأعضائـه الأكثـر هشاشـة، بـدلَ أن تُفهَـم بوصفهـا حقوقـاً يمكـن للأفـراد المطالبـة بهـا باسـم المسـاواة. وصـور أو أشـكال الحمايـة هـذه، التـي يتـمّ مَنحُهـا مـن أعلـى، حيـث يأخذ تعبيـر (أشـكال الحماية) معنـاه التامّ، تكـون مصحوبة بشـروط تتطفَّـل علـى حرّيّـات الأفـراد، وتحشـر أنفهـا فيهـا، كمـا أنهـا تبقـى وقفـاً علـى مـا تعرفـه التوقُّعـات الماليـة مـن تقلُّبـات، و- بكيفيـة عامّـة- تبقـى خاضعـة لتقديـر الحـكّام وحسـن إرادتهـم؛ تلـك هـي الحالـة -علـى سـبيل المثـال- عندمـا يتـمّ فصـل جـزء مـن الحقـوق الاجتماعيـة عـن مسـاهمات الموظّفيـن، وتمويلهـا بواسـطة الضرائـب (la CSG) «الضريبـة الاجتماعيـة المُعمَّمـة - financés au moyen de la fiscalité». وبخصـوص إصـلاح (2017)، أشـار «إيمانويـل ماكـرون» إلـى أن هـذا الإصـلاح قـد غيَّـر، بشـكل عميق، معنـى «إعانات البطالـة - des prestations pour le chômage»؛ فلم تعُدْ تُعتبر حقّاً «بالمعنى الذي نفهمـه مـن الحـقّ، كلاسـيكيّاً إطلاقـاً»، بـل صـارت تؤسِّـس إلـى «الولـوج إلـى حـقّ ممنـوح مـن قِبَـل المجتمـع، لكـن ضمانتـه لا تتـمّ بالصفـة الفرديـة، لأن الجميـع قـد أسـهم فـي تمويلـه». وهنـا، تعبِّـر فلسـفة اجتماعيـة، بأتمِّهـا، عـن نفسـها، وأعتقـد أنـه مـن الواجـب علينـا أن نحتـاط ممّـا تسـتلزمه وتعنيه فيما يرتبط بفهم أسـاس الحقوق. فعوض التركيـز علـى التمييـز بيـن الحقـوق - الحرّيـات والحقـوق - الديـون، علينـا أن نتسـاءل عمَّـا إذا كان التأويـل الحِمائـي للثانيـة، أي الحقـوق الاجتماعيـة، لا يؤثِّـر فـي فهـم الحقوق بشـكل عـامّ، وعلامـة ذلـك مـا تمنحـه، اليـوم، العديـد مـن الحكومـات، بمـا فيهـا حتـى الديموقراطيـات الغربيـة التـي لهـا تاريـخ، مـن أولويـة للأمـن العـامّ علـى حسـاب الحرّيّات الفرديـة؛ ليـس لأن هـذه الأولويـة جديـدة، بـل لأنهـا تواجِـه القليـل مـن المقاومـة. سـبق لـ«ميـراي دولمـاس مارتـي - Mireille Delmas-Marty» أن تحدَّثـت بخصـوص إدراج بعـض قواعـد حالـة الطـوارئ، وأحكامها فـي القانـون العامّ، عنـد نهايـة (2017)، وعـن «التخديـر العـامّ»، وعـن القهـر





الذي تَمَّ القبول به والموافقة عليه» من قِبَل قسم كبير من المجتمع الفرنسي، الذي «اعتاد على تجاوزات دولة الحقّ والقانون». وما قادني إلى «كانط» هو اعتقادي أنه فَكَّر بكيفية مُعمَّقة، إلى أقصى حَدّ، في تلك الثورة التي حصلت على مستوى أساس الحقوق؛ تلك الحقوق التي تمثَّل، في نهاية المطاف، أهمّ إرث خلَّفته الثورات السياسية في نهاية القرن الثامن عشر. وتصوُّره هذا يبقى على ارتباط وثيق بنقده للدولة الأبويّة، ولأشكال الوصاية، ولحالة الأقلّيّة، وهي الحالات التي تميل فيها الكائنات الإنسانية إلى الرضى... وما إلى ذلك.

توليّتِ إدارة «معهد مارك بلوخ» لعدّة سنوات: من سنة (1999) إلى سنة (2004)، وعرفت جيّداً المشهد الفكري، والثقافي الألماني، كما كنت عضواً في لجنة تحكيم جائزة «حنّا أرندت». كيف تَصفين عملية تلقّي أفكارك في ألمانيا؟

- أترك الدراسات الفيبرية جانباً، حيث أتولّى، من خلالها، القيام بعمل التفسير، الذي من أجل الاضطلاع به، أناقش بصورة طبيعية جدّاً مع المتخصِّصين الألمان، في المجال. وإذا كان كتابي «الديموقراطية من دون ديموس» قد استفاد من قبول كافٍ في ألمانيا، فما من شكّ في أن ذلك كان عائداً، في جزء منه، إلى أن الأدبيات التي اعتمدت عليها، وناقشتها، هي، في جزء منها، أدبيّات ألمانية، أعني أن إشكاليَّتي، وبعضاً من المؤلّفين المرجعيّين بالنسبة إليَّ، كما هو الحال -على سبيل المثال- مع «نيكلاس لومان»، هم مألوفون، أحياناً، للقارئ الألماني أكثر من القارئ الفرنسي، لكن هناك سبباً آخر يفسِّر ما لقَيه الكتاب من صدى في ألمانيا يتمثَّل في أن الحقوق الذاتية قد شكَّلت، خلال السنوات الأخيرة، موضوع تأمُّل وتفكير من قِبَل المتخصّصين في القانون، والفلاسفة، وهو ما تشهد عليه العديد من الأيّام الدراسية والندوات والكثير من المنشورات، وفضلاً عن ذلك نجد أن جزءاً من هذه التحليلات هو، بالأحرى، عبارة عن انتقادات لمفهوم الحقّ الذاتي، وغالباً ما كانت الحالة كذلك، حتى في الأعمال الفرنسية. إنه لمن الشائع في عصرنا هذا، حيث يتمّ التأكيد، بقوّة، على إلزام التضامن في مواجهة عواقب السياسات الاقتصادية التي نوجزها تحت مسمَّى «النزعة النيوليبرالية»، على الصعيد الاجتماعي، من الشائع أن تتمَّ استعادة النقد الكلاسيكي للنزعة الفردية الأنانية للحقوق الذاتية، أعني، على سبيل المثال، الانتقادات التي تسير في منحى النقد نفسه الذي وجَّهه «كارل ماركس» للإعلان العالمي لحقوق الإنسان، في كتابه «حول المسألة اليهودية»، وأنا، من جهتي، لا أنخرط في هذا النقد، بل إن تأويلي للديموقراطية اعتماداً على الخيط الهادي المتمثّل في الحقوق الذاتية قد وجد -مع ذلك- الأرضية المواتية في ألمانيا، كي يكون موضوعاً للمناقشة. لقد استُدعيتُ لأجل الدفاع عن هذا التأويل، في العديد من المؤتمرات والندوات، سواء من قِبَل الزملاء أو من طرف طلبة الدكتوراه، أو أحياناً من قِبَل مَنْ يواصلون دراسة ما بعد الدكتوراه، وهو أمر أجده ممتعاً ومدعاةً للإطراء.

وكي أختم، أشير إلى زميل لي، هو عالم اجتماع ألماني في برلين، سمعته يُهمهم ويردِّد مع نفسه، في يوم كنت فيه بصدد تقديم كتابي «الديموقراطية من دون ديموس» في إحدى الندوات: «إنه النقد الأكثر قسوةً الذي قرأته للنزعة الجمهورية الفرنسية!»، ولا أظنّ أن جميع قرّائي الألمان قد فهموا كتابي وفقاً لهذا المعنى، لكن هناك نسبة من الحقيقة في الملاحظة المشار إليها. ومن دون شكّ، إن الخروج من التَّمركُز حول الذات الذي تُتيحه الثقافة الفلسفية، والسوسيولوجية الأجنبية (الثقافة الألمانية، في حالتي)، هي ما يُخَوِّلُ للمؤلِّف اتّخاذ مسافة نقدية من وسطه السياسي الخاصّ.

■ حوار: لوك فوازنو(1) □ ترجمة: يحيى بوافي

هامش:

(1) لوك فوازنو - Luc Foisneau: مدير بحث في المركز الوطني للبحث العلمي في فرنسا، وهو فيلسوف سياسي، ومؤرِّخ للفلسفة، أعدَّ أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه حول مفهوم السلطة عند «توماس هوبس»، وقد حصل الكتاب، الذي نشره انطلاقاً من هذه الأطروحة، على جائزة جمعية الأساتذة والأساتذة المحاضرين في العلوم السياسية، ويعد من بين المتخصّصين المعروفين في الفلسفة السياسية لـ«توماس هوبس»، من بين مؤلّفاته: «Hobbes. La vie inquiète Gallimard, Folio essai» سنة (2016) ، كما تولَّى إدارة موسوعة حول الفلاسفة الفرنسيين إبّان القرن السابع عشر، والتي شارك في تحريرها (167) باحثاً.

المصدر:

جزء من حوار، أجراه «لوك فوازنو» مع «كاثرين كوليو- تلين»، بمناسبة مشاركتها في ندوة الفلسفة السياسية المعيارية، وهو الحوار الذي انصبَّ على مجموع المسار الفكري والبحثي لهذه الفيلسوفة.

- La démocratie des droits: De Weber à Kant, La démocratie des droits : De Weber à Kant.

https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02942722/file/C.Colliot-Thelene.13.6.20.pdf.

دان سبيربر:

توقفوا عن اعتبار العقل قوة عظمى!

اسمه قد لا يعني لك شيئًا، لكن أعماله كعَالِم نفس معرفي في غاية الأهمية في وقتٍ تنتشرُ فيه الأخبار المُزيَّفة ونظريات المُؤامرة بشكلٍ فيروسي على الشبكات الاجتماعية. في كتابه الأخير «لغز العقل»، يقدِّم دان سبيربر تعريفًا ثوريًا لوظيفة عمل العقل، وصولًا إلى تحدّي مفاهيم السذاجة والتحيُّزات المعرفية.

كيف بدأت رحلتك الفكرية؟

- في البداية، كنت مهتمًا بالأنثروبولوجيا لأسباب سياسية. في سنّ العشرين، في عام 1962، مع نهايةً الحرب الجزائرية، كنت مناضلًا مناهضًا للاستعمار، وكنت أطمح لأن أصبح «ثوريًا محترفًا». ليس في صفوف الحزب الشيوعي، الذي كان انجرافه الستاليني واضحًا بالنسبة لي. كان والدي، مانيس سبيربر، الكاتِب المُلتزم الذي ترك الحزب في الثلاثينيات خلال محاكمات موسكو، هو الذي أقنعني بذلك. كنت ماركسيًا أميل إلى روزا لوكسمبورغ بتعاطف أناركي. ثمَّ أصبحت مهتمًا بالعلوم الاجتماعية، لأنني أعتبرها أداةً للنشاط السياسي. أحد الدروس المُستفادة من النضال ضد الاستعمار هو أننا لا نستطيع أن نكتفي بتطبيق التصنيفات الماركسية على جميع المُجتمعات غير الأوروبيّة، ويجب علينا أن نأخذ في الاعتبار تاريخها الاجتماعي والثقافي. وبسرعة، بدت لي شخصية الثوري المُحترف الغربي في عالَم ما بَعد الاستعمار غامضة. ما زلت منجذبًا إلى فكرة «الاشتراكية العلمية»، والعمل القائم على العلم لبناء مجتمعات أكثر عدلًا، لكنني اكتشفت حدود العلوم الاجتماعية، ولا سيما افتقارها الافتراضي إلى القدرة على التنبؤ.

بعد دراسة الأنثروبولوجيا في باريس وأكسفورد، ذهبت إلى إثيوبيا...

نعم، بعد أنْ عُدت من أكسفورد عام 1965، دخلت المركز الوطني للبحث العلمي. بعد مرور عام على أحداث عام 1968، التي انخرطت فيها بنشاط، غادرت إلى إثيوبيا، قبيلة دورزي جنوب البلاد تحديدًا، حيث سكانها الذين لم يدرسوا أبدًا، وأقمت بينهم ثلاث فترات طويلة. واجهت تحدّيًا هناك. عندما طرحت أسئلة على آل دورز حول طقوسهم ومعنى الرموز التي يعرضونها هناك، أجابوني: «نتصرَّف مثل آبائنا، مثل أسلافنا». كان الأمر محبطًا! ثمَّ، ذات ليلة، قلت لنفسي: «أنت لا تولي اهتمامًا لما يقولونه لك، فاستمع إليهم بشكلٍ أفضل». ألهمني ذلك كتابي الأول عن الرمزية. السبب الرئيسي لأداء الطقوس هو أننا نتّبع دائمًا الطريقة نفسها التي توارثناها. لذلك من المنطقي كسر السلسلة، بدل أداء الطقوس. وبخصوص تأثير الرموز، فذلك من خلال تركيز الانتباه واستحضار مجموعة مفتوحة من التفسيرات المُحتمَلة. إنّ الافتقار إلى المعنى المُحدَّد يجعل الرموز «موضوعًا جيدًا للتفكير» وجديرًا بالمُشاركة.

أنت من دُعاة المذهب الطبيعي، والفكرة القائلة إن للثقافة والفكر أسسًا مادية يمكن تفسيرها بطريقة سببية. ألم يدافع ليفي شتراوس، على العكس من ذلك، عن فكرة القطيعة بين نظامي الثقافة والطبيعة؟

- عندما يستحضر هذا الأخير ثنائية التضاد الطبيعة - الثقافة، فذلك بهدف تحليل بُعد قائم في مجموعة متنوِّعة من التمثيلات الثقافيّة، لكن ليفي شتراوس نفسه طالما دافع عن فكرة الطبيعة البشرية. واعتبر أنّ التباين الاستثنائي للظواهر الثقافيّة يعتمد على تراكيب ذهنية بشرية، مضمَّنة في بيولوجية الأفراد. وفقًا لعقيدة الأنثروبولوجيا في القرن العشرين، العقل البشري عبارة عن «صفحة بيضاء» تُخطّ عليها المعرفة الثقافيّة. استعارة سيئة! فالصفحة الفارغة لا تتعلَّم شيئًا مما هو مكتوب عليها. بالنسبة إلى ليفي شتراوس، العقل البشري، بعيدًا عن كونه وعاءًا سلبيًا، يبني المُحتوى الثقافي. ومع ذلك، فإنّ التراكيب العقلية التي يتصوّرها بسيطة للغاية، مماثلة لتلك التي ينسبها سوسير إلى اللّغة. ثمَّ جاء نعوم تشومسكي الذي بيَّن أن اللّغة تتضمَّن تراكيب أكثر تعقيدًا وتحديدًا مما افترضه البنيويون. ثمَّ ظهرت العلوم المعرفية -ويُعَدُّ تشومسكي أحد مؤسسيها- لتبيِّن ثراء وتعقيد القدرات العقلية الكامنة بالفعل عند الأطفال. إن الاعتقاد بوجود عقلٍ بشري مرن تمامًا ومحتويات ثقافيّة خالية من جميع المُحددات النفسية فكرةٌ سخيفة.

قمت بالتوسّع في هذا المنظور وصولًا إلى نشر أفكار في ثقافة معيَّنة، أو ما تسميه «وبائيات التمثيلات». هل تفسِّر لنا ذلك؟

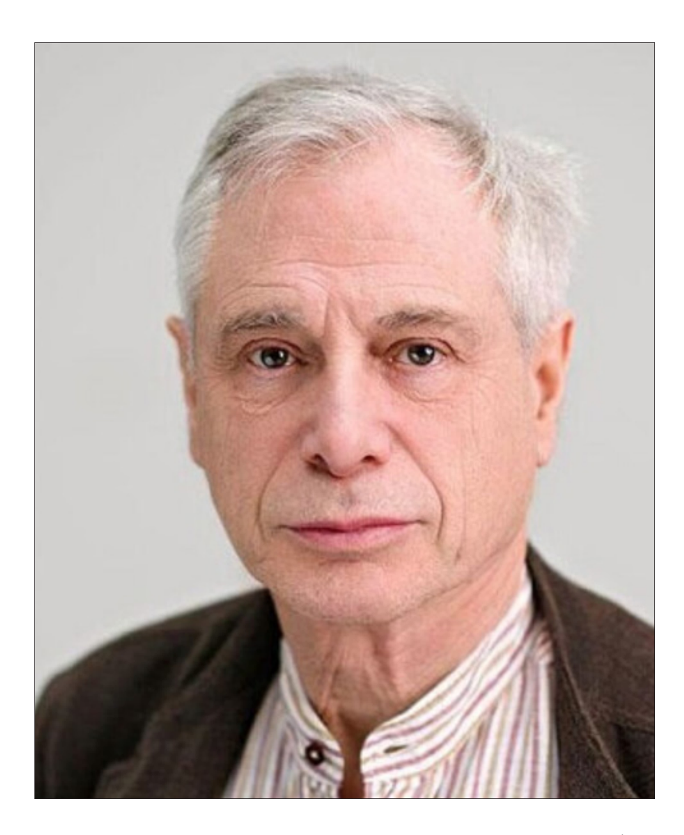
- خُذ مجموعة بشرية: هناك عددٌ لا يُحصَى من التصوُّرات الذهنية - الأفكار والرغبات والآراء والشكوك... التي يحملها هؤلاء الأفراد. معظمها يؤثِّر فقط على الفرد لفترةٍ قصيرة؛ ولا تتمُّ مشاركتها. بعضها ينتقل من فردٍ إلى آخر من خلال التعبير عنها في شكل بياناتٍ عامة، بيانات لُغويّة. ومعظمها يُنسى. بينما يتمُّ نقل بعضها إلى أعدادٍ كبيرة. ويمكنهم بعد ذلك، شيئًا فشيئًا، الانتشار بين أفراد المجموعة. هذه هي طريقة انتقال المعرفة التقنية، والأفكار التي نتلقاها، ووصفات الطبخ، والنكات، والأعراف الاجتماعية، وما إلى ذلك. وبائيات التمثيلات تدرس السلاسل السببية التي يتمُّ من خلالها نشر وصفة الحساء أو قصة الرداء الأحمر أو نظرية فيثاغورس...

عنوان أحد كُتبك «عدوى الأفكار». هل يمكن اختزال الأفكار في الفيروسات؟ وانتشارها في العدوى؟

- حقّقت أفكار جورجياس في أثينا نجاحًا حتى وصفت حينها بالوباء: انتشار ظاهرة جديدة في بلدٍ ما. لم يقتصر مصطلح «وباء» على الأمراض فقط. لكن هذا لا يعني أن الأفكار تنتشر مثل الفيروسات، من فردٍ إلى آخر، عن طريق الاتصال البسيط. يمكن ذكر الإدمان كمثال مناسب هنا. إذا انتشر التدخين جزئيًا من خلال التواصل وتقليد الأقارب، لا يمكن أن نصبح مدمنين إلّا عندما يقوم التبغ بتجنيد الناقلات العصبية في دماغنا مما يخلق حاجة لدى المُدخن تستجيب له السيجارة. مثل أي إدمان، التبغ هو الحل للمُشكلة التي يطرحها. مع مراعاة ما يقتضيه اختلاف الحال، ينطبق هذا أيضًا على المُوسيقى أو القراءة التي تخلق الحاجة التي تملؤها. ما يبدو لي مناسبًا هنا هو اكتشاف السلاسل السببية التي تنتشر من خلالها الظواهر الثقافيّة من الأفكار إلى الكلمات، ومن الكلمات إلى المُمارسات، ومن الأفعال إلى المصنوعات اليدوية، ومن المصنوعات اليدوية إلى المُمارسات، ومن المُمارسات إلى الأفكار... إلخ.

مع «كوفيد»، ألم نشهد عدوى لتمثيلات الفيروس لا تقلُّ ضررًا عن عدوى الفيروس بحدِّ ذاته؟

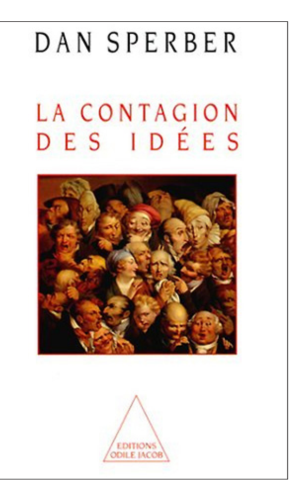
- أنت محق تمامًا. ترافق انتشار الفيروس مع انتشار التصوُّرات والتخيُّلات ونظريات المُؤامرة... ولكن أيضًا مع انتشار الأبحاث والمقالات والمُناقشات وبراءات الاختراع والمُمارسات الطبية والاجتماعية والتأملات الذاتية.

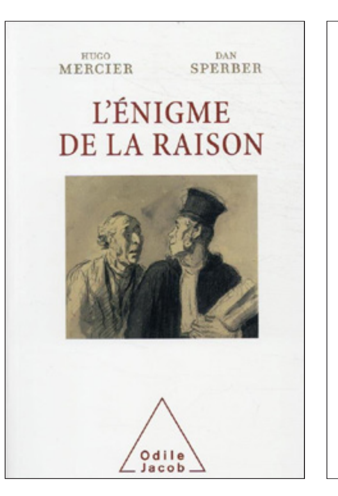


يتمُّ نشر العلم من خلال أشكال من المُنافسة وفلاتر التقييم التي، برغم عيوبها، تميل إلى إعطاء ميزة لأفضل الفرضيات. بينما ننتقل من البحث عن اللقاحات إلى توزيعها في المُجتمع، تلعب آليات الانتشار الأخرى، الاقتصادية والسياسية، دورًا مهيمنًا. باختصار، هناك علمٌ وبائي للفيروس، علم وبائي للأفكار حول المرض، والبحث الطبي، وتطبيق هذا البحث. في كلِّ حالة من هذه الحالات، يجب تركيز المجهر على الأسباب!

في كتابك الجديد «لغز العقل»، تبدأ من الفجوة القائمة بين تعريف العقل على أنه «القوة العظمى» للإنسانية واستعراض التحيُّزات والأخطاء التي تقلّل من قدراته...

- العقل هو أحد منتجات التطوُّر من بين أمورٍ أخرى. لكنه أيضًا لغز، لسببين. من ناحيةٍ، إذا كان العقلُ مفيدًا جدًا وبمثل هذا الاستخدام العامّ، فلماذا تطوّر فقط بين نوع واحد؟ من ناحيةٍ أخرى، ما هو هذا التكيُّف غير المُناسب لمُهمّته؟ أظهر علم النفس المُعاصِر ذلك: يرتكب البشر بشكلٍ منهجي أخطاء جسيمة في مهام التفكير البدائية. ستقول لي: إنها ليست على مستوى المُهمَّة المُوكَلة إليه. لا يوجد تكيُّف بيولوجي مثالي، لكن القول بتكيُّف بيولوجي ناتج عن تطوُّر بمعزل عن أداء وظيفته فكرة سخيفة. الانتقاء يصحِّح أو يزيل مثل هذه المسودات الفاشلة. ملاحظة أخيرة: إذا كان العقل حقًا هذه القوة التي تسمح لنا بالاقتراب من الحقيقة،



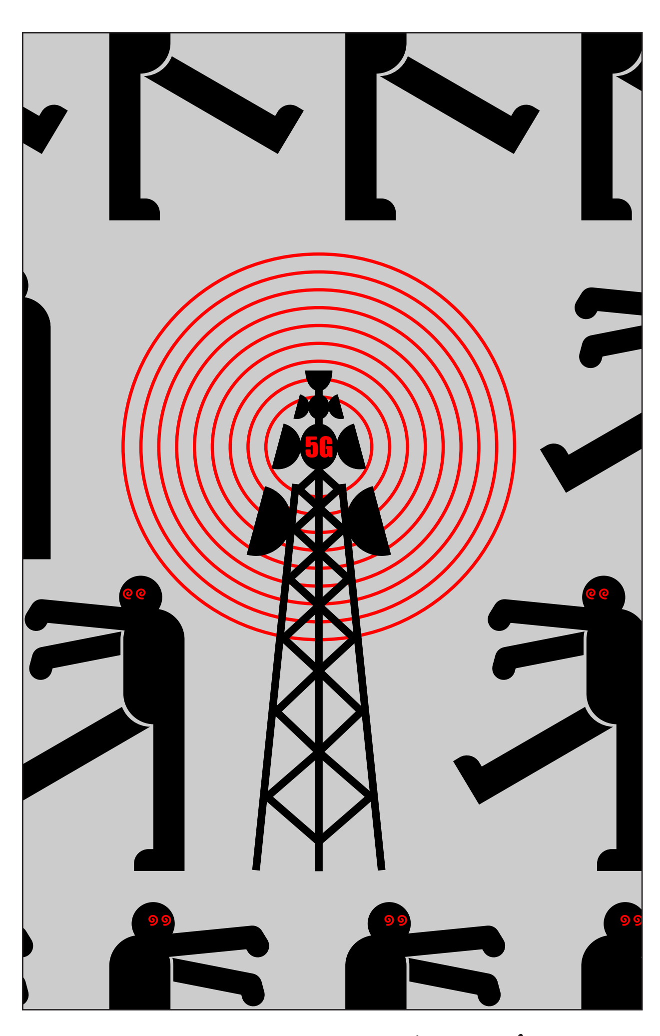


فينبغي أن يساهم في تلاقي الأفكار. ومع ذلك، فإنّ العقل، الذي نتمتع به جميعًا، لا يمنعنا من التباعُد جذريًا. في بعض الأحيان يؤدّي ذلك إلى تفاقُم خلافاتنا. لذلك يجب إعادة تعريف العقل بخلاف القوة العظمى التي تستحق أبطال مارفل...

في عصر المُؤامرات والمعلومات، كيف تدافع عن مكانة العقل في الفضاء العام؟

- لديّ شكوكٌ من الفكرة القائلة بتنامي منسوب السذاجة، وبأنه سيكون من الضروري لنا، نحن العقلاء، أن ندافع عن التفكير أو نستعيده من الخطر الذي يتهدّده. الجميع يدّعي العقل عن طيب خاطر وينكره لخصومه ويعتبرهم ساذجين أو غير عقلانيين. ولكن مَنْ الذي يفصل بينهم هنا؟ من ناحيةٍ أخرى، إذا كان الناس ينقلون أخبارًا مزيَّفة على الإنترنت والشبكات، فغالباً ما يكون ذلك بسبب اشتراكهم فيها وليس بسبب المنفعة الاجتماعية التي يتوقعونها. لا تنتقل الأخبار المُزيَّفة من قِبل أشخاص مقتنعين بجدواها بقدر ما تنتقل بواسطة أشخاص مقتنعين بأن الحديث عنها أمرٌ مثير للاهتمام. إذا قمت بنقل خطاب «شخص يؤمن بأن الأرض مسطحة»، فهذا ليس بالضرورة لأنني أعتقد أن الأرض مسطحة، ولكن ربما لأنّ الفكرة تبدو استفزازية بالنسبة لي لدرجة تجعلها رائعة. وبالمثل، فإنّ العديد ممَّن روّجوا لأفكار البروفيسور راول حول الفعالية المُفترضة لعقار الكلوروكين ربما لم يفعلوا ذلك عن قناعة بقدر ما كان لإظهار استقلالية العقل عن ما يُسمَّى بالطب «الرسمي». باختصار، حتى لو كنت تميل إلى اعتبار بعض البشر كائنات غير عقلانية تخضع لجميع أنواع التلاعب، فلنلق نظرة أولاً على وبائيات هذه الأفكار غير العقلانية. إنها أكثر إثارة للاهتمام، ويمكن أن تكون أكثر فاعلية.

وبالتالي، فإنّ الاستخدام العام للعقل سينتج، في



المُقابل، تأثيرًا مفيدًا للجميع؟

- يكتسب العقل فعاليته عندما يتمُّ استخدامه بحكمة. إذا وضعت الأشخاص حول الطاولة بطريقة متساوية نسبيًا، ودعوتهم للتداول حول مواضيع أو مشاكل محدَّدة، سيجدون حلولًا أفضل مما لو كانوا يفكّرون بمُفردهم، لأنّ أفكارهم تلتقي مع أفكار الآخرين. شكل من المُداولات تمارسه العديد من المُجتمعات البشرية. وهذا ما نراه اليوم في تجارب الديموقراطية التشاركية أو هيئات المُحلفين المدنية. العقل ليس هذا الجانب البارز الذي من شأنه أن يؤمِّن لنا، ولكل فرد في بيته، طريقًا ملكيًا نحو الحقيقة. قبل كل شيء إنها آلية اجتماعية يجب تعبئتها وفقًا لاستخدام يتناسب مع وظيفتها. سياسيًا -ربما يكون هذا أحد الدروس التي يجب تعلّمها من جائِحة كوفيد- غالبًا ما يكون القرار الذي ينبع من النقاشات العامة والجماعية أكثر إنصافاً من القرار القائم على الخبرة السّرية والسلطوية.

■ **حوار: مارتن ليجروس □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
https://www.philomag.com/articles/dan-sperber-arretons-de-faire-de-la-raison-un-superpouvoir-digne-des-heros-marvel

كرة القدم..

اللعبة التي تحتاج إلى الكثير من الجِدّ

في الفوتبول تقع الكرةُ بين قَدَمَي المنافس وعليك استرجاعها وجعلها في خدمة خيالك الكرويّ الخاصّ. ويحدث الأمر نفسُه في الكتابة والسياسة.. أليس هذا سببًا كافيًا لتفضيل الكرة البرازيليّة؟ كيف ذلك؟

ينعقد مونديال 2022 لأوّل مرّة في بلدٍ عربيّ. وهذا إنجاز يستحقّ التنويه والتفكّر ويطرح أسئلةً عديدة، لعلّ من أهمّها: ماذا يعنيه نجاح قطر في ذلك؟

أترك هذا السؤال وغيره إلى نصٍّ لاحق. وفي انتظار ذلك أريد الاحتفال بهذا المُونديال بشيء من اللعبيّة الجادّة. كما أريد تخصيص المساحة الزمنية التي تفصلنا عنه للتوقف في بعض المقالات عند علاقتنا بالفوتبول، داعيًا قرّائي إلى التفكُّرِ فيه بشيءٍ من الجدّ.

لقد أثارت «الفوتبول» جدلاً فكريًّا سياسيًّا في الغرب شارك فيه المُبدعون والفلاسفة وعلماء الاجتماع، دون أن «يندّدَ» أحدٌ بهبوط الفكر من عليائه للانكباب على مسائل عابرة مثل الشيء الرياضيّ!

ثمّة وعيٌ في الغرب (وقِلّةٌ منه في الشرق) بأنّ عشق الكرة ليس مُطالَبًا ضرورةً بأن يكون عشقًا أعمى. ولا يتطلّب بالضرورة مجرّد قراءة عاشقة. وأنّ رهانات الفوتبول أصبحت أكبر من الحيّز الرياضيّ.

لذلك قد يكون مونديال قطر أفضل مناسبة لردم الفجوة الفكريّة في هذا المجال، ولتناول الظاهرة الرياضيّة والفوتبوليّة أساسًا من منظور مختلف، يسمح بشيءٍ من تجاوز خطوط التماسّ مع هذه اللعبة.

وكي ندرك أنّ اللعب مسألة جديّة، ليس أفضل من التقدُّم من حقول الدلالات على الطريقة البرازيليّة في التقدُّم على أرضيّة الملعب: عناقيد من الأرابيسك لا تزداد إلّا فتنةً إذا هي أصابت الجمال ولم تصب المرمى.

***

لا أذكر متى بدأ شغفي بكرة القدم البرازيليّة. ولا أدري إنْ كان ذلك الشغف هو الذي شدّني فيما بعد إلى أدب أميركا اللاتينيّة عمومًا، من نيرودا إلى ماركيز وبورخيس وفوينتس، وأوقعني في غرام سائر عمالقة اللّغتين الإسبانيّة والبرتغاليّة حيثما كانوا، من سيرفانتس إلى ساراماغو، ومن بيسوّا إلى لوركا، ومن أوكتافيو باث إلى إدواردو غاليانو.

عرفتُ مبكّرًا أنّي عاجز عن احتراف لعبة الفوتبول فاكتفيتُ بعشقها. هكذا اخترتُ أن أظلّ «لاعبًا عذريًّا» أتغزَّل بالكرة عن بُعد، على غرار سلوك العذريّين مع معشوقاتهم، مفضّلاً انتهاج سلوكٍ نقيض مع الكتابة. دون أيّ إحساس بالغربة المُتوقّعة بين الفُوتبول كلعبةٍ على هامش الحياة، والكتابة كلعبةٍ متماهيةٍ مع الحياة.

والحقّ أنّه ثمّة «أُلفة» حقيقيّة بين هذه وتلك.

يكفي أن تنظر إلى وجوه الشبه بين مستطيل الورقة ومستطيل العشب. يكفي تجريد المُصطلحات من طمأنينتها الدلاليّة كي تجد نفسك في السياق نفسه، هنا وهناك، كأنّك تكتب حين تمارس الفوتبول، وتمارس الفوتبول حين تكتب.

ولعلّك تشعر بنفس الألفة في كلّ وجوه نشاطك بالمدينة.

العلاقة بين الفوتبول والأدب والسياسة أوثق ممّا يظنّ البعض. ثمّة «كوّارجيّة» مشهورون باللعب دائمًا على حافة خطوط التسلّل. ولهؤلاء «توائم» في الأدب والفنّ والسياسة. تجدهم دائمًا على الخطوط القصوى للملعب في انتظار كرة أدبيّة أو فنيّة أو سياسيّة طائشة.

في الفوتبول ثمّة اللعب «الحقيقيّ»، وثمّة اللعب «المغشوش» أو «الفالصو». ذاك الذي لا يصنع اللعب بقدر ما يحاول كسر لعب المُنافِس. وفي السياسة والأدب أيضًا.

ثمّة «كوّارجيّة» كبارٌ على سبيل «الدعوى»، وثمّة كذلك أدباء وسياسيّون كبار بالادّعاء. اشتهروا بجعجعتهم اللفظيّة التي تهدِّدُ بالويل والثبور وتَعِدُ

بالغد السعيد، ثمَّ سرعان ما تكتشف فيما بعد أنّها كانت مجرّد خراطيش «بيضاء» تفرقع دون أن تصيب شيئًا.

في الفوتبول ثمّة «كَباتِنةُ التعليق» ومحترفوه الذين تسمّيهم العاميّة التونسيّة «النبّارة»، وهم أولئك الذين لا يلعبون، لكنّهم ينهالون على اللعبة واللاعبين بتعليقاتهم. إنّهم أكثر من اللاعبين عددًا ويتطفّلون كلّ شيء. ولهؤلاء أشباه في الفنّ والأدب والسياسة أكثر من عدد الحصى.

في الفوتبول جيشٌ من «اللاعبين القدامى» أو المسيّرين السابقين اللذين أحيلوا على المعاش باكرًا. ومعظمهم من غير الموهوبين الذين تسمّيهم العاميّة التونسيّة «البنّاكة»، لأنّهم يقضون وقتهم على «بنك» الاحتياط. هؤلاء لا دور لهم إلّا التقوُّلُ على كلّ مَنْ تسوِّل له نفسه أن «ينجح»، بتشويهه أو إرعابه أو تخوينه أو تخوين الفريق نفسه والوطن كلّه إذا لزم الأمر. والفئة نفسها متوفِّرة في السياسة والأدب.

في الفوتبول تقع الكرةُ بين قدمي المُنافس وعليك استرجاعها وجعلها في خدمة خيالك الكرويّ الخاصّ. ويحدث الأمر نفسُه في الكتابة والسياسة.

أليس هذا سببًا كافيًا لتفضيل الكرة البرازيليّة؟ كيف ذلك؟

كان «Pelé» بطلاً من أبطال صباي جنبًا إلى جنب مع عنترة و«Zorro» والجازية الهلالية. وظلّ متربِّعًا على عرش أبطالي حتّى حين انضاف غيفارا إلى القائمة فيما بعد. لم أعشق هدفًا من أهداف «Pelé» مثلما عشقت ذاك «الهدف الضائع» الذي لم يتمّ تسجيله، حين ذهب هو في اتّجاه وترك الكرة تذهب في اتّجاه آخر. أمّا غيفارا الذي صادفني في سنوات الرومانسيّة الحالمة، فقد بدا لي جديرًا بالنقد في الكثير من أعماله، لكنّي عشقت ذهابه بالحلم حتّى الانكسار. وليس الأمر هنا «حبًّا عذريًّا»، بل هو في المرّتين محاولةٌ لاقتطاف الحلم ضُرِّجت بدمائها العطرة، لتتحوَّل إلى أسطورة منتجة لحلم آخر.

والحقّ أنّي ظللت حريصًا على إيجاد ملامح برازيليّة لكلّ «بطلٍ» أو لاعب أحبّه. وأقصد بالملامح البرازيليّة تلك الرقصة في الفضاء والزمان التي أطلقتُ عليها اسم «الأرابيسك»، وهي تتجسّدُ في تلك المجانيّة اللعبيّة السخيّة بالجمال، وتلك البهجة الحزينة التي تغلب على أميركا اللاتينيّة عمومًا، والتي تشبهنا، والتي تشبه رقصة الطائر الذبيح.

وكثيرًا ما خضت نقاشاتٍ حامية الوطيس للدفاع عن وجود شبهٍ بين غارينشا مثلاً وحمادي العقربي، اللاعب التونسي الفذّ وأيقونة الفوتبول التونسي ومفخرة كأس العالم 1978.

كان «أهْلُ الذِكْرِ» يرون في هذه التشبيهات جهْلاً منّي بالكرة وأسرارها. اللاعبان مختلفان في الخطّة وفي طريقة اللعب وفي كلّ شيء. وقد يكون أهلُ الذِكْرِ على حقٍّ في ذلك، لكنّي ظللت أدافع عن رأيي باستبسال شديد (لو أبديت مثله في الخيمياء لصنعت من النحاس ذهبًا...).

اشتهر غارينشا بمُراوغاته العجيبة وبساقيه المُختلفتين (ساق عاديّة وأخرى نحيفة رفيعة). وكان هذا الأمر يمنحه هشاشةً لا تزيد أداءه الرائع إلّا روعةً وإعجازًا. وقد رأيت الهشاشة نفسها لدى العقربي.

هشاشة تذكِّرك دائمًا بأنّك أمام إنسان من لحم ودم يشبهك وليس قادمًا من المرّيخ. كان العقربي من أولئك اللاعبين الذين تنظر إليهم فتخشى عليهم العطب والكسر، لفرط جمال الأداء ورقّته، لولا أنّ الجمال والرقّة يكشفان لك فيما بعد عن الكثير من شدّة البأس.

هكذا ظللتُ حتّى الآن أنحازُ إلى الجمال والهشاشة، في الكرة وفي الحياة، وأفضّلهما على النجاعة والقوّة.

هل تغيَّرت الأمور اليوم؟ هل أصبح اللاعبون يتسابقون في فتل عضلاتهم ليصبحوا إلى الوحوش الفاتكة أقرب منهم إلى البشر، وإلى الروبوطات الحربيّة أقرب منهم إلى كائنات من لحم ودم؟ هل أصبح الفوتبول صناعة «تأكل لحوم البشر» حسب عبارة الكاتِب إدواردو غاليانو؟

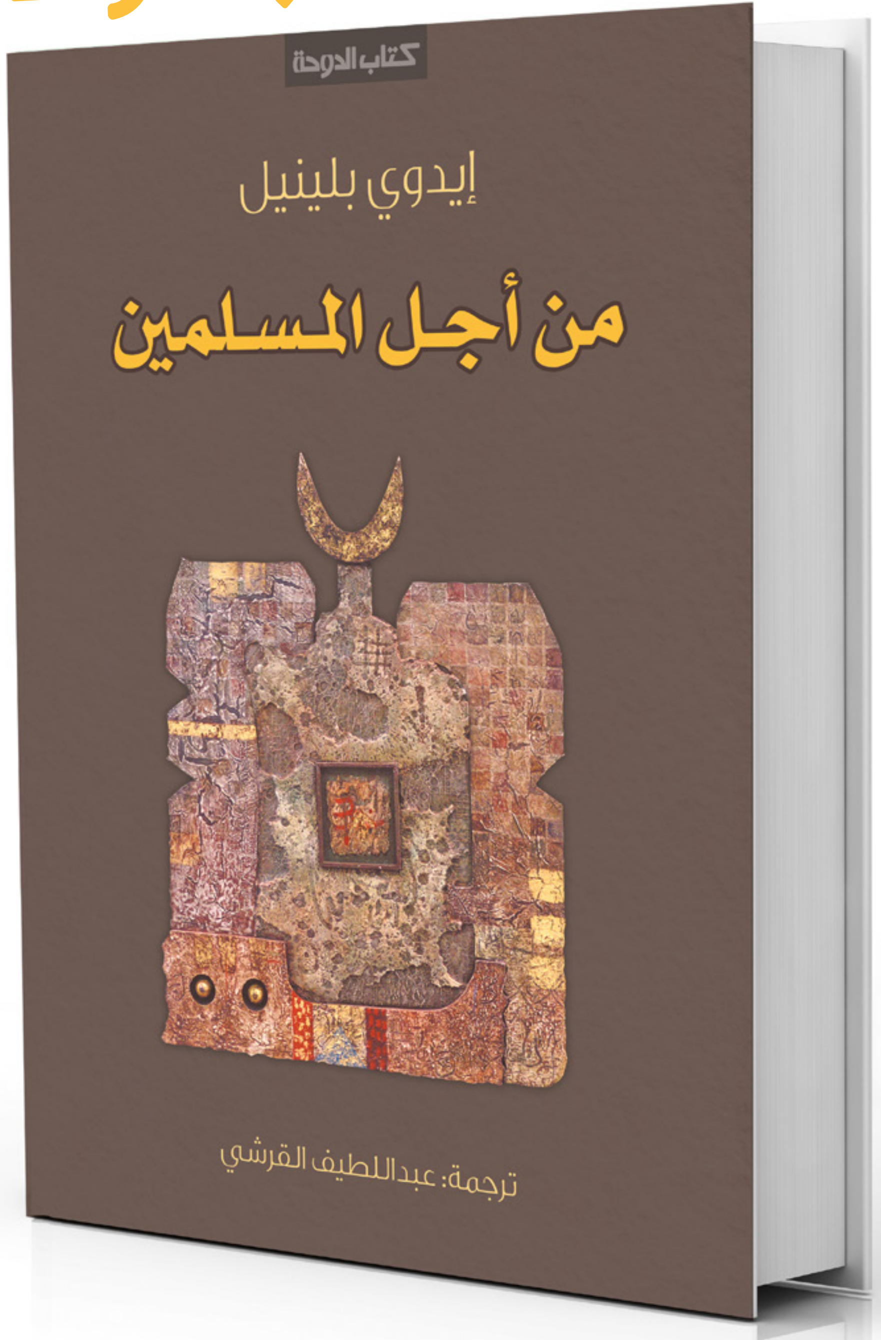
يشير باسكال بونيفاس في كتابه «الأرض مستديرة كالكرة» إلى الكثير من الوثائق والأحداث التي تثبت قدرة لعبة كرة القدم اليوم على أن تزلزل البورصات العالميّة، وأن تشعل حروبًا وتطفئها، وأن تساهم في إعادة رسم خرائط الدول والقوميّات.

وها نحن نرى في بداية القرن الحادي والعشرين تغيُّرًا راديكاليًّا في سياسة (الفيفا) بخصوص مسألة «الحياد الرياضي»، حيث جعلت من حرمان روسيا من المُشاركة في التصفيات الختاميّة للمُونديال واحدًا من أوقع العقوبات جرّاء حربها على أوكرانيا.

وعلى الرغم من ذلك نظلّ نحن العرب في معظمنا واقفين دائمًا في منطقة «التسلّل»، ننظر إلى الفوتبول نظرةً متعالية لاتخلو من احتقار. من تلك النظرة الاحتقاريّة يتسرَّب الفقر المدقع الذي يعانيه بحثنا الجامعيّ وأدبُنا ومكتبتنا العربيّة عمومًا في مجال الرياضة، من حيث المفاهيم والمُؤسّسات وشروط المُمارسة والإمتاع. وكأنّ الفوتبول حقل سوقيّ أو مبتذل غير جدير ببحثنا وإبداعنا، ولا يمكن أن ينتج حارس مرمى يقول بعد أن أصبح مبدعًا ومفكِّرًا اسمه ألبير كامو: «كل ما تعلَّمته في الحياة عن الأخلاق وعن الواجبات أنا مدين به لكرة القدم».

■ **آدم فتحي**

كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي

جيتانجالي شري:

لم أتمكَّن من تسليم الرواية إلى الناشر!

دخلت الروائية «جيتانجالي شري» المقيمة في دلهي، التاريخَ، باعتبارها أوّل كاتبة تكتب باللّغة الهندية، تنضمّ إلى القائمة الطويلة لجائزة «بوكر» الدولية (وتفوز بالجائزة)، إذ تُرجمت روايتها «رات سمتهي - Ret Samadhi» إلى الإنجليزية، تحت عنوان «قبر الرمل - Tomb of Sand» من قِبَل الكاتبة والمترجمة الأميركية «ديزي روكويل».

تـدور أحـداث الروايـة فـي شـمال الهنـد، وتستكشـف موضوعات الموت، والحياة، والترمّل، والصدمات، ووحدة العالـم الطبيعـي، والبشـر، والحـدود المتحيّـزة والخلافيـة التـي نقيمهـا، كمـا أنهـا تشـارك في بنـاء الهويّـة الشـخصية والهويّـة الجماعيـة. قامـت كلٌّ مـن «تايلتد أكسـيس بريس - Tilted Axis Press»، و«بنجويـن بوكـس - Penguin Books» بنشـر الترجمـة فـي المملكـة المتَّحـدة والهنـد، تباعـاً. لـم تكـن المـرَّة الأولـى التـي يصـل فيهـا عملهـا إلـى الجماهيـر الدوليـة، إذ تُرجمـت أعمالهـا مـن الهنديـة إلـى اللّغـات: الفرنسـية، والألمانيـة، والصربيـة، والكوريـة.

تكوَّنـت القائمـة الطويلـة لـ«بوكـر»، لعـام (2022)، مـن (13) روايـة، هـي -فـي مجملهـا- مـن أعمـال روائيـة مترجمـة إلـى الإنجليزيـة مـن (11) لغـة، ومـن أربـع قـارّات.

مـا شـعورك حيـال إدراج كتابـك فـي القائمـة الطويلـة لجائـزة «بوكـر» الدوليـة؟

- بالتأكيـد، لا يمكـن للمـرء أن يشـعر بأيّ شـيء أقلّ من شـعور رائـع لوجـوده فـي مثـل هـذه القائمـة. لقـد أسَّسـت «بوكـر» اعتماديتهـا مـن صرامتهـا وتميّزهـا. أن يتـمَّ اختيـاري مـن قِبَـل هـذه الجهـة يشـعرني بالارتيـاح، ويمنحنـي مسـافة إبداعيـة غريبـة عـن نفسـي، وعـن عملـي، باعتبـاري كاتبـة، ويجعلنـي أنظـر، بفضـول، إلـى نفسـي وإلـى كتابـي ببعـض الإعجـاب.

ومـع ذلـك -وهـذا ليـس تفاهـة مثاليـة بالنسـبة إلـيّ- يجـب علـى الكاتـب أن يكتـب، ببسـاطة وإصـرار، للأوقـات السـيّئة، والأوقـات الجيِّـدة، مـرّة مـن أجـل «بوكـر»، وأخـرى لغيـر «بوكـر».

يعتبر كتابك أوّل كتاب هندي يصل إلى قائمة «بوكر» الدوليـة الطويلـة. لمـاذا، فـي اعتقـادك، لـم تصـل الكتـب المؤلَّفة باللّغة الهندية، إلى القائمة، من قبل؟

- هـذا سـؤال غايـة فـي الأهمّيـة، وأريـد أن يسـمع الجميـع إجابته:

بالتأكيـد، إن روايتـي ليسـت أوّل روايـة رائعـة باللّغـة الهنديـة، تسـتحقّ أن تكـون فـي القائمـة! هنـاك أعمـال رائعـة أخـرى. لكـن، كـم مـن الأشـخاص خـارج العالـم الهنـدي يعرفـون عنهـا أيّ شـيء؟ إن الترجمـة والحـوار بيـن اللغـات طريقـان مثاليّـان لظهـور مثـل هـذه الأعمـال.

إن الجـواب عـن عـدم حـدوث هـذا، موضـوعٌ محفـوفٌ بالسياسـة، بالصعوبـات الحقيقيـة المتعلِّقـة بالمـوارد والموظَّفيـن المدرّبِيـن، ومـا إلـى ذلـك، أيضـاً، مـن أجـل إقامـة هـذا الحـوار، ونحـن بحاجـة إلـى مناقشـة مطوَّلـة حـول ذلـك.

بـادئ ذي بـدء، علينـا أن نواجـه، بصراحـة، حقيقـة أنـه فـي ظلّ عـدم كفايـة هـذا الوصـول، يظـلّ الكثيـر مـن الأعمـال الأدبيـة مجهـولاً خـارج نطـاق دائرتهـا المباشـرة. نحـن، أيضـاً، بحاجـة إلـى مواجهـة حقيقـة أن الأشـخاص الأذكيـاء جـدّاً، يفترضـون، بنـوعٍ مـن الغبـاء، أنهـم إذا لـم يـروا هـذه الأعمـال، فهـي، إذاً، ليسـت موجـودة.

فـي الوقـت الحالـي، يكفينـي أن أقـول إننـي محظوظـة لأننـي «حللـت» فـي اللحظـة التـي يمكـن فيهـا «العثـور علـي». أودّ أن أقـول: شـكراً لـ«تايلتـد أكسـيس». شـكراً لـ«ديـزي». شـكراً لـ«آنـي مونتـو»، التـي كانـت أوَّل مـن التقـط الروايـة، وقـد قـال عنهـا أحدهـم إنهـا روايـة «يسـتحيل ترجمتهـا»، وترجَمَتْهـا إلـى الفرنسـية.



إذا نظرنا إلى الوراء في عملية كتابة «رات سمتهي»، ما هي بعض الجوانب الأكثر متعةً، وأكثر ألماً في تأليف هذا الكتاب؟

- نعم. كان مؤلماً وممتعاً معاً. انظري، الكتابة مغامرة، والخروج في تلك الرحلة مليء بالمرح والقلق والمخاطر، وكلّ شيء. بطبيعة الحال، ينبغي أن يكون هناك سلسلة كاملة من المشاعر بداخلي في أثناء تقدُّمي في الكتابة.

إن العمل الإبداعي ليس نتيجة مبرمجة بدقّة، فهو يتبرعم من بذرة، ثم يأخذ لونه، وملمسه، ويصنع، أيضاً، قصَّته الخاصّة. قد يبدأ الكاتب في خطّ عبارات البداية، ولكن ببطء وبثبات، تبدأ الشخصيات، بميولها وإمكاناتها في توجيه المؤلِّف.

طوَّرت الرواية «رات سمتهي» مزاج الحرِّيّة مع تقدُّمها، وأصبح ذلك اتّجاهها - ابتهاج عبور الحدود. هذا ما بدأت بفعله، وواصلت القيام به في انكشافها، على مستويات مختلفة، إن الشخصيات المركَّبة، والأنواع، والقصّة، وأشياء من هذا القبيل، كانوا جميعاً يرفضون الحدود، ويتنقلون عبرها. كانوا يؤكّدون الحقّ في الحرِّيّة، والحيوية، والاستمتاع، بمزيج التنوُّع في العالم.

لكن الحرِّيّة تلهم، وتثير القلق أيضاً. عليك أن تضغط أكثر وأكثر، لكن عليك ألّا تسقط. يجب أن تكون مجنوناً، لكن بمنهجية!

أخذت الرواية جميع أنواع الأدوار، وأثارني أولئك الذين لا يستطيعون التنبُّؤ بها. لقد مرَّت سنوات طويلة (سبع أو ثماني سنوات) في هذا العالم الجديد الذي تَمَّ إنشاؤه، وكان مليئاً بالثراء والتعدّدية في العالم الذي عشت فيه، بشيء آخر، أيضاً. في تصادم الأحداث اليومية والعادية، كانت الأحداث التاريخية، والبشرية الكبيرة تجد أصداء لها. كانت القصص تنشئ شبكاتها الطبقية الخاصّة.

أخذتني الرواية على طول التضاريس الممتعة، والتضاريس الصعبة معاً، وأخبرتني العديدُ من الأصوات القصّةَ / القصص، بما في ذلك الطيور والحيوانات والأشياء غير الحية مثل الأبواب. استمتعت بصخبهم، وحزنت على حماقات الإنسان المؤلمة (التقسيم، مثلاً).

وبعد ذلك، تَمَّ الانتهاء من الرواية. غير أنني لم أتمكَّن من تسليمها إلى الناشر. لا أستطيع أن أقول لماذا، باستثناء أن الصوت الذي يقول «دعها تذهب» لم يتحدّث بداخلي بعد. لم يكن ذلك بسبب اشتغالي عليها بشكل أكبر من السابق، بل لأنها لم تكن مستعدّة لتتركني.

أتذكَّر تلك الأيَّام، وكم كانت مؤلمة، بشكل خاصّ! كان الأمر أشبه بكونك مثقلة جدّاً مع الحمل الذي تجاوز، الآن، مدَّته الكاملة، لست قادرة على الولادة! شعرت بالثقل والرعب والقلق من حدوث خطأ ما. ستكون ولادة شائبة، وسأموت، أو سيموت الرضيع، كل هذا جعلني على غير ما يُرام.





ولكن جاءت اللحظة التي استطعت فيها أن أقدِّمها لدار النشر، وتحرّرت منها، وأطلقت سراحها مني!.

تمَّت ترجمة كتبك إلى كلٍّ من الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والصربية، والكورية. ما الذي تعتقدين أنه تَمَّ اكتسابه من الترجمة، وضياعه فيها؟

- المترجم الجيِّد، كما نعلم، لا يحاول القيام بتمثيل حرفيّ للنصّ الأصلي، بل نقل إبداعي إلى لغة أخرى، وإلى الثقافة المحيطة به. أعتقد أنني كنت محظوظة مع المترجمين الذين أعمل معهم؛ فقد بنوا علاقة معي ومع عملي، لكنهم، بعد ذلك، صاروا مبدعين.

أنا، أيضاً، كنت كاتبة جيِّدة للعمل معهم. في بعض اللُّغات، لم أتمكَّن مطلقاً من قراءة النصّ المترجم، لكن ردود القرّاء / الجمهور تشير إلى أن العمل المترجم مرتبط بالنصّ الأصل.

يتمّ اكتساب طبقة أخرى عندما يتردَّد صدى الترجمة في بيئة ثقافية مختلفة، والأهمّ من ذلك كلّه أن حوار مثيراً قد بدأ.

ما الذي ضاع؟ الأصوات، والروائح، والقرص، والدوّامات الخاصّة بي!.

هل يمكنك مشاركة أفكارك حول ترجمة «ديزي روكويل» لكتابك؟ ما الذي أعطاك الثقة لتضعي كتابك بين يديها؟

- أسمع من الأشخاص والمؤسَّسات التي أقدِّرها كثيراً، أن المترجمة قامت بعمل رائع، والقائمة الطويلة لـ«بوكر» هي أحدث إقرار بهذا الشأن. لو أنني الوحيدة التي مثَّلت الحكم على عملها، فلن أثق في نفسي. أنت ترين أنني لست موضوعية، ومرتبطة جدّاً بالنصّ الخاصّ بي.

ما يساعد في ذلك هو العلاقة التي تطوِّرها مع مترجمتك. وجدنا، أنا و«ديزي»، بسرعة فائقة، أنفسنا في حالة من السهولة، وحتى أننا تميَّزنا بالثبات والاتِّساق. أدَّت شكوكها وخلافاتها إلى مناقشات تمكّننا من أن نتَّفق معاً على حَلّ معيَّن، أو حتى نتَّفق على الاختلاف، في بعض الأحيان.

كانت الدقّة التي كانت تتعامل بها مع النصّ الهندي واضحة من خلال الطريقة التي تعبّر بها عن شكها، حتى في النقاط أو الكلمات التي كانت -إلى حَدّ ما- واضحة بشأنها. كانت من النوع الذي يتصرَّف بطريقة تكون فيها متأكّدة أو واثقة من نفسها أكثر من المعتاد. نهجها منحَ الثقة، كما أنها قامت بترجمة روايات لـ«خديجة مستور - Khadija Mastur» و«كريشنا سوبتي - Krishna Sobti». وقد كانت، على الأقلّ، طالبةً للكاتب الفذّ «أ. كا. رامانوجان - AK Ramanujan».

ما هو العمل الذي أنت بصدد الاشتغال عليه؟

- لقد أنهيت رواية، لكنني أتركها تجلس بهدوء، بجانبي، الآن.

مَنْ هم كتابك المعاصرون المفضَّلون؟

- إننا، الآن، في عالم من الوفرة، وهذا أمر لأمر رائع ومحبِط في الوقت نفسه. قرأت كثيراً، ولكن، في كثير من الأحيان، بشكل عشوائي. ستستمرّ قائمة المؤلّفين المفضَّلين، وسيستمر معها المزيد من الأعمال المفضَّلة. اسمحوا لي، فقط، أن أذكر بعض الكتّاب الهنود المعاصرين الذين قرأت لهم، وبعض أعمالهم التي أحببتها بشكل خاصّ، وأترك الأمر عند هذا الحدّ، في الوقت الحالي. حتى هذه القائمة غير مكتملة. رجاءً، دوِّني هذه الأسماء: «كريشنا سوبتي - Krishna Sobti»، «نيرمال فيرما - Nirmal Verma»، «كريشنا بالديف فايد - Krishna Baldev Vaid»، «فينود كومار شوكل - Vinod Kumar Shukl»، «منصور احتشام - Manzur Ehtesham»، «مرينال باندي - Mrinal Pandey»، «مريدولا جارج - Mridula Garg»، «مامتا كاليا - Mamta Kaliya»، «أخيليش - Akhilesh»، «جيان تشاتورفيدي - Gyan Chaturvedi»، «سارا راي - Sara Rai»، «ألكا ساراوجي - Alka Saraogi»، «براتياكشا - Pratyaksha»، «نيلاكشي سينغ - Nilakshi Singh»، «تشاندان باندي - Chandan Pandey»، وآخرون غيرهم.

■ حوار: شينتان جيريش مودي □ ترجمة: أحمد منصور

المصدر:

The Geetanjali Shree Interview | «A creative work is not a neatly programmed outcome»

https://www.news9live.com/art-culture/books/geetanjali-shree-interview-international-booker-prize-longlist-first-ever-hindi-translation-tomb-of-sand-ret-samadhi-158751

«ديان سوس»:

أريد أن يبقى اسمي محفوراً في الذّاكرة

وُلِدت الشّاعرة الأميركيّة «ديان سوس» في إنديانا، العام (1956). فاز ديوانها «فرانك: سونيتات» (2021) بجائزة «بوليتزر»، التي أعلنت نتائجها في التّاسع من مايو/أيار (2022)، وبجائزة حلقة نُقّاد الكتاب الوطنيّة. أصدرت: «طبيعة صامتة وطاووسان ميتان وبنت»(2018)، و«امرأة بأربعة أرجل»(2015) الذي وصل إلى قائمة جائزة «بوليتزر» القصيرة، و«وولف ليك، مريول أبيض انفتح عنوة»(2010) الّذي حاز جائزة «جونبير» للشعر، و«يُجهز عليك بسهولة»(1998). وهي تعيش الآن في مدينة كالامازو، بولاية ميشيغان.

ناتالي تومباسكو: ديوانك الأخير عبارة عن «مُتعة باروكيّة»، لا سيّما في تُعاقُب وتسلسُل قصائده الواعي والدّقيق؛ إذْ تتبدّى شبه سرياليّة، أو كأنّها تخضع لتعويذة تخصّك. هل يُمكنك البدء بوصف رحلة كتابة تلك القصائد؟

- «ديان سوس»: ارتأى كثيرون، بعد «طبيعة صامتة وطاووسان ميتان وبنت»، ضرورة أن أكتب سيرة حياتي، وقد فكّرت في ذلك لأنّي عشت حياة غريبة، لكن عجزت عن الإحساس بها نثراً. وهكذا، اكتريت سيّارة كي أتمكّن من التنقّل بحرّيّة، وقُدتها إلى بقعة اسمها «Cape Dis-appointment» (رأس الخيبة).

أهذا مكان حقيقي؟

- نعم. وقد سارت الأمور على شاكلة القصيدة الأولى؛ إذْ أطللت على الفنار والجرف الأيقونيّيْن، وفكّرت في النزول مسافة، أستطيع منها القفز إلى البحر. لم تكن هذه نيّتي الحقيقيّة، بل خيالاتي. وقد تبدّى المسعى كلّه شاقّاً، فغفوت داخل السيّارة، فجاءني، وقتئذ، ذلك السّطر: «سُقت طوال الطريق إلى رأس الخيبة»، وأدركت أنّي أروي قِصّة في أثناء وقوعها... تبدّى أنّ فرانك اقتحم أفكاري، ولم يكن يشغلني بوجه خاصّ.

وهكذا، اكتملت القصيدة في رأسي، عند رجوعي إلى الكوخ، ولم أعِ أنّها سونيتة إلّا عند كتابتها على الورق. أربعة عشر سطراً، ومقطع ختامي يقول: «لكن كيف أشرح/ هذا البحث الجزوع عن الجمال أو الرّاحة؟»..

لقد صارا حامض الديوان النووي؛ إذْ أتيا بفرانك، وسردا حياةً، وحفِلا بكثير من الوثبات المُباغتة. إنّ ما يجعل حضور أوهارا جذّاباً وطازجاً هو طاقته الارتجاليّة وطبيعته الديناميّة؛ إذْ تشعر كأنّك تمشي، بصحبته، في شوارع نيويورك.

غادر أوهارا بلدة صغيرة في جرافتون، بولاية ماساتشوستس، وبانتقاله إلى مانهاتن ذاق تجربة انعتاق كُبرى في خمسينيات القرن العشرين. أمّا انتقالي إلى نيويورك من بقاع أصغر، فلم يكن مُريحاً تماماً. وقد دأبت، في سائر كُتبي، على أن أسوق مصادر أو أدلّة إلهام؛ ففي «امرأة بأربعة أرجل» كان لوركا، وفي «طاووسان» رسّامون مثل مارك روثكو، ورامبرانت، وغيرهما، إضافةً إلى النظرة الذكوريّة؛ لذلك ظهر «فرانك»، هُنا، باعتباره شخصاً محوريّاً استفزازيّاً، ولم يكن له وجود حقيقي كي يستحثّني ويُشجّعني.

هذه التشابهات والاختلافات بينكما، في نيويورك، تسترعي الاهتمام.

- كان حضور شاعرة شابّة، في نيويورك، إبّان السبعينيات، لا يزال مغامرة مقصورة على الرجل. كُنت أقابل أشخاصاً مثل آلن جينسبرج، ووليم بوروز، وكانا يخترقاني بنظراتهما. على أنّ صِلة أخرى جمعتني بفرانك عندما التقيت أحد أقرب أصدقائه؛ وهو شاعر شهير، كان يبحث عمّن يكتب له مخطوطاته على الآلة الكاتبة، مُقابل الالتحاق بحلقة دراسيّة له في جامعة كولومبيا، لكن تبيّن، لاحقاً، أنّها مهمّة بغيضة، ومحفوفة بالمخاطر. لا أزعم أنّ «فرانك» كان ملاكي أو قدوتي، لكنّي أحببت ما في شخصيّته من زخم، وكان يُمثِّل، بين الآونة والأخرى، حقبة في الشّعر امّحى منها النساء والملوّنون. كان ملتبساً، والشخصيات الملتبسة تسترعي اهتمامي.

بعد «رأس الخيبة»، قلت لنفسي: حسناً، ها أنا أكتب مذكّرات على هيئة سونيتات. ستكون مُرتجَلة، ولن أطوف، خلالها، بجسدي كما في كتابات فرانك، بل سيكون التطواف ذهنيّاً وخلّاقاً، وعبر الذّاكرة؛ لذلك بدأت، عند بناء تتابع القصائد، بتلك التأمُّلات الأوسع عند السّاحل الغربي المُطلّ على المُحيط حول مأزق

مواجهة النفس، ثمّ تابعت عبر ما أتصوّره طيفاً أو موشوراً يضمّ مستويات مُتباينة من الضوء.

تكلّمت عمّا يُمتّعني، في أوهارا، أنا الأخرى؛ إنها خِفّته، وتحوُّلاته النغميّة المُفاجئة، ومشاعره المتناقضة، وصوره الاستثنائيّة، و«ذواته» المُراوغة، أو تقمّص الأدوار. لكن، ثمّة سؤال شغل تفكيري هو: لِمَ «فرانك» من بين كافّة شعراء ما بعد الحرب؟ لكم أحبّ ما قلتِه عنه من أنّه لا يُشبه «فيرجل»، بل يتبدّى رفيقاً، بالأحرى!.

- أجل.. هو رفيق. غالباً ما أصارع فنّانين ذكوراً، وأتصوّر أنّ مردّ ذلك هو نشأتي داخل نظام أمومي، بصحبة جدّتي وأمّي وشقيقتي. أنا امرأة تُشبه النساء، لكن اتّزاني السيكولوجي يجعلني أميل إلى طباع الرجال. ثمّة وضوح - frankness، أيضاً، يقترن بفرانك. أحبّ تلك المزاوجة. ألبوم إيمي واينهاوس الغنائي الأوّل، كان بعنوان «فرانك».

كان المقصود فرانك سيناترا، أليس كذلك؟

- أجل. أليس هذا مُذهلاً؟! أثق في العارض والتصادف.

يُذكّرني ذلك ببيان أوهارا الضدّ الذي حمل عنوان: «شخصويّة Personism»، الّذي يُعلّمنا فيه «ألا ننشغل بأحد سوانا». ويتأمّل دور الشّاعر حين يكتب: «تُرى،



لِمَ تعبأ لو فهم قارئ ما تكتب، أو فهم ما ترمي إليه، أو كان ما تكتبه يُصلحهم؟: يُصلحهم لماذا؟ ألِأجل الموت؟ لِمَ تستعجلهم؟ إنّ أغلب الشعراء يتصرّفون كأنّهم أمّهات كهلات يُحاولن إجبار أطفالهنّ على تناول ما يفوق احتمالهم من اللحم المطبوخ والبطاطا، في حين تنهمر منهنّ (الدموع).» أتصوّر أنّه يضغط في اتّجاه كتابة غريزيّة، وضدّ فكرة الشّاعر، باعتباره حكيماً. هل تعتقدين أنّ هذا الحِسّ يتّصل بشعرك؟

- بالتأكيد. لشَدَّ ما أدهشتني ثقته بنفسه؛ إذْ تتطلّب مقولة «ألا ننشغل بأحد سوانا» الثقةَ وقابليّة العطب. لكم أحبّ ما يقوله في هذا البيان: «لا يستهويني الإيقاع، ولا السجع، ولا كلّ ذلك الحشو. لا تنشغل إلّا بنفسك. فحين يُطاردك شخص في الشّارع يحمل سكّيناً اركض، ولا تلتفت لتصيح: «كفى! فأنا مُعلّم ماهر في مدارس مينيولا الإعداديّة»». ومع ذلك، لا أظنّ أنّي أتبنّى موقفه؛ ذلك أنّ هذا الزهو يتطلّب شروطاً مُعيّنة توفّر مساحة لتحقيقه، وأعرف كثيرين ليست لديهم هذا المساحة. يتبدّى زهوي في نهاية ديوان «فرانك»، لكن دائماً ما تشفع لهذا الزهو مُناوأة تلك المساحات التي تشغلها جماعات هامشية عنيفة ومُخيفة. لا وجود لمثل هذا «الزهو الخالص» بالنسبة إليّ؛ ذلك أنّي أعي هذا النشاز.

وصف أوهارا النقّاد بأنّهم «سفّاحو/ أشجار بستانه» وقلت أنت، سابقاً، أنّ قصائدك تُنتقَد لأنّها «مورقة، جيّاشة العاطفة»، أو -بالأحرى- مُتخمة باللغة الحسّيّة. لشدّ ما أسرّني الانسجام بين التكثيف والاستفاضة حين سمعت سونيتاتك!. وقد أشار الشّاعر الأميركي روبرت كريلي، إلى ذلك بقوله: «الشّكل ليس إلّا امتداداً للمضمون»؛ من هنا، أتساءل: كيف يُمكن لقالب مُحدَّد مسبقاً، ولاقتصاد الفكر أن يعكسا تجربة المتحدِّث الدّاخلية، أو نفسيَّته؟ أو كيف ما تزالين قادرة على تطويعها، رغم سائر بهارج السونيتة، وزخارفها؟

- بعد «امرأة بأربعة أرجل» و«طاووسان» أحسستُ بالحاجة إلى الاقتضاب، وهو ما أفزعني لأنّي شاعرة، يكمن جوهر قوَّتي في الخيال. على أنّي أعتقد، كذلك، أنّ إحدى طرائق اشتداد ساعد الكاتب هي تجريده من نقاط قوَّته. السونيتة مَبنيّة للتأمُّل، وبعض سونيتاتي يُمكن قراءتها على أنّها موقف واقعي خاطف يتألّف من أربعة عشر سطراً، والبعض الآخر عبارة عن لحن موسيقي. لا أرغب في أن تنطوي أيّة سونيتة على كافّة العناصر؛ لكن أغلبها يحتوي على نقطة تحوّله، وإيماءة ما إلى قافية. وداخل هذا (الكليشيه) المُتراصّ، يُمكن تأمّل الكثير إذا طرحنا جانباً الأنسجة الضّامة، والانتقالات أو الأفكار المُكمّلة لصالح التجوال المُشترك.

كتبت هذه السطور الباهرة: «السونيتة مثل الفقر؛ تُعلّمك ما يُمكن أن تعمله/ من دون... الفقر مثل سونيتة؛ مُعلِّم بارع... السونيتة أمّ». أتساءل عن تاريخ الشكل، وكيف نُظر إليه، تقليديّاً، باعتباره نخبويّاً (شكل يخصّ مُجتمعاً سويّاً ذكوريّاً أبيض)! تُرى، كيف تستعيدين السونيتة؟ وكيف تنطق باسم الهامشيين؟

- تستهويني هذه الفكرة عن إعادة تعريف السونيتة بلغة الطبقة الفقيرة، والنظام الأمومي؛ فالسونيتة ليست مُغطّاة بسلك شائك، ولا تخصّ جنساً معيّناً، ولا طبقة ما، ولا أيّ شيء. وقد أظهر آخرون قبلي صحّة ذلك، من جيرالد ستيرن إلى تيرانس هايز، وواندا كولمان، وغيرهم. لقد دافع كتاب كولمان «سونيتات أميركيّة» عن حقّ من جاؤوا بعد الكتاب، في السونيتة، وما أطمح إليه هو رفد السونيتة بمنظور فقراء العاملين والريفيِّين.

أتساءل عن نقاط التلاقي بين الشعر، والولادة، والانبعاث في قصيدة: «ثمّة قوّة تكسر الجسد»:

ثمّة قوّة تكسر الجسد، محتومة،
والألم هو النتيجة الثانويّة. ألم مألوف مثل مقياس
المطر، الّذي أصبح سرّيّاً، وقافية، كذلك،
ما لم يكن كلاماً مقفّى أو إصابة داخليّة، عتمة، وفرح،
وهو أيضاً صابون أطباق، لكن ليس الّذي يُخلِّص
الطيور البحريّة من نفط الناقلات المُحطّمة. هذا فجر،
عليه أن يُبدِّل اسمه إلى غروب. مُفارقة
أن تغدو وجه العاطفية الآخر هُنا في العصر الحديدي،
تكوي ثنيات اليأس، وتحوّلها إلى تسريحة شعر.
...

في هذه القصيدة جمال خالص. وقد كان الموت ثيمة مهمّة في ديوان «فرانك»، كذلك الولادة- انبعاث: «الذوات/ عديدة الغُرف» مثل أفعى تغيّر جلدها، وقشور الماضي. حدِّثينا عن سيرورة تفكيرك هُنا؟

- نعم. تتمتّع هذه القصيدة بطاقة بلاغيّة. وقد جاءتني بعد السّطر الّذي أقول فيه:

«خاوية وذليلة/ زحفتُ إلى الطريق البارد ألتمس المُساعدة، أَخضعتِ أيّتها الملكة؟» ثمّة فكرة، مفادها: رغم أنّ التجسّد يكسرك، من الأفضل أن تتحوّل إلى روح أو شبح. يجمع المقطع الأخير بين الكآبة والشّاعر الإنجليزي جون دون، بطريقة ترتقي بالمهمّش. هل تعرفين قصيدة جون دون «ترجّل في الوحل، تجسّد، عان، ثمّ عليك بالغناء»؟.

تُشبه، إلى حدٍّ ما «خطوة بعيداً عنهم»، حيثُ نجد أوهارا ممزَّقاً بين الرغبة في مواصلة استنفاد زواليّة لحظة واحدة، أو التلكُّؤ برهةً، لتأمُّل الحزن؟ ثمّة توتُّر شبيه في قولك: «أعانقها فأبتعد عنها خطوة».

- القصيدة تبتعد خطوة بطبيعتها: «سُقت طوال الطريق إلى رأس الخيبة» في الزّمن الماضي، رغم أنّ الحدث وقع توّاً؛ فهو لا يحدث الآن. تستهويني القدرة على كتابة شيء ذي مضمون بلاغي يأخذ الجسد، لا العقل والروح، بعين الاعتبار. ثمّة نهوض من دون ريب؛ فاختتام القصيدة بـ: «غنّ» يقول إن هذا شعر غنائي، حتّى بعد أن انكسرت في القصيدة السّابقة.

لقي أوهارا حتفه في حادث مأساوي بجزيرة فاير آيلند في العام (1966). أبي مات في العام (1964). دُفن أوهارا في جزيرة لونج آيلند، بالقرب من صديقه الحميم، وجوزفين ميرتل كوربن، المرأة ذات الأربعة أرجل. في الواقع، كانت متتالية القصائد، بأكلمها، موجّهة إلى أوهارا، لكنّ مُحرِّرتي أحسّتْ أنّه من الضروري (وقد اتّفقت معها في الرأي) ألّا نُبهظ الديوان بأوهارا؛ فهذا ليس تكريماً؛ إذ ينبغي وضع فرانك على حافّة الكتاب. والحقيقة أنّي أتشاجر معه في القصائد التي أخاطبه بها- صداقته مع مُغتصب: مثلاً، في قصيدة «مشاهير الشعراء أتوا إلينا»، أستطيع تناول الجانب النُّظمي بالعالم الأدبي، من دون إفراط في الشخصنة. ثمّة كثير من تلك التقاطعات التي تظهر، بوضوح، في القصيدة الأخيرة من ديوان «فرانك» «أتمنّى أن يحدث ذلك».

صحيح. من المهمّ بيان أنّ أوهارا ليس الشخصيّة الذكوريّة المحوريّة؛ فثمّة أبوك، وديلان، وميكيل، وكيف، والشعراء المشاهير. يستهويني مزيج المزاح والقلق في القصيدة الأخيرة، وتمثيله سيناريو درجات الانفصال في أثناء التفكير في الترابط والخسارة.

- وجدت السطور الخاصّة باللمس طريفة وشجيّة، كذلك في المقطع قبل الأخير: «من سيقول عنّي أنّي قبّلتها؟»؛ فهي تستدعي الجندر، وعالم الشعر، والمحو. لدينا تلك الأسماء (ويتمان، وجينسبرج، وكيتس، وأوهارا)، لكن أولئك الكاتبات أو الرسّامات في «طاووسان» أو عرائس الشعر يبقين مجهولات. أدركت أنّي أطلب أن يبقى اسمي محفوراً في الذّاكرة. تُرى، هل نستطيع التحليق في الذّاكرة الأميركيّة، في هذا الجسد الأدبي؟ مثلما تقول قصيدة شارون أولدز «لغة التباهي»: «أضع زهوي الأميركي المُختال/ هُنا مع الآخرين».

■ حوار: ناتالي تومباسكو
□ ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

المصدر:
https://www.southeastreview.org/single-post/an-interview-with-diane-seuss.



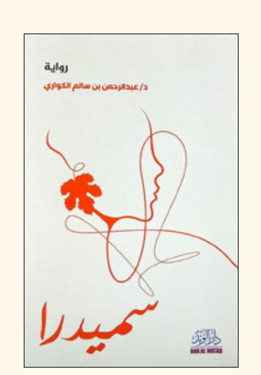
shutterstock

في الحُبّ والثورة والوطن

كفاح فتاة لاستئصال فيروس!

عن «دار الوتد» للكتب والمطبوعات في الدوحة، صدر، حديثاً، كتاب موسوم بـ«سميدرا».. كفاح فتاة»، للدكتور عبد الرحمن بن سالم الكواري، بعد تجربة طويلة في كتابة الشعر والقصّة. تستدعي قراءة روايته، وهي باكورة الأعمال الروائية، العلاقةَ بين تكنولوجيّات الاتصال الجديدة ومسألة التغيير والانتقال السياسي، في العالم العربي. لكننا، قبل أن تتّضح هذه العلاقة بشكلٍ حاسم وفعَّال، في العملية السردية، نعرف، منذ الوهلة الأولى، أننا أمام رواية في الحبّ، والثورة، والوطَن.

تقع الرواية في (200) صفحة من الحجم المتوسِّط. وفي بنية سردية دائرية، تحكي جانباً من سيرة البطلة «سميدرا»، منذ ولادتها، ونشأتها في بلدة «البيضاء» الواقعة على إحدى الهضاب شمال شرق بلاد الشام، إلى حين استقرارها في كندا، مروراً بالدراسة في إسطنبول، أوّلاً، ثم باريس، ثم السفر إلى الدوحة... وبين النشأة الأولى والمُستقرّ الذي تنتهي به أحداث الرواية، تمرّ «سميدرا» بمنعطفات ومنعرجات مصيرية تحدِّد اختياراتها في الحبّ، والانتماء، والحياة المهنية، وهي الاختيارات التي تشكِّل، بالنسبة إليها، ارتباطاً وثيقاً بسلالة: «يجري في دمها حبّ الوطن، مثلما هي «البيضاء» وأهلها العُصاة على الطامعين منذ آلاف السنين»؛ لذلك جعل السارد هذه البلدة فضاءً مصغَّراً للوطن الكبير، وللأوطان كلّها، باعتبارها المُحرِّك المرجعي للرغبة في الانعتاق والحرّيّة، والمرجع الأوّل والأخير الذي يغذّي استمرارية منظومة القيم الأصيلة في شخصية «سميدرا». بل إن السارد، في سياقات متفرِّقة، يؤنسن الوطن في شخصية بطلته، ولعلّ ذلك ما يحيل عليه اسم «سميدرا» القريب الاشتقاق من «ساميد»، الفضاء السردي البعيد الواقع فوق إحدى تلال بلدة البيضاء، حيث يوجد: «قصر آل شاكر في حضن وادي الجبل الذي ينتصب فوق قمَّته دير ساميد، ذلك الأثر الشاهد على حقبة عريقة من الصراعات العرقية، والدينية التي شهدتها المنطقة».



يفتتح المُؤلِّف زمن السرد بحادثة تقع للناشطة العربية «سميدرا» في العاصمة الفرنسية باريس، في أثناء مشاركتها في إحياء ذكرى الثورة الفرنسية، فبينما تواصل خطابها من أجل الحرّيّة أمام لافتة كُتب عليها «منظَّمة أحرار بلا قيود»، اخترقت رصاصة جسدها، وسط هتافات تدين، وتهتف: «خوَنة، خوَنة، لن تسقط الحرِّيّة!».

وانطلاقاً من هذا الحدث الافتتاحي، تشرع الرواية في استعادة تاريخ عائلة «سميدرا»، على لسان أبي طارق، رفيق السلاح لوالد «سميدرا»، والأب الروحي لها، بعدما يكون الشابّ القطري جاسم، طالب الدكتوراه في الحقوق، بجامعة السوربون، ولاحقاً العضو النشيط والمُؤسِّس في منظَّمة «أحرار بلا قيود»، قد وقف عند باب غرفة العمليات يسأل أبا طارق عن حال «سميدرا»، ثم عن تاريخ عائلتها.

وفي سياق استعادة تاريخ عائلة آل شاكر، يرسم الراوي ملامح شخصيته المحورية، فتنكشف الجوانب النفسية، والاجتماعية، والثقافية التي شكَّلت «سميدرا» التي خرجت إلى الحياة في اللحظة التي غادرتها فيها أمّها «شاهيناز»، وهي تصارع آلام الولادة، لتنشأ «سميدرا» تحت رعاية «علا» زوجة عمّها محمود، بسبب انشغال «شاكر»، والد



«سميدرا»، بالكفاح السري.

ومنذ طفولتها، أدركت «سميدرا» عدم رضى الناس عن سياسة الحكومة، ويعود ذلك إلى ذكائها، وفطرتها؛ باعتبارها قد حفظت القرآن الكريم، و«ألفيّة الزبد في الفقه الشافعي»، إضافةً إلى الشعر، وكل هذه المرجعيّات شكّلت الخلفية الثقافية لاختياراتها، منذ بداية اهتمامها بالعمل الإنساني، حيث انخرطت، هي وصديقتها «هديّة»، مع طواقم الهلال الأحمر والصليب الأحمر، في خدمات الإسعاف، مروراً بتردُّدها على دار المسنّات، حيث تشبَّعت بحكايات النساء حول الاحتلال، مثلما تشبَّعت بذلك من خلال تاريخ العائلة، وقد جعلتها هذه الروافد والتجارب الميدانية تتفوَّق في دراستها، وتشقّ صفوف المتظاهرين احتجاجاً على ما آلت إليه البلاد من فساد، وتدهور، واحتلال. وبتوجيه من عمّها محمود، آمنت بأن جهادها سيكون في دراستها، ولو تطلَّب الأمر أن تدرس في الخارج فستحمل وطنها في داخلها، وستجاهد من أجله..

ومع تقدُّم الخطّ السردي للرواية، نواكب التطوُّر الحاصل في شخصية «سميدرا»، حيث ستطّلع على دور المرأة في كفاح الشعوب من أجل نيل حرّيتها، وعلى تضحياتها زمن الثورات العربية، سواء في الساحات أو من خلال وسائل الإعلام الحديثة، من أجل تعزيز الوعي والدفاع عن حقوق النساء، وحرّيّة الرأي والتعبير. كما نقف على قناعاتها الوطنية، والنضالية التي أخذت تنضج أكثر فأكثر، حيث ستصبح تعريفاتها للمفاهيم تأخذ نسقاً واعياً ومنتمياً لزمنها الأدبي، والمعرفي، والسياسي، والحقوقي، إذ: «بلا وطن تذهب آمالنا أدراج الرياح، وتغيب شمسنا بلا شروق»، كما تعرِّف: «المثقَّف كالسياسي، كلاهما يصنع الحياة بصيغ متباينة، والبلد الذي لا يوجد بها مثقَّفون كبار لا يوجد بها سياسيون كبار». وقد غذَّى هذا النضج في شخصيَّتها، ذلك الصمود الذي تحتاجه اختياراتها وطموحاتها، فلمّا نزل عليها خبر استشهاد والدها كالصاعقة، كان عزاؤها جهادها في العلم الذي اتَّخذته نبراساً يضيء طريقها نحو نصرة وطنها.

ولظروف الدراسة المتوقّفة في بلدها، اضطرَّت «سميدرا» إلى الهجرة لإكمال دراستها في جامعة إسطنبول. وهناك، برزت قدراتها الاستثنائية في البحث العلمي، فكُلِّفت ببحث حول: كيفية إنتاج خليّة معدلة وراثيّاً لإيقاف نشاط الفيروسات في جميع أطوار الفيروس، وقد انبهر مجلس إدارة الكلِّيّة بنتائج «سميدرا»، ووافق أعضاؤه على ضمِّها (بصفة باحثة) ضمن فريق البحث العالمي الذي يضمّ (14) باحثاً من جميع أنحاء العالم. وهكذا، ترسم لنا الرواية خطَّيْن متوازيَيْن وحاسمَيْن في شخصية «سميدرا»، هما خطّ المسار العلمي، وخطّ المسار الوطني، وبهما معاً انخرطت في أنشطة المنظَّمات الحقوقية للتعريف بما يعانيه وطنها من ظلم واستبداد.

بالموازاة مع إبراز الجانب الاستثنائي والمتجذِّر في شخصية «سميدرا»، يستمرّ كلٌّ من أبي طارق، ومحمود،

عمّ «سميدرا»، ومعهما السارد، في استحضار أمجاد عائلة آل شاكر، انطلاقاً من آخر أمرائها، وهو عماد الدين آل شاكر، الرجل الذي يختزل تاريخ العائلة السياسي، وتاريخها الاجتماعي، وقد حوَّل قصره إلى متحف لتاريخ العائلة ومآثرها العريقة، وفضاءٍ للاجتماع السنوي الذي تستحضر فيه المواجهات الميدانية مع الاحتلال.

وإذا كانت العائلة تنظر إلى الأمس بكلّ ما يحمله من كفاح وتضحية لنيل الحرّيّة -وإنْ كانت تنظر، في راهنها، إلى حاضر يعتريه الهوان والذلّ والاستبداد والسيطرة الخارجية- فإن أفرادها شخصيات تسير على درب النضال نفسه؛ فمحمود، عمّ «سميدرا»، الذي تخرَّج في كلِّيّة الآداب والفنون، له تاريخ ضمن العمل الوطني والخلايا السرِّية لإدارة الاحتجاجات الشعبية، ورامي أخو هديّة، صديقة الطفولة، هو القريب من قلبها، وترى فيه الملاذ لأفكارها وأحلامها، ووطنها الكبير، يتابع ما يجري، ويعرف أن الاستعمار زرع عملاء خونة يقومون بتنفيذ مخطَّطاته القمعية والوحشية.

وفضلاً عن تأثيرات الوسط العائلي في تكوين ومؤازرة المسار العلمي، والمسار الحقوقي لدى «سميدرا»، تتضافر شخصيّات أخرى من تخصُّصات فنِّيّة، وقانونية، وتكنولوجية، وحقوقية...، في مواكبة صعود «سميدرا» إلى مجدها العلمي، والحقوقي؛ ففي باريس تعرَّفت إلى زينة الطالبة اللبنانية، ورافقتها، بشغف، في نقاشات الفنّ ودوره التنويري، والثوري، لتدرك أن الفنّ أداة تعبير أساسية تستخدمها التجمُّعات البشرية للتعبير عن أفكارها وتطلُّعاتها. ومن السودان، تعرَّفت إلى علي محمد، الذي دعاها لحضور مؤتمر خاصّ لمناقشة الديموقراطية في الوطن العربي. كما تعرَّفت إلى خالد من فلسطين، الذي دعاها إلى مشاهدة عرض مسرحي عن فلسطين والثورة... ووسط هذه الأجواء، شكَّل الراوي الفضاء السردي الذي تنمو فيه اختيارات «سميدرا» التي «وجدت ضالَّتها في التحاور السياسي، وشرح قضية وطنها. وعلى إثر ذلك، عرفها الطلبة، ورأوا فيها خير مَنْ يمثِّل بلادها بانضمامها إلى جمعيّات حقوق الإنسان، واستقطاب أحرار العالم. نشأت علاقة وطيدة بينها وبين هؤلاء الحقوقيِّين من الطلاب، ومع تواصل الدراسة والعمل الطوعي والمشاركة في الأنشطة الحقوقية، لم تغادرها فكرة تجمُّع هؤلاء الشباب، والتي عن طريقها تستطيع أن تحقِّق هدفها، ليس في الدفاع عن أحرار وطنها، فحسب، بل عن أحرار العالم أجمع».

تعرف الرواية منعطفاً سردياً حاسماً، على مستويَيْن متداخلَيْن؛ الأول: قبول «سميدرا» ضمن فريق البحث العالمي الذي تشرف عليه الكلّيّة بالتنسيق مع فريق البحث الرئيسي في جامعة «تورنتو»، في كندا، والثاني: بقرار «سميدرا» إنشاء منظَّمة باسم «أحرار بلا قيود» تُعنَى بحرِّيّة الإنسان، ولمّ الشمل والجهود لتحقيق الآمال، اعتماداً على وسائل الإعلام الجديد، وتكنولوجيا المعلومات: «وفي اليوم العالمي لحقوق الإنسان، في باريس، اعتلى جاسم زميل «سميدرا» (القطري)، منبر المفوَّضية الدولية لحقوق الإنسان في باريس، ليعلن إنشاء منظَّمة دولية تطوُّعية من طرف شباب عربي مغتربين، في فرنسا، باسم «أحرار بلا قيود» تهتمّ بشأن الشعوب العربية، وتطالب بحرِّيّاتهم، وتناضل من أجل العيش الكريم، وتناهض كلّ أشكال العنف والظلم والاستبداد، وتساند حركات العالم في الدفاع عن حقوقهم في تقرير المصير. ولجهودها في هذا الشأن، سيتمّ الاعتراف بالمنظَّمة، ومنح «سميدرا» وثيقة سفر أمميّة تُخوِّل لها التنقّل بين الأقطار لأداء واجباتها الإنسانية».

وفي تلك الأثناء، يقترح جاسم اللقاء في ملتقى شبابي إقليمي، يُقام في قطر يلتقي فيه عددٌ كبير من شباب العالم، وهو فرصة لتبادل الخبرات في مجال العمل التطوُّعي، وتفعيل دور شبكات التواصل الاجتماعي بين الشباب. تحفَّزت «سميدرا» للمشاركة من خلال منظَّمتها الفتيّة، وقد تزامن وصولها إلى قطر مع مناسبة الاحتفال باليوم الوطني.

ذاع صيت «سميدرا» بين المنظَّمات الإنسانية لما تملكه من قوّة في الحجّة، وسداد في الرأي، وجرأة في الحقّ، فأخذت تتصدَّر المظاهرات والاحتجاجات.. ولمّا ازداد الوضع سوءاً، في بلادها، وأتاها خبر اعتقال صديقتها هدية، عقدت «سميدرا» مؤتمراً في مقرّ مفوضيّة الأمم المتَّحدة، وأدلت بتفاصيل مرعبة حول وضع الناس في بلادها، واقترحت أن يقوم فريق يضمّ المفوضيّة ومنظَّمة «أحرار بلا قيود» بزيارة بلادها، والاطِّلاع على الوضع، ومقابلة رموز النظام، ومعتقَلي الرأي لرفع تقرير أمميّ.

تعود الرواية إلى حيث بدأت، ونعرف أن «سميدرا» قد نجت من الرصاصة التي أصابتها، لكن حالتها -وإنْ كانت قد استطاعت إنهاء اختباراتها النهائية، وتقديم بحثها في المعادلة الحسابية الجزئية- ازدادت سوءاً، بعد تشخيص مرضها بالتصلُّب المتعدِّد، لتعتزل أنشطتها التطوُّعية، والتدريس. وبعد استشارة المُقرَّبين، تقرِّر العيشَ في كندا، ذلك الحلم القديم الذي راودها. وتنتهي أحداث الرواية في جامعة «تورنتو»، بإقامة حفل تتويج «سميدرا» بالجائزة العالمية للبحث العلمي، لتدخل بذلك ضمن مصافّ العلماء الذين أفادوا البشرية بأبحاثهم، باكتشافها للمعادلة الحسابية الجزيئية للكائنات، والتي تمكِّن من إنتاج خليّة معدَّلة وراثياً توقف نشاط الفيروسات في جميع أطوارها، وهي المعادلة التي تعكس الصورة الاستعارية المقابلة لنشاطها الحقوقي في استئصال فيروس الاستبداد.. ■ (الدوحة)

من العصور القديمة إلى السرياليِّين، مروراً بالرومانسيِّين

ضربة فأس في الرأس!

يستكشف «رافائيل جيلارد - Raphaël Gaillard» العلاقة بين الاضطراب العقلي والإبداع، في كتابه الجديد «ضربة فأس في الرأس» الصادر سنة (2022) عن دار النشر «غراسي - Grasset»، والذي أستلهم عنوانه من ديدرو عندما كتب، في عام (1765): «ترتبط بعض صفاتنا، على الأقلّ، ارتباطاً وثيقاً بعيوبنا (...) في رؤوس الفنّانين العظماء فأس صغير». لقد تناول الكاتب هذه الاستعارة، لأنها تجسّد، تماماً، الفكرة التي ينطوي عليها هذا العمل، متسائلاً عن العلاقة بين الإبداع والاضطرابات العقلية، حيث يعود إلى هذا الشائع المتمثِّل في الجنون، الذي يعبر تاريخنا.

ما الذي يجعلنا كائنات قادرة على الإبداع؟ عندما كتب «ديدرو - Diderot» أن «الفنَّانين العظماء لديهم فأس صغير في رؤوسهم»، فإنه يكرّس فكرة عابرة للعصور والثقافات؛ سواء أكانت فكرة حزينة، وفقاً لتصوُّر أرسطو، أم كانت عاصفة للمشاعر وفقاً للتيّار الرومانسي أو حتى السريالي، فجميعهم يحتفون بالصلة بين الجنون والإبداع، إلى درجة اعتبار الجنون أمراً عاديّاً، ومقترناً بالعبقرية.

يُعَدّ «رافائيل جيلارد» باحثاً أكاديمياً في جامعة باريس، وطبيباً نفسيّاً، ومديراً للمستشفى الجامعي للطبّ النفسي في مستشفى «سانت آن - Saint-Anne». تركّز جلّ أبحاثه على رصد العلاقة بين الجنون والإبداع متأثِّراً، في ذلك، بأعمال مجموعة من الباحثين من تخصُّصات مختلفة، بما في ذلك الفلسفة، خصوصاً ما قدَّمه «ميشيل فوكو - Michel Foucault» في مؤلَّفة «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» (جاليمار، 1976). وقد أسهم عمله الميداني، وشغفه الفلسفي، وشغفه الأدبي في إمعان التفكير في ثقل المعاناة المرتبطة بالاضطرابات العقلية، وأثرها في عملية الإبداع والخلق، حتى حينما يتجوّل في الشوارع والساحات التي تحمل أسماء مشاهير الفنّانين، فإنه غالباً ما يستحضر التساؤل المؤرِّق عن وجود هذه العلاقة، واختبار مدى صحَّتها.

Raphaël Gaillard

Un coup de hache dans la tête

FOLIE ET CRÉATIVITÉ

اعتقاد يعود إلى أرسطو

قال «مونتين - Montaigne»: «إن الجنون والحكمة لهما أصل مشترك». وكتب ديدرو: «لا يوجد فنَّان عظيم بدون ضربة فأس صغيرة على رأسه». لقد حقَّق الإنسان العاقل ثورة معرفية، وثقافية، لكن، في المقابل، ستزداد معاناته مع ضعف وراثي (لمرض انفصام الشخصية)، مقارنةً بالإنسان البدائي. لكن بالنسبة إلى الطبيب النفسي السريري الذي يواجه، يوميّاً، معاناة مرضاه، فإن هذا الارتباط بين الاضطراب العقلي والإبداع هو أمر يحتاج إلى المزيد من البحث والتمحيص.

يعتقد العديد من المفكِّرين اليونانيِّين القدماء -بما في ذلك أرسطو- أن البشر خلقوا أفكاراً عظيمة عن طريق إعمال العقل. وكأن الكآبة المرتبطة بما سمّوه «السوداوية الأوبيَّة» (ميلانخوليا) كانت مثمرة؛ هذه هي المرحلة الرئيسية الأولى التي تضع نظريات للربط بين الجنون والإبداع. بالإضافة إلى ذلك، هناك حركتان تعزِّزان هذه الفكرة؛ الأولى كانت مع الرومانسية، التي قلبت الصفحة العقلانية لعصر التنوير في نهاية القرن الثامن عشر، والتي بها نعلي من شأن المشاعر، ونبتهج بالخيال، ونحلم بأن نكون (سوبرمانات). فمع الرومانسية تنشأ الحالة المزاجية، وعدم التوازن، والحركة المعارضة مع المنطق التحرُّري للتنوير. إن غياب الاستمرارية الذاتية، والتوازن النفسي



غير المستقرّ يمكن أن يكون، في مريض «ثنائي القطب»، إمّا مكبحاً أو محرِّكاً للإبداع. تشير سيكولوجية الفنَّان الرومانسي إلى القطبية الثنائية من خلال الخيال، ثم جاء دور السريالية لمناصرة تطهير عقلي يحتفل به باعتباره مصفوفة الخلق. فمن خلال المطالبة بالحرِّيّة الراديكالية، تفترض هذه الحركة أن تدمير الفكر يعطي العنان للخلق، وهذا هو العصر العظيم لـ«الكتابة التلقائية» الشهيرة. تلتقي السريالية بالتحليل النفسي من خلال الكتابة التلقائية، فهي تقدِّر الارتباطات الحرّة، تُعَدّ هذه اللحظات الثلاث العظيمة (العصور القديمة اليونانية، والرومانسية الأوروبية، والسريالية الفرنسية) فضاءً أسهمَ في تنظير العلاقة المتبادلة بين الجنون والإبداع.

انعكاس شخصي متعدِّد

يشير «جيلارد» إلى أنه غالباً ما نفترض، مثل أرسطو، وديدرو، أن الفنَّانين العظماء يبحرون في المياه المضطربة للشذوذ أو الهذيان، وأن المجانين العظام ينتجون موارد إبداعية داخل أنفسهم؛ وبذلك تكون الاضطرابات العقلية هي النظير، بل الناقل لإبداع البشر؛ فمن «كاميل كلوديل - De Camille Claudel» إلى «أنطونين أرتود - Antonin Artaud»، ومن «فنسنت فان جوخ - Vincent Van Gogh» إلى «يايوي كوساما - Yayoi Kusama»، وغيرهم، وهي أمثلة على الارتباط بين الإبداع والاضطرابات العقلية. مع ذلك، وبغضّ النظر عن الدليل المشترك لهذا الارتباط الظاهر، يتساءل الباحث عن الدرس الذي يمكننا استخلاصه من هذه العلاقة، وعن ماهية فعل الخلق، وما يمكن أن يفعله الجنون بنا.

ينطلق الباحث من الاعتقاد المتجذِّر منذ العصور اليونانية القديمة، والذي تبنته الرومانسية، ثم السريالية، المتمثّل في أن كلّ مجنون هو عبقريّ محتمل، ولا أحد يُخلق دون ذرّة من الجنون. إن هذا الاعتقاد مازال يشكِّل علامة استفهام كبرى، فهل يصمد أمام التجربة السريرية؟ إن الفكرة قلَّما تصمد أمام التجربة اليومية

للطبيب النفسي، الذي يتحدَّث، هنا، عن مرضاه، ويوضِّح كيف يعيقهم المرض، ويقودهم إلى المعاناة، حيث يكون الجنون السبيل الحتمي للانهيار. يقول : «تُظهر الممارسة السريرية أنه من المحتمل أن يكون هناك بعض الحقيقة في هذا الاعتقاد القديم، والذي ليس من المبالغة أن نسمِّيه (أسطورة)، ولكن، أيضاً، وقبل كل شيء، هناك أمر خاطئ جدّاً. أوردُ في كتابي قصص العديد من المرضى؛ أحدهم مكتئب، والآخر ثنائي القطب، وثالث يعاني من الفصام، وكما هو الحال مع مرضاي الآخرين، تشير متابعتهم إلى شكل من أشكال الإبداع. وعندما أتحدَّث عن الإبداع، فإنني أشير إلى هذه القدرة المذهلة على إخراج ما هو غير متوقَّع؛ شيء أكثر صدقاً أو فاعليّة، أو أجمل ممّا اقترحته الأغلبية في الموقف نفسه. إنه قوّة «التنحّي»؛ هذا التفكير خارج الصندوق، ومن الواضح أن المرضى الموصوفين في كتابي هم مِن حامليها. لكن المعاناة النفسية، رغم أنها ساحقة، تستحوذ، دائماً، على الرغبة في الإبداع». لقد أجرى «جيلارد»، في هذا الكتاب، تحقيقاً، عبر أزمنة وأمكنة مختلفة، حول «علاقة التراكب» المقبولة، عموماً، بين الجنون والإبداع، من خلال استدعاء شهادات المرضى والمراجع الأدبية والاكتشافات الجينية، يقول : «أردت في هذا الكتاب استكشاف جذور الاعتقاد السائد بأن الإبداع لا يخلو من الجنون، والعكس صحيح - لنسمِّها (علاقة التراكب)».

الجنون والإبداع قصّة عائلية

من خلال الدراسات العلمية الحديثة التي أجريت في أيسلندا، أصبح من الممكن وضع حَدّ لهذا التناقض الظاهري؛ ستكون الإمكانات الإبداعية موجودة داخل الأسرة، سواء عند الوالدين والإخوة والأخوات. إذا كان المرء حاملاً للجينات المعرَّضة للاضطرابات العقلية، فإن احتمال أن يكون مبدعاً أو مصمِّماً أو باحثاً يكون بنسبة أعلى. يجعلنا الحمض النووي عرضة للاضطرابات العقلية، كما يتيح لنا، في الوقت نفسه، عملية الخلق. إن دماغنا هو جهاز معقَّد ومتكامل، بيد أنه يمكنه أن «ينحرف» عن مساره، لينتج لنا مرضاً عقليّاً، ويؤكّد جيلارد أن هذا هو الثمن الذي ندفعه لكوننا بشراً. ولأنها نظير ما يجعلنا بشراً، فإن هذه الاضطرابات متكرّرة جدّاً. وهكذا، يعتبر الباحث أن لحياتنا النفسية أساساً بيولوجيّاً، وهذا أحد الموضوعات الرئيسية للكتاب، والمتمثّل في رفض «الثنائية»، أي التناقض بين الجسد والعقل.

يقول جيلارد: للبحث في هذه القضية، كان عليَّ أن أتنقَّل بين عدد من العلوم، وكان الهدف منها هو التقييم الموضوعي لاحتمالية أن يكون الأفراد مبدعين. لقد أظهر علماء سويديون أن الأشخاص الذين لديهم صعوبات نفسية تكون احتمالية ممارستهم لمهن إبداعية ضعيفة، ولكن -عكس المتوقَّع- كان بعض أفراد أسرهم يتمتَّعون بحسّ إبداعي عالٍ، وفي هذه الحالة، يمكن القول إنه لا توجد علاقة «تَداخل» بين الجنون والإبداع. ومن وجهة نظر وراثية، إن العناصر التي تعرِّضنا لاضطرابات عقلية هي نفسها التي قد تؤدِّي بنا إلى صحوة إبداعية مميَّزة. ويجب التأكيد، في هذا الإطار، على أن هذا ليس نتيجة الصدفة وحدها، بل نتيجة الانتقاء الطبيعي، وفقاً لنظرية «تشارلز داروين - Charles Darwin». وهكذا فإن جينات القابلية للتأثُّر بالاضطرابات العقلية موجودة، بقوّة، عند الإنسان العاقل (جنسنا البشري) مقارنةً بإنسان نياندرتال. لقد قادنا التطوُّر إلى تعقيد دماغي هائل، مع إمكانات إبداعية غير محدودة، لكن مورد الابتكار يسير، جنباً إلى جنب، مع إمكان الانحرافات. كما لو كان دماغنا قويّاً جدّاً إلى درجة أنه، في بعض الأحيان، لم يعد قادراً على تحمُّل نفسه؛ وهذا «الخطأ» هو ما نختبره مع الاضطرابات العقلية.

لقد أظهر «جيلارد» مدى اطّلاعه على معارف متنوِّعة، والتي تخدم غرضه بقدر خبرته بصفته طبيباً، وبقدر معرفته بصفته باحثاً. وهكذا، أصبح مهتّماً، على سبيل المثال، بأساطير وشخصيات العصور اليونانية القديمة، وبالحركات الأدبية الرومانسية، والسريالية. وفي جميع الصفحات، وبينما يغازل الفلسفة، تتكشَّف نزعته العاطفية ليذكِّرنا بأن المرض العقلي إذا كان غالباً ما يهمِّش أولئك الذين يصيبهم، فإنه يخبرنا، مع ذلك، «بنسيج وجودنا»، و«الذي يقع في قلب حالتنا البشرية». يركِّز الباحث على فحص ما جلبته هذه العلوم المعرفية إلى المعرفة العالمية للاضطرابات العقلية، وأصولها، ويعود إلى ثنائية (الجسم / العقل) التي يصعب التخلُّص منها فكريّاً، كاشفاً عن إعجابه بالفنَّانين، وعن مفهومه للفنّ، واثقاً في جدوى العلاج النفسي، وموضِّحاً أن هذا «العلاج يفتح مجالاً للاحتمالات»، متمنِّياً أن تتكاثف جهود الفنَّانين والمبدعين والعلماء للتخفيف من معاناة المرضى الذين يعلِّموننا الكثير عن حالتنا الإنسانية.

تنتهي (ضربة فأس على الرأس) بخاتمة على شكل بيان؛ ففي خطاب موجَّه إلى زملائه في الميدان، وإلى زملائه المستقبليِّين من الأطبّاء النفسيِّين أو علماء النفس، تذكير بأهمّية البحث في مجال الرعاية، وتطوُّر البروتوكولات المرتبطة به، داعياً إلى أن وصول مقدِّمي الرعاية إلى معرفة الاضطرابات العقلية يعتمد، بالأساس، على الروايات التي يقدّمها المرضى، منطلقاً من فكرة، مؤدّاها: إذا كان البحث في النفس البشرية يرتكز على الدراسات العلمية المختبرية، فإن هذا البحث لا يمكنه، كذلك، أن يستغني عمّا يقدّم لنا الأدب والفنّ من أفكار وتصوُّرات. ■ **عبد الرحمان إكيدر**

في إشارة إلى عبد الرزاق قرنح

كسر المرآة المشوّهة!

القصص تصنعنا، والكتّاب يعرفون حقيقة ذلك، والمؤرِّخون والسياسيون، أيضاً. يسمِّيها علماء النفس «الهويّة السردية». ولكن، حتّى تبلغ مرحلة الفعالية، أو -على الأقل- الرسوخ، يجب تكوين مجموعة من القصص من المكوِّنات المناسبة، التي يجب أن تكون قويّة ومرنة. قد تميل القصص إلى تحفيز الشكّ، وقد تجعلك تتساءل (وهذه هي مهمّة القصة الصادقة)، لكن لا ينبغي أبداً، أن تثير الوهم.

«ما الذي يجعل بعض الناس، رغم صغر منزلتهم في الظاهر، يشعرون بالثقة في أنفسهم غير مبالين بازدراء الآخرين؟».

قبل بضعة أسابيع، كنت أقرأ خطاب «نوبل» لعبد الرزاق قرنح في الأكاديمية السويدية، في الحفل الذي انتظم في ديسمبر من العام الماضي، عندما صادفت هذه الكلمات. كانت عباراته متناغمة مع أفكاري، لأنني كنت أفكِّر وأناقش مثل هذه المسائل من قبل.

كنت في أيسلندا، بلد الكُتّاب، وأرض القصص الملحمية والأساطير الإسكندنافية. قبل يوم من تناول العشاء مع مجموعة من الفنَّانين، كان المضيفون من دائرة أصدقائي، وكنت أجلس بجوار كاتب آيسلندي ذائع الصيت. البعض منكم، هنا، يعرفه، لأنه رئيس جمعية القلم في أيسلندا. كان الشاعر والروائي وكاتب السيناريو سيجورجون بيرجير سيغورسون حريصاً على إطلاعي على تجارب أيسلندا من جهة التنوّع، وجهة ظهور بعض الأصوات الجديدة في الساحة الأدبية لكتّاب مهاجرين أو أبناء المهاجرين، وبناتهم، بشكل خاصّ.

أخبرني، أيضاً، أن الأيسلنديين قد عُرِفوا بتجاهلهم لمجموعات كبيرة من المهاجرين حتى الآن، في إشارة إلى البولنديين والألمان الذين وصلوا في النصف الثاني من القرن الماضي. لكن الوافدين الجدد؛ الرومانيين واللاجئين من بلدان في أميركا الجنوبية، لا يمكن تجاهلهم بسهولة. بالنسبة إليه، كان هذا التمزّق وهذا القلق مفيدَيْن، لأنهما ساهما في تعقيد المشهد السردي الأيسلندي.

في أثناء حديثنا، أخبرني سيغورسون عن حبّ السّكان، هنا، للتفكير في أنفسهم على أنهم من بلدان الشمال الأوروبي، لكن تحليل الحمض النووي الأخير أظهر العديد من السلالات المختلفة في التراث الجماعي. لم يكن هذا خبراً بالنسبة إليّ، لأن نتائج اختبار الحمض النووي الخاصّة بي أظهرت أن احتمالية كوني أيسلندياً لا تتعدّى نسبة واحد بالمئة. وإذا لم يكن الوافدون الجدد يصلون إلى أيسلندا، فمن المؤكَّد أن الأيسلنديين سيصلون إلى أماكن أخرى.

إن قضية التجانس الثقافي والعرقي هي، من منظور العالم، قصّة جديدة في ثوب قديم. عندما أقول جديدة، أعني جديدة ببضع مئات من السنين، ثم تحوَّلت، بسرعة، إلى الأسطورة السائدة، لكنها لا تصمد أمام اختبار الزمن العميق. وكان للكتّاب، في أيسلندا، دور مهمّ في خلق تلك الأسطورة. الآن، هم أصبحوا -ربَّما- جزءاً من تفكيكها.

تحدّث عبد الرزاق قرنح، في خطابه أمام الأكاديمية السويدية، عن بناء تواريخ «جديدة» و«أقلّ تعقيداً»، تَمَّ خلقها لتناسب روايات أولئك الذين يملكون السلطة في مجتمع ما، وفي وقت معيَّن. وقد تطلّب ذلك محاولة استبعاد روايات الآخرين الأقلّ منهم قوَّة، في إشارة إلى زنجبار المستعمرة، حيث وُلِد وترعرع حتى سنّ الثامنة عشرة. «لقد نشأنا وتعلَّمنا، في تلك الفترة، من الثقة الإمبراطورية العالية، على الأقلّ، في أجزاء من العالم، عندما أخفت الهيمنة الاستعمارية مظهرها الحقيقي في عبارات ملطّفة، وانطلت علينا الحيلة».

بعد عقدَيْن من الزمان، كنت قد نشأت في الجانب الآخر من القارّة، في وقت صارت فيه تلك الروايات محلّ تشكيك، وبُعد عن التعبيرات الملطّفة. لقد تمَّ الكشف عن نيَّتهم في تحقيرنا، نحن -الشعوب الخاضعة- وإعلاء شأن من يملكون القوّة، من هنا، إن فكرة أن الحكومات تكذب، وأن الأخبار متحيِّزة أو حتى «مزيَّفة» لم تسبِّب لي، أبداً، الصداع الوجودي الظاهر نفسه الذي أشاهده، الآن، لدى الآخرين، وغالباً عند الآخرين الذين لم يتساءلوا، يوماً، عن حقيقة ما كان يطلب منهم تصديقه.

كنت أناقش هذا الموضوع مع بيرجير سيغورسون. سألته: كيف تواجه، لأوّل مرّة، فكرة أن القصّة التي طالما سمعتها ليست قصّتك الحقيقية؟ قلت له إنني نشأت في بلد إفريقي مستعمر: سيراليون، قبل اسكتلندا. كانت لديَّ بعض الذكريات عن المرّة الأوّلى التي توصَّلت فيها إلى هذا الإدراك، لكن بما أني تعلَّمت، في وقت مبكّر جدّاً،



نقد الروايات الشعبية، والرسمية، نسيت، تماماً، كيف كان التعامل معها في ظاهرها.

العديد من القصص التي نشأتُ على قراءتها، تلك التي لم تكتب (مع أخذ صحَّتي النفسية الجيّدة في الاعتبار)، كان لها صدى مختلف مع الأطفال الآخرين في بلدان أخرى، في بريطانيا العظمى وأميركا، على سبيل المثال. ربَّما استغرق الأمر وقتاً أطول ممّا ينبغي لأن أبدأ في تخيُّل كيف يمكن أن يحدث ذلك. لقد أصبحت كاتبة تعاني من فشل الخيال. كيف يمكن أن تكون التجربة، غير مقتصرة، على ركوب القارب البخاري، فحسب، بل على امتلاكه أيضاً؟ في القصص المصوَّرة والأفلام والروايات، أنت دائماً من يقتل التّنين، ودائماً أنت من يفوز بودّ الفتاة، ومَنْ يكسب الملايين، ومن ينقذ مدينة ميتروبوليس. أنت من ينقذ العالم.. دائماً أنت!. أردت أن أعرف كيف كان شعوري عندما أكون في قلب كل قصّة نقرؤها.

القصص تصنعنا. الكتّاب يعرفون حقيقة ذلك، والمؤرِّخون والسياسيون أيضاً، يسمّيها علماء النفس «الهويّة السردية». ولكن حتّى تبلغ مرحلة الفاعلية، أو -على الأقلّ- الرسوخ، يجب تكوين مجموعة من القصص من المكوِّنات المناسبة، التي يجب أن تكون قويّة ومرنة. قد تميل القصص إلى تحفيز الشكّ، وقد تتساءل -وهذه هي مهمّة القصّة الصادقة- لكنها لا ينبغي، أبداً، أن تثير الوهم.

لذلك، عندما سأل عبد الرزاق قرنح: «ما الذي يجعل الناس، على صغر مكانتهم، في الظاهر، يشعرون بالاطمئنان في أنفسهم بغضّ النظر عن ازدراء الآخرين؟»، نحن نعلم أنه يتحدَّث عن قصصنا، تلك القصص القويّة، لأنها خضعت لاختبارات الإجهاد على مدى قرون عديدة. ومن خلال بقائها كثيراً، وتوارثناها طويلاً، علّمتنا طريقة لرؤية العالم كما هو، على حقيقته.

يقول قرنح: «مثلما تعلَّمت القراءة بفهم أكبر، نمَتْ لديَّ، كذلك، الرغبة في الكتابة رفضاً للخلاصة المؤكّدة للأشخاص الذين احتقرونا، وقلّلوا من شأننا».

في رواية «عن طريق البحر»، الرواية السادسة لقرنح، التي نُشرت عام (2002)، يطلب رجلٌ اللجوء، في أحد المطارات البريطانية، فيتمّ استجوابه من قِبَل ضابط هجرة بريطاني اسمه «كيفن إيدلمان» الذي سأله، في وقت ما، عن نعش من خشب الماهوجني، وهو أحد الأشياء القليلة التي حملها الرجل معه من وطنه الأمّ، لأنه لا يستطيع أن يتخلّى عنه بسبب رمزيَّته. يحتوي النعش على قارورة عطر عود القمري، وضعها ضابط الهجرة، بعناية على المنضدة بجانب مرفقه.

«عندما نظرت مرّةً أخرى، فهمت أنه سيسرقها مني». الرجل يعرف، بالفعل، عن «كيفن إيدلمان» أكثر ممّا يعرفه «كيفن إيدلمان» عنه، لأن الرجل الذي يطلب اللجوء لم يكشف حتى عن اسمه الحقيقي. علقت تلك الجملة، في ذلك المشهد، في ذاكرتي طوال عقدين منذ قرأتها. عندما راجعتها، مؤخَّراً، وجدت أنني كنت أتذكَّرها حرفيّاً، تقريباً.

في هذا السطر الوحيد، كان الكاتب يخبرني بشيء ما، كما لو كان كلانا يتحدَّث بلغة. كنت أعرف أنه كاتب موثوق، شخص لديه القدرة على كسر مرآة مشوَّهة بيَدِ أولئك الذين يرون صورهم تنعكس عليها، صورة «كيفن إيدلمان» عن العالم. هذا الكاتب عرفهم أكثر ممّا عرفوه، وهذه هي القوّة، ولا نخطئ بالقول إنها قوّة خارقة (بيَد البعض منّا الذين ضاق بهم العالم بسبب ظروف نشأتنا، وهي تشعرنا بالاطمئنان على أنفسنا)، بغضّ النظر عن طبيعة نظرة الآخرين؛ لهذا، نحن ممتنّون للكتّاب، ورواة القصص، ولعبد الرزاق قرنح.

يحتوي النعش على أكثر من عطر، كما يحتوي على قصّة، وهذا شيء لا يستطيع «كيفن إيدلمان» سرقته. ذهب النعش، لكن القصّة باقية. وعندما يخرج الرجل الذي يطلب اللجوء من الغرفة، في النهاية، سيترك ضابط الهجرة والتابوت خلفه، لكنه أخذ القصّة معه، لأنها قصّة هويّته.

■ أميناتا فورنا* □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:

https://lithub.com/reclaiming-power-over-ones-own-story/

* كاتبة بريطانية، مؤلّفة روايات ومذكّرات ومجموعة المقالات. تُرجمت أعمالها إلى ستّ عشرة لغة.

الخُطَب التي لم تُلْقَ

هل كانت ستغيّر التاريخ؟

في زمن الاضطرابات، نكون أقرب إلى التصديق بأن أفضل القادة هم الذين يملكون القدرة على تغيير مجرى التاريخ. لكن الحقائق المضادة ليست بسيطة بهذا القدر. هذا ما يكشف عنه «جيف نوسباوم» في كتابه «لم تُلقَ... الخطب التي لم يسمع بها أحد، وكان يمكن أن تعيد كتابة التاريخ».

بعد عام واحد من تنصيب جو بايدن، روَتْ «أماندا جورمان» كيف أنها لم تقرأ، تقريباً، قصيدتها المضيئة، «التلّ الذي نصعد - The Hill We Climb» في حفل التنصيب في ذلك اليوم، وكيف تغلّبت على الخوف (من الفشل، ومن كوفيد، ومن العنف، في أعقاب أحداث الشغب الكابيتول) عبر الاستماع إلى الخوف الأكبر الذي يسبِّبه التساؤل الدائم عن «التأثير الذي يمكن أن تحقّقه القصيدة». سنة واحدة مثّلت نقطة صغيرة مميَّزة، يمكن من خلالها التفكير في التأثيرات المحتملة لكلماتنا. لا تزال كلمات هؤلاء القادة،في الماضي، مؤثّرة حتى الآن، كما يحتفظ بها المؤرِّخون أمامنا، في ثوب جديد إلى ما لا نهاية، حتى يستمرّ التاريخ في صنع التاريخ.

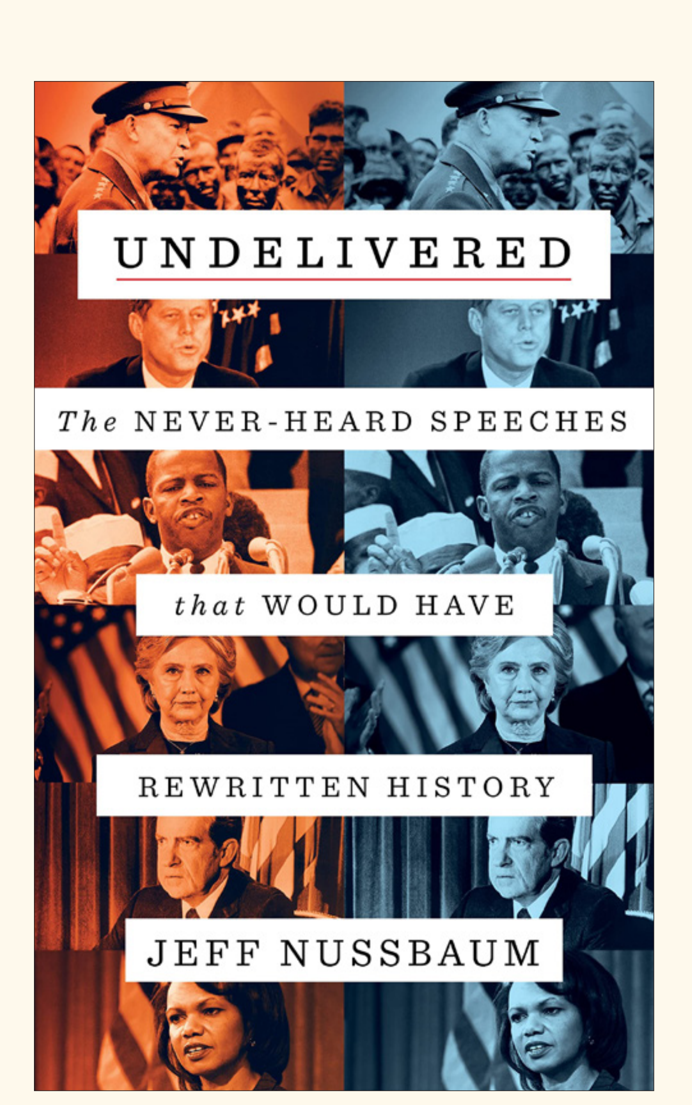
على غرار الشّعر، يُعَتبر الخطاب السياسي شكلاً شفهياً تقليدياً ينتشر تأثيره من خلال التكاثر في وسائل الإعلام المطبوعة، وغيرها. في كتابه الأخير «خطب لم تُلْقَ»، يروي «جيف نوسباوم»، كاتب خطابات السياسيين الأقوياء، بمن فيهم نائب الرئيس، آنذاك، جو بايدن، قصصَ الخطابات التي لم تصنع التاريخ، أبداً، لأن الأحداث حالت دون إيصالها؛ لحسن الحظّ غالباً، وأحياناً عكس ذلك. يرتبط الكثير منها بأحداث تاريخية بالغة الأهمِّيّة، منها إنزال D-Day، وتنازل إدوارد الثامن عن العرش، واستقالة نيكسون، والمسيرة في واشنطن. يتطرّق العمل إلى خطاب النصر الذي كانت هيلاري كلينتون تنوي إلقاءه في عام (2016)، والخطاب الذي يحثّ على الدفاع الصاروخي الذي كانت ستلقيه كوندوليزا رايس في 11 سبتمبر (2001)، وهو اليوم نفسه الذي أثبتت فيه الولايات المتَّحدة أنها عرضة لهجوم إرهابي منخفض التقنية.

إلى جانب الخطابات المرتبطة بمثل هذه الأحداث المحورية، هناك الخطب الأخرى التي كان من الممكن أن تخلق تحوُّلات رئيسية لو تَمَّ إلقاؤها، مثل لائحة اتِّهام فاحشي الثراء التي تراجعت «إيما غولدمان»، فجأةً، عن إلقائها في عام (1893)، أو الخطاب ضدّ الفاشية الذي كان سيلقيه البابا بيوس الحادي عشر لولا موته في عام (1939). المتحدّثون هم الملوك والرؤساء والزعماء الأميركيون الأصليون، والأفريقيون، والفوضويون، والمعاقون. في أثناء محاولته دخول عالم الاحتمالات التاريخية، يظلّ نوسباوم منتبهاً للأبعاد الإنسانية لقصصه، والاضطرابات الداخلية التي تصاحب الخطاب المحبط. مع هذه الروايات الجذّابة، يتشابك تاريخ الخطاب السياسي، تشريحه مع كتابة الخطابات الاحترافية، وقدرتها الخاصّة على الدفاع عن نفسها: كاتب الخطاب بوصفه شاهداً على أحداث عظيمة، ومؤرّخاً لها.

الفرضية الموحَّدة في «خُطَب لم تُلْقَ» هي تسليط الضوء على الدور المركزي للخطابات في صنع التاريخ، ولمحات عن عوالم بديلة قد نعيشها. النتائج التي تبدو مؤكّدة الآن، بعد فوات الأوان، كانت، في الواقع محفوفة، بالمخاطر في ذلك الوقت، كما تشير هذه الخطب التي ألغيت. ماذا لو ألقى «جون لويس» خطاباً مختلفاً في مسيرة واشنطن؟ ماذا لو تمكَّنت «هيلين كيلر» من إلقاء خطابها في مسيرة الاقتراع، عام (1913)؟ هل كان عالمنا سيغدو مختلفاً؟

بعض الخطب التي أُلغيت تبيَّن أنها، ببساطة، غير قابلة للتقديم أو لم يكن الغرض منها الإفصاح عنها أبداً؛ ما يجعل من الصعب تخيُّلها كمفاتيح لعوالم بديلة. وبشكل حاسم، ظلَّت تلك الخطب طيَّ الكتمان في مواجهة القوّة التاريخية الجماعية الجارفة، والتي تَمَّ تشكيلها من خلال التبادلات اليومية.

إن تأثير الخطب لا يقتصر على إمكان إلقائها من عدمه، بل إن طريقة إلقائها هي التي تحدّد درجة التأثير، بغضّ النظر عن المحتوى، تماماً. مع ذلك، إن حساسية «نوسباوم» تجاه هذا الواقع تثير إحساساً بالانفتاح السامي للتاريخ بدلاً من رؤية مسارات بديلة متميّزة بدقّة. تملك الكلمات المفقودة هنا القدرةَ على تغيير التاريخ، اعتماداً على التأثير الزئبقي لتقديمها. كان خطاب مارتن لوثر كينغ جونيور الشهير «لديَّ حلم» مختلفاً، بشكل كبير، عن النصّ المكتوب سلفاً. ظلّ



النصّ «مجهولاً»، لكن لوثر كينغ ألقى الخطاب الذي أراد تقديمه. إلى أيّ مدى يمكن أن نأخذ النصوص المنسيّة بوصفها مؤشراً لما كان سيقوله المتحدّثون بالفعل، لو سمحت لهم الظروف بذلك؟ هل يمكننا معرفة الواقع المضادّ، بالنظر إلى طريقة تفاعل الخطابات مع المستمعين، وانتشارها عبر وسائل الإعلام؟

ما نعتقد أننا نريد قوله هو في نهاية المطاف، عَرَضيّ للغاية: إخفاء الخطاب وظيفة من وظائف التاريخ. يتضمّن الكتاب نصوصاً برموز تبيّن مدى تشابك مسارَي الكتابة والتفكير، وكيف أن تحريرها يوضّح طبيعة أفكارنا، كما أن التفاوض مع حُرّاس البوّابة (سواء أكانوا محرِّرين أم كانوا منظّمي مؤتمرات) هو الذي يحدّد ما سيتمّ إعلانه لاحقاً. نحن ندرك أن الصياغة هي التي توصلنا إلى ما نريد قوله، حقّاً. والمسوَّدات الأولى، غالباً ما يكون الهدف منها الكشف عن الأهداف؛ من هنا لا تنبغي أن تكون ثقيلة عند صياغة الكلمات التي نريد قولها، باعتبار أن الخطاب (على عكس اعتراف اليوميّات) هو فعل اجتماعي، بالأساس. وهناك تمييز دقيق، لكنه مهمّ جدّاً، بين الخطب التي لم تُلْقَ، وتلك التي لم يتمّ التفكير في إلقائها مطلقاً.

يواجه كتّاب الخطب المحترفون التحدِّي المتكرّر المتمثِّل في الكتابة، بشكل مقنع، لأفكار لا تقنعهم. يشرح «نوسباوم» أن هذا، ببساطة، جزء من الوظيفة، لكنه يدرك، أيضاً، أن «إمساك القلم هو امتلاك القوّة»، ويقدِّم شهادات متكرّرة عن التأثير الهائل لكتّاب الخطب المثاليّين. كتابة الخطابات تتطلّب منك «أن تكون ممثّل أسلوب» بهدف «توجيه رئيسك في العمل»، وأنت لا تعرف -بالضبط- ما يدور في رأسه، ويبدو أن الرؤساء، هنا، غالباً ما يفهمون ما يدور في أذهانهم إلّا من خلال القوّة الإيحائية لكتابة الخطابات.

بعيداً عن الخطب التي نعرف أصحابها، وتراجعهم عن الإفصاح عنها؛ ماذا عن الخطب المجهولة التي لم تخرج للعلن - كل تلك «المناسبات» التي نكتب من أجلها الكلمات على الورق أو في أذهاننا، ولكننا نمتنع عن قولها؟ أيّ من هذه «الخطب» العديدة التي تَمَّ تحضيرها قبل أن تُلْغى، يُحتمَل أن تكون قد غيّرت التاريخ (حتى لو كانت عدم قدرتنا على التعبير عنها في تلك اللحظة هي، بحدّ ذاتها، دالّة من وظائف التاريخ)؟

بالتأكيد، في هذا العالم، حيث الخيال التاريخي يتمحور حول الرجال العظماء ولحظات مفصلية من التاريخ ممّا يؤثّر، بعمق، في فهمنا لتأثيرنا فيه، تكتسب كلمات العظماء تأثيراً هائلاً. ولكن، كما لاحظ أحد العظماء، وهو المهاتما غاندي، تعمل القوّة الداعمة للحبّ، التي ينقلها الناس العاديّون في كلامهم اليومي، بشكل روتيني، على نزع فتيل النزاعات المحتملة بطريقة غير مقروءة للمفاهيم الليبرالية للتاريخ. التاريخ، في الواقع، هو التدفُّق المستمرّ للحياة، صراع مستمرّ بين الأخلاق والظروف التي تشكّل نهاية حياة كلّ واحد منّا. الأشخاص العاديّون يكتبون التاريخ بشكل روتيني، دون إلهام وحماس المنصّة، ونرى ذلك في صور الجماهير غير المعلنة، والتي تحدّد، في كل مرّة، مَنْ يمكنه التحدُّث باسمها، وما يجب أن يقوله. تشمل الخطب المهمّة التبادلات التي تشكِّل جزءاً لا يتجزَّأ من النشاط الجماعي، مثل الخطابات التي غذَّت الاحتجاجات اليومية للمزارعين الهنود، من عام (2020) إلى عام (2021)، وهي خطابات تندمج مع الأغاني، والشعارات، والشعر، وكلّ ذلك في تشابك مع العمل. الخطر لا يكمن في المستمعين إلى الخطب الذين لا يدركون طبيعة دورهم، كما حذّر «نوسباوم»، فحسب، بل في تخيُّل تأثيرهم على أنه يقتصر على ردّة الفعل، أيضاً.

■ **بريا ساتيا □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://newrepublic.com/article/166544/undelivered-speeches-really-changed-history-jeff-nussbaum-review



قوى الغرب الناعمة وقياسات علم التاريخ

صعود الإمبراطوريات، وانهيارها

رغم مرور خمس عشرة سنة على صدور كتاب «بيتر تيرشين» «الحرب والسلام والحرب: صعود الإمبراطوريات وانهيارها»، إلّا أنه ينطوي على ما يمكن وصفه بالقاعدة النظرية التي تفسِّر الكثير ممّا يدور حولنا الآن.

لابدّ أن الكثيرين لاحظوا، خلال الشهور الثلاثة الماضية، كيف انقشعت، فجأةً، سحابة الجائحة (كوفيد - 19) التي كبَّلت حركة العالم خلال أكثر من عامَيْن، وكمَّمت الوجوه بطريقة غريبة، كلّفت العالم كلّه الكثير، على مختلف الأصعدة: الاقتصادية، والاجتماعية والنفسية، وحتى الصحّية. ولم يعد شاغل الإعلام والحكومات، في كثير من بلدان العالم، التعرُّف إلى أحدث إحصاءات الإصابات والوفيات محلّيّاً، أوّلاً، وفي مختلف البلدان، والمقارنة بينها. ثم انشغال الحكومات والإعلام والناس جميعاً ببيان كيف تعاملت بلادهم مع الجائحة بطريقة أفضل من تعامُل البلدان الأخرى. واختفى التهديد الذي أصاب العالم كلّه بتلك الجائحة الخطيرة، وشلّ حركة السفر بين أجزائه، بطريقة غير مسبوقة. ورُفعت كل القيود عن السفر، والتي تسبَّبت في كساد حركة الطيران الدولية، وتفاقم خسائرها، في خلال تلك الشهور الثلاثة. فبعدما تمسّكت شركات الطيران، قبل شهرين، بضرورة لبس الكمامة في الطائرة، ها هي تضحّي بها، تماماً، في الشهر الماضي، وكأن العالم لم يعرف أيّ خطر أو أيّة جائحة!.

الكمامة كواقع واستعارة

وليس مصادفة، بالطبع، أن يتواقت انزياح تلك الأجندة -أجندة الجائحة- التي فرضها الغرب بقوّته الناعمة العاتية، في الآن نفسه، على الخطاب السائد في العالم طوال العامَيْن الماضيَيْن، وانزاحت معها الكمامة التي كانت علامة فارقة على قوّة تلك الأجندة الطاغية؛ إذ أصبحت الكمامة استعارة تتخلّق في الواقع، وهي ترسم على الوجوه سطوتها، وتهيمن على سلوك الكبار والصغار فيه. وكمّمت، بالفعل، أيّ حديث عن غيرها، رغم الوهم بحرِّيّة غير مسبوقة تتيح للجميع أن يعبِّروا عن آرائهم المختلفة في الفضاء الافتراضي الواسع. حيث امتلأ الفضاء الافتراضي نفسه، بما نعرفه عن حراك آليّات خوارزميّاته المشهورة، بأخبار الجائحة، وتكميم غيرها من الأخبار أو تهميشها.

وإذا كان البعض قد لاحظ ارتباط انحسار أجندة هذا الخطاب، ببروز خطاب آخر، وأجندة سياسية وإعلامية أخرى، فقد يكون الأمر مجرَّد مصادفة. لأن الأجندة الجديدة لها طابع سياسي واضح، بينما كان الخطاب السابق عليها ينطلق من السعي الإنساني النبيل للتغلُّب على الأمراض، وتحصين حياة الإنسان ضدّ هجماتها، بصورة كشفت عن أن قدرة العالم، حينما تتكاتف في سبيل التغلُّب على مثل تلك الهجمات الفيروسية، بالغة الأهمّية والنجاعة؛ إذ توصَّل الباحثون، في زمن قياسي، إلى اكتشاف لقاحات فعّالة ضدّه غيَّرت الخريطة، وأدّت -من هنا- إلى انحسار خطره، وانقشاع الكمامة عن وجوه أغلبية سكّانه. لكن هناك الكثير من المتشكِّكين الذين يربطون بين انحسار خطاب وبزوغ أجندة جديدة، بدأت بالترويج لخطاب مدعوم بأكبر آلة إعلامية، يروِّج للغزو الروسي لأوكرانيا، ويشجِّع هذه الأخيرة، في الوقت نفسه، على استفزاز روسيا من خلال مطالبتها بالانضمام إلى حلف شمال الأطلسي، حتى اندفعت روسيا إلى غزوها، ولازال جيشها يتخبَّط في أوحال أوكرانيا الشاسعة حتى الآن.

وهكذا، تصبح أحداث هذه الحرب هي أجندة الخطاب العالمي الجديدة، والتي تحرص آليات خطاب الهيمنة ذاك على تسييدها. لكن المهمّ، هنا، هو أنه ما إن يهيمن خطاب ما حتى تجد أن المشاركين في تدوير آلته يتزايدون باستمرار، ويساهمون في تزويد العالم بالكثير من تفاصيل ما يدور فيها. ودون أن يشعر الكثيرون -أفراداً كانوا أم حكومات- بأنهم يجدون أنفسهم كما كان الحال في العامَيْن اللذين ساد فيهما خطاب الجائحة، وأخطارها، وقد اندغموا، فعلاً، في آلة إنتاج هذا الخطاب، وأصبحوا جزءاً أساسياً من آلة تسييده، وإبقائه فعّالاً حتى يحين أوان تغييره، ومن المركز، في كلّ الحالات.

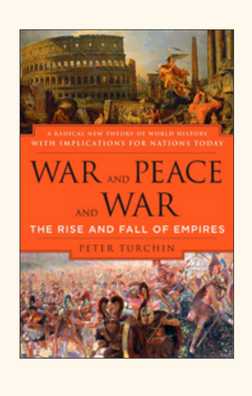
التلاعب بالذاكرة التاريخية

ولا أودّ، هنا، الدخول في تاريخ العلاقة الجغرافية والديموغرافية المعقَّدة بين روسيا وأوكرانيا، ناهيك عن تواريخ الحدود بينهما، والتي تغيّرت كثيراً طوال

القرن الماضي وحده؛ لأن ما يهمّني هو دور قوى الهيمنة الناعمة تلك في فرض أجندتها وسيطرتها على الخطاب السائد، وفاعليّة أجندته على الجميع، في الشرق وفي الغرب على السواء. كما يهمّني، أيضاً، التعرُّف إلى استخدام هذا الخطاب للتواريخ استخداماً انتقائياً، يصمت، إلى حَدّ الخرس عن بعض الفظائع والحروب، ويركِّز الأنظار والأفكار معاً على ما تريد تلك الاجندة التركيز عليه؛ وهو الأمر الذي كشفت حدّةَ معاييره المزدوجة هذه الحرب التي أدَّت -كغيرها من الحروب- إلى نزوح ملايين المهاجرين، ولكن الغرب استقبلهم بالأحضان والتيسيرات الضخمة، على العكس من موقفه من المهاجرين من بلدان العالم الثالث المختلفة، والذين نزوحوا من بلادهم، أيضاً، بسبب الحروب.

وقد ردّني هذا العصف المنظّم بالذاكرة التاريخية لإشعال حروب لا تتوقَّف، ولكنها تستهدف، في الوقت نفسه، تعزيز هيمنة تلك السيطرة، واستدامتها، إلى كتاب «بيتر تيرشين - Peter Turchin» المهمّ «الحرب والسلام والحرب: صعود الإمبراطوريات وانهيارها - War and Peace and War: The Rise and Fall of Empires»، فعلى الرغم من أن هذا الكتاب قد نُشِر، لأوّل مرّة، عام (2007)، إلّا أنه ينطوي على ما يمكن وصفه بالقاعدة النظرية التي تفسِّر الكثير ممّا يدور حولنا الآن؛ وذلك لتجذّره في بنية علمية تعتمد على الرياضيات والإحصاء والعلوم الطبيعية أكثر من اعتمادها على العلوم الاجتماعية والإنسانيات، في تحليلها للتاريخ. ولنتعرَّف، أوّلاً، إلى «بيتر تيرشين»، إلى العلم الجديد الذي أسَّسه (Cliodynamics)، قبل أن نعرض على القرّاء بعض ما أتى به في كتابه ذاك.

وُلِد «بيتر تيرشن» في روسيا لأبوَيْن روسيَّيْن عام (1957)، وتلقّى تعليمه الأوّل في موسكو، حتى التحق بكلِّية العلوم البيولوجية بجامعة موسكو، عام (1975)، كي يواصل تعليمه الجامعي، كما هو متوقَّع من ابن أستاذ جامعي من روّاد البحث في مجال الذكاء الصناعي، لكنه اضطُرَّ إلى ترك روسيا حينما نُفِي أبوه «فالانتين تيرشين - Valentin Turchin» المعارض السوفياتي المعروف، من البلاد، عام (1977)، وانتقَل بأسرته إلى أميركا التي منحتهم جميعاً جنسيَّتها. التحق بيتر بجامعة نيويورك لإكمال تعليمه فيها، وقد اختار -بعدما نشأ في بيت مشبع بدراسة العلوم- دراسة علمَي الأحياء، والرياضيات وتخرج فيها، بامتياز، عام (1980)، ثمّ واصل دراسته بعدها في جامعة «ديوك» حتى حصل منها على الدكتوراه عام (1985). ومنذ ذلك الوقت المبكِّر في حياته الأكاديمية، أخذ «تيرشن» يوظِّف الرياضيات والعلوم الطبيعية في دراسة التاريخ الاقتصادي، والبحث في البنية التجريدية لما يسمِّيه بالحراك التاريخي، الذي تتقاطع فيه الكثير من المعارف التي تمكّننا من قياس حركة التاريخ بشكل علمي دقيق يعتمد -كجُلّ العلوم الطبيعية- على القياسات الكمّية، والرياضيات، والإحصاء، وسمّاه، في البداية، بعلم القياس التاريخي (Cliometrics)، والكلمة مستقاة من إضافة اسم «كليو - Clio» (إحدى عرائس الإلهام اللواتي يعشن في معبد الأولمب، يغنِّين لكبار الآلهة أو يرتلن لهم ما يحتاجون) في الأساطير الإغريقية القديمة، وتعدّ كلّ منهنّ ربّة في مجال معيَّن من مجالات الإلهام، و«كليو» هي ربّة التاريخ، وتُرى رسومها وقد احتضنت لفيفة من الورق تسطّر فيها تواريخ الماضي. إضافة هذا الاسم إلى اللاحقة (Metrics)، التي تضاف إلى كثير من أسماء العلوم، هو للدلالة على عملية القياس فيها: من الاقتصاد (Econometrics)، وحتى الطبيعة، والرياضيات؛ لأنه يعتمد، في تواريخه تلك، على استخدام الرياضيات والإحصائيات للتعرُّف إلى الأنساق التي تنطوي عليها مسارات التواريخ التي قادت إلى صعود الإمبراطوريات، وانهيارها.



وسرعان ما استقطب هذا المسار البحثي الجديد الذي بدأه بالاعتماد على الرياضيات والإحصاء (مجال تخصُّصه في البداية) عدداً من الباحثين من مختلف التخصّصات المنهجية في الاقتصاد، وخاصّة الاقتصاد السياسي، والدراسات الثقافية، وعلم الاجتماع، والتاريخ بالطبع، وخاصّةً ذلك الذي يعتمد على الحوليّات والأمَد الطويل (Long Du-ree) والذي أسَّسه المؤرِّخ الفرنسي الشهير «فرديناند بروديل» (1902 - 1985). وقاد هذا الأمر، مع تداخل كل تلك المقتربات المختلفة، إلى خلق ما يعرف الآن باسم «Cliodynamics» أي ما يمكن دعوته بعلم الحراك التاريخي الذي يستهدف، من خلال استخدام مجموعة من المنهجيات والمقتربات المعرفية المختلفة، والتي تعتمد على القياسات الكمّية الدقيقة، التعرُّفَ إلى ما يمكن دعوته بالبنية التحتية للحراك التاريخي، بكلّ ما تنطوي عليه تلك البنية من تطوُّرات ثقافية، وتواريخ اقتصادية، وتغيّرات اجتماعية، لخلق قاعدة معلومات تاريخية مترابطة، ونمط قياسي قادر على الفاعلية في الأمد الطويل. والأهمّ من هذا كلّه، وهذه هي أهمّيّة القاعدة العلمية فيه، أنه قادر على التنبّؤ بحركة التاريخ المستقبلية، بناءً على تلك الدراسة المستقصية لمساره.

أمّا كتابه المهمّ عن (الحرب والسلام والحرب)، فسوف نتناوله في مقال الشهر القادم. ■ **د. صبري حافظ**

في إرادة عبّاس بن فرناس

أجنحة، وزجاج، وشِعْر

بالعودة إلى صفحات رواية «رجل بلا صفات» لـ«روبرت موزيل»، نقرأ عبارة مُلهمة متعلِّقة بسياق قصّة ابن فرناس، حيث تقول العبارة: «إذا كانت هناك روح خاصّة بالواقع، فلا بدّ أن تكون هناك روح خاصّة بالممكن، أيضاً». لعلّ هذا ما جعل طموح الطيران، بالنسبة إلى عبّاس بن فرناس -وهو ثمرة حسابات علمية، وملاحظات دقيقة لعالم الطيور- ممكناً وواقعاً كحقيقة علمية عظيمة في تاريخ الاختراعات البشرية.

طار، يطير، طيراناً. طار شوقاً. طار بخياله. طار عقله. أُستُطير عقله... في هنيهة معيَّنة من تاريخ الإنسان، غدا جذر الفعل «طار» والعبارات المشتقّة منه، بمُجملها، مقاماً متقارب المعاني. فليس الأمر بعيداً عن الحقيقة إذا فكَّرنا في (كم «طار شوقاً» بطل الحكاية هذه، بعد أن طار بخياله إلى تحقيق ما كان مستحيلاً في عصره، وقتذاك!). في هذا الصدد، لا مراء في أنّ تنفيذ ما كان في خيال الرجل اشتمل على دهشة جمهور كان يتأمَّل كيف كان يطير، لدقائق، في الهواء، على صورة طائر، وقد استُطير عقلُ المتفرِّجين بهذا المنظر العجيب. كان مشهداً خارقاً للطبيعة، لم يقلّب مسيرة المستقبل، فحسب، بل مسيرة الحاضر، آنذاك، أيضاً.

كانت تجربة ابن فرناس خطوة عبقرية في تاريخ الطيران؛ فقد جعلت منه طائرته الشراعية بطلاً من أبطال القرن التاسع الميلادي بعد قفزته التاريخية من فوق إحدى تلال ضواحي قرطبة.

وُلِد عبّاس بن فرناس في (رُندة)، وهي مدينة صغيرة تقع في مقاطعة مالقة الإسبانية في جنوب البلد. وإذا كان المكان الذي فيه يفتح الإنسان عينيه على الحياة، ويعيش فيه طفولته الأولى، يؤثِّر (بشكل مباشر - في مستقبله، وفي طريقة تفكيره. فذلك ما يمكن ترديده في حالة عبّاس بن فرناس، ونحن نشاهد منظر منازل رندة، وطبيعتها، والمعبر الضيِّق شديد الانحدار على نهر المدينة الكبير.

وعلى ما يبدو، إن عبّاس بن فرناس انتقل من مدينته (رُندة) الى مدينة قرطبة، وهو شاب، وبفضل مهاراته ومعرفته العميقة بالشعر فُتِحَتْ له أبواب بلاط الأمير عبدالرحمن بن الحكم، المعروف في المصادر الغربية بلقب «عبد الرحمن الثاني». مع ذلك، لم يحجبه فضوله العلمي، ودراساته الفلكية عن شوقه إلى الشعر، باعتباره رجلاً متشعّباً؛ يهتمّ بمجالات معرفية، قد تبدو لنا، اليوم، متناقضة فيما بينها، فقد جمع بين علم الفلك وعلم الكيمياء والأدب والشعر، والملاحة الجوِّيّة، وهذه الأخيرة لم تصبح تخصُّصاً إلّا بعد ستّة قرون من وفاته، بمبادرة من الفنَّان والمخترع الإيطالي «ليوناردو دا فينشي». فرغم تلك التشعُّبات المعرفية، نجد حسّ ابن فرناس الشعري يتأصَّل في رغبته في التحليق نحو ما كان يحدق به من فنٍّ وإبداع وعلم، وما يحيط به من سماء وأرض وهواء. وإذا كنّا، في وقتنا الراهن، نسافر، بين القارّات، في رحلة على متن طائرة بمحرِّكات، فإن تطويع الهواء بأجنحة مصنوعة من خشب ملفوفٍ بريش الطيور، تبدو مسألة قريبة من الشعر، وبعيدة عن العلم.

وبعد مرور كلّ تلك القرون التي تفصلنا عن قفزته التاريخية والاستثنائية، خلّد عبّاس ابن فرناس اسمه على جسر نهر الوادي الكبير في مدينة قرطبة، وفي نصب على طريق مطار بغداد، وفي مركز فلكيّ بمسقط رأسه، مدينة (رُندة). كما أصدرت ليبيا طابعاً بريدياً باسمه. وتكريماً لهذا المخترع الكبير، سُمِّيت فُوَّهة قمرية باسمه أيضاً. ولعلّ قصّة ابن فرناس تعلّمنا، من خلال النظر في زمنه وعصره وظروفه، درسَ الإرادة العظيمة لرجل آمنَ بأهمِّيّة محاولته الأولى في الهواء، وهو الدرس الذي ينطوي على شعور، قد يكون محزناً وفي غاية الإحباط ما إن نتأمَّل ابن فرناس في زمنه، في مقابل عجزنا المعاصر عن النظر نحو المستقبل، ما دمنا نفقد تلك الإرادة التي تدفع المرء إلى الثقة بنفسه، مهما يكن الأمر غريباً على جمهرة الناس!

وإذا كانت مسيرة عبّاس بن فرناس العلمية انعكاسَ قدرة، وإرادة تعليم، ومعرفة فوق العادة؛ فإن محاولتُه في الطيرانَ -بوصفها أثراً خالداً في التأريخ- ليست كلّ ما يصلنا من سيرته، ذلك أن له اختراعاتٍ وبحوثاً لامعة غيّرت تطوُّر المجتمع البشري في مجالاتٍ متباينة، ومنها أنه كان ملمّاً بعلم النحو، وقواعد الإعراب، وبعلم الرياضيات، وعلم الفلك، والكيمياء... وهذا ما أثبتته الدراسات المعاصرة في علم الآثار المنجزة في إسبانيا، على مدار السنوات الأخيرة، بصورة مطابقة لما ورد عند المؤرِّخين العرب. فعلى سبيل المثال، إن صناعة



جسر عبّاس ابن فرناس على نهر الوادي الكبير في مدينة قرطبة ▲

الزجاج -وهي أمر بالغ الأهمّية في عصر ابن فرناس- كانت صناعة حاسمة في تغيّر العادات، وتحوُّلها في القرون الوسطى الأندلسية، ونجد ابن حيّان يؤكِّد أنّ ابن فرناس توصّل إلى حقائق علمية لم يسبق لأحد من علماء الأندلس الوصول إليها، في صناعة الزجاج من الحجارة أو المعادن.

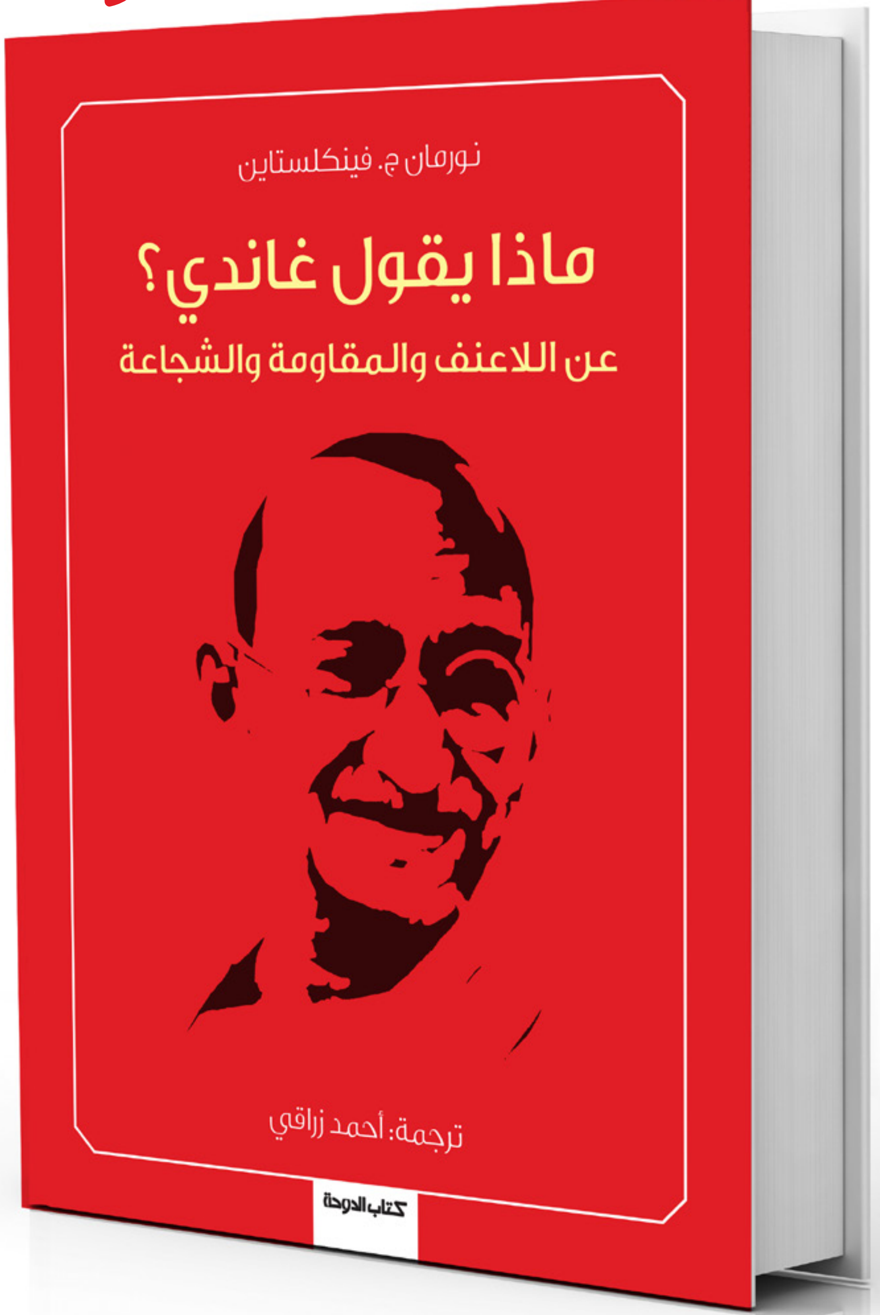
وصناعة الزجاج تقودنا إلى مرحلة تاريخية مشوِّقة، تعود إلى المؤرِّخ الروماني «بلينيوس الأكبر - Plinio il Vecchio» في كتابه «التاريخ الطبيعي»، الذي يخبرنا أن اكتشاف الزجاج كان حدثاً وقعَ بالصدفة، في سورية، من قِبل تُجّار معدن النطرون عندما كانوا في طريقهم إلى مصر، فأشعلوا ناراً عند استراحتهم، ولأنّهم لم يجدوا أحجاراً لدعم أواني الطبخ، استخدموا النطرون الذي كانوا ينقلونه إلى مصر . وفي صباح اليوم التالي، لاحظوا أنّ النطرون قد انصهر على رمال الأرض، وقد تحوّل إلى مادة لامعة شبيهة بالحجر، فصار معدن النَطرون، بتلك الطريقة المفاجئة، المكوّن الأساسي لصناعة الزجاج لعدة قرون، لتصبح سورية ومصر وبلاد الرافدين أهمّ المراكز في ما يتعلّق بهذه الصناعة المزدهرة، وقتئذ. وعلى الأرجح، ظلَّ الزجاج الأندلسي ينصهر منذ البدء وحتى القرن التاسع في مصر. غير أنّ ما اكْتُشِفَ في الحفريات الأثرية الأخيرة، ونتائجها المنشورة باللّغة الإسبانية، من جامعة إشبيلية، في عام (2020)، يؤكِّد ما ذهب إليه ابن حيّان القرطبي من أن عبّاس بن فرناس الكيميائي توصّلَ إلى طريقة جديدة لتصنيع الزجاج من الحجارة. وما يدعم هذا الطرح هو التحاليل الكيميائية التي أنجزت في «ربض شقندا» (Shaqunda، باللغة الإسبانية)، وهو حَيّ من أحياء قرطبة يقع خارج سور المدينة القديمة، وقد تبيّن، فعلاً، وعلى أساس علميّ، أنّ هذا النوع من الزجاج كان يصنع في قرطبة الأميرية، وهو محلِّي، وليس مستورداً من مصر، مثلما كانت العادة حتى القرن التاسع الميلادي. وبحسب ابن حيّان، أيضاً، إن «زرياب» قد أدخل إلى الأندلس وإلى قرطبة، خاصّة، نظام البروتوكول القادم من البلاط العباسي، وكان من بين هذه العادات الجديدة القادمة من المشرق استخدام أدوات المائدة الزجاجية عند الطبقات العليا القرطبية بدلاً من الفضية أو الذهبية المستعملة، حتى ذلك الوقت، في بيوت نخَب المجتمع الأندلسي.

إلى حدٍّ ما، ساهمت الابتكارات التقنية في تصنيع الزجاج، في تحقيق الأندلس لاستقلاله الاقتصادي عن المشرق وعن مصر، وإن كان هذا الجانب لا يُذكَر عادةً كما هو التبادل الثقافي، والأدبي بين الشرق والأندلس، داخل خريطة العالم الإسلامي، والذي شكَّل مصدر اهتمام متواصل بالنسبة إلى الغرب. وفي هذا الصدد، يبرز لنا المثال الثاني في سيرة ابن فرناس عاكساً دوره المهمّ في مجال علم النحو، وعلم العروض، حيث نجد محمَّد بن الحسن الزبيدي يروي لنا قصّة وصول كتاب (العروض)، للخليل بن أحمد الفراهيدي، إلى الأندلس، على أيدي بعض التجّار، وكيف أن علماء اللّغة والشعر لم يفهموا شيئاً منه، حينذاك، فبقي الكتاب منسيّاً في قصرالأمير عبد الرحمن الثاني إلى أن درَسَه عبّاس بن فرناس. ويضيف الزبيدي في وصفه لشخصية ابن فرناس، أنه كان من أهل الذكاء والتقحّم على المعاني الدقيقة، والصناعة اللطيفة، وبعد دراسته كتابَ الخليل بن أحمد شرحه له، منحه الأمير مكافأة مالية على عمله هذا؛ تكريماً له.

وختاماً، لا أدري إن كان من يقرؤنا، الآن، يعتقد بعقليَّته المعاصرة، أنّ الطيران والكيمياء وعلم العروض علومٌ يبعد بعضُها عن بعض كلَّ البُعْدِ، ولكن لا مناصَ من الاعتراف بأنّ تلك العلَوم الثلاثة تتشارك في التزامها بالمثابرة والاجتهاد، وهي، في نهاية المطاف، عمود من العُمد التي تحمل حبّ المعرفة في الماضي وفي الحاضر، كما تعلمنا ذلك أبيات ابن فرناس الخالدة:

الجهلُ ليلٌ ليس فيه نورُ	والعلمُ جرٌّ نورُهُ مشهورُ
يا ابن الخلائف كم تستَّرَ قاعــدٌ	عني ويصِدئ سمعك المكسورُ
وقد استبنت فساد ذاك وفي دُعا	مولاك من إصلاحه تيسيــرُ
وأمور مُلكــكَ كلّهـا موزونـةٌ	قد حاطها الإحكام والتجبيرُ
فأصِخْ لأصلٍ إن هززت فروعَهُ	يسقـطُ عليك اللؤلؤ المنثورُ

■ **نويمي فيرّو**


نورمان ج. فينكلستاين
ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زراقي
كتاب الدوحة

مظفر النواب..

مالئ الدنيا وشاغل الناس!

رغم كثرة مَنْ أحبوه وتغنّوا بشعره، يتساءل باقر ياسين في كتابه المرجعي المُهمّ عن سيرة مظفر النواب[1]: «لماذا لم يُكتَب عنه وعن شعره بحثٌ منهجي حتى الآن؟».. ربما كان صدى هذا السؤال عابراً في قصيدة تستشرف سيرة المرتحلة، فقد كتب مظفر: وآه من العمر بين الفنادق/ لا يستريح/ أرحني قليلاً/ فإني بدهري جريح/. هذه الحقيبة عادت وحدها وطني/ ورحلة العمر عادت وحدها قدحي/ أصابح الليل مصلوباً على أمل/ أن أموت غريباً ميتة الشبح.

اللحظة الشعرية الأولى

يسرد باقر ياسين في كتابه، محطّات حاسمة في تشكيل وعي مظفر النواب، كما يتناول بالدراسة قصيدته الشعرية. وما يهمنا في هذا الصدد هو الجانب المُتعلِّق بالسيرة الاستثنائية التي غالباً ما تمّ تجاهلها، في التلقي العربي الذي اقترن بالجانب الهجائي للسلطة في شعره.

يخبرنا الكتاب، بأن مظفر النواب وُلد في بغداد في عام 1934، وبأنه الابن البكر، وأن ولادته كانت عسيرة، حتى أن الأهل خافوا على حياة الأم لولا مهارة القابِلَة الألمانية «كلالوفا» التي رمته بقوة على الفراش ليبدأ بالتنفُّس والصراخ، بعد فترة قصيرة هي أشبه ما تكون بالموت المُؤقت. وقد كان تفسير أفراد العائلة لهذا الأمر بأن الطفل لا يريد أن يجيء إلى الدنيا، وعلى عكس ما فسَّروا أنه لا يريد الدنيا، فقد أظهر هذا الطفل في صغره ولعاً غريباً بالنور فكان يتجه نحو أي مصدر للضوء في البيت.

يواصل باقر سرد حكاية الولادة والنشأة في وسط عائلة ليست كباقي العائلات. لقد سماه جده مظفر، وأما والده عبد المجيد، وهو من مواليد بغداد عام 1910، فلم يكن يشتغل بأي مهنة أو وظيفة فهو ثري وأرستقراطي كوالده أحمد حسن، إذ إن العائلة ثرية وأرستقراطية، وعلى الرغم من أن عبد المجيد وأباه أحمد حسن هما من مواليد بغداد إلّا أن قصّة العائلة وتاريخها وجذورها وتسلسل نسبها تعود في الأصل إلى الجزيرة العربية، فهم من سلالة الإمام موسى الكاظم، وبعد الاضطهادات التي حصلت ضد أتباع الإمام الكاظم الذي أُغتيل بالسم خلال فترة هارون الرشيد، هاجرت العائلة إلى الهند باتجاه المُقاطعات الشمالية، بنجاب، لكناو، كشمير، واستطاعوا أن يستقروا هناك ليصبحوا حكاماً لتلك الولايات في فترة من الفترات، وبعد دخول الإنجليز إلى الهند أبدت العائلة معارضة ومقاومة للدخول البريطاني في كشمير ولكناو، وبعد هزيمة الهند عرض عليهم الإنجليز النفي السياسي على أن يختاروا المكان الذي يرغبون الهجرة إليه، فاختاروا العراق لأنهم قد جاؤوا منه في الأصل، فجاؤوا إليه وهم يحملون ما يملكون من ذهب وأموال وثروات وخصّصوا لهم رواتب نفي سياسي باعتبارهم عائلة مالكة في الهند. ولذلك لم يكن مستغرباً أن تسكن العائلة قصوراً جميلة ضخمة تطل على دجلة في قلب مدينة بغداد.. ومازال النواب يتذكَّر بأن الدار التي كان يسكنها جده تضم أكثر من عشرين غرفة وقد حُولت فيما بعد إلى مستشفى للولادة. وأما والدته، وهي ابنة عم أبيه، فكانت متعلِّمة، درست إلى الثانوية في مدرسة الراهبات في بغداد، كما كانت مطلعة على اللُّغة الفرنسية وتجيد العزف على البيانو الذي كان في بيت والدها.

كما يخبرنا باقر ياسين في كتابه: أن تسجيل تاريخ ميلاد مظفر كان بأسبقية عامين، أي عام (1932)، وذلك ليستطيعوا إدخاله المدرسة مبكّراً. وقد كان لهذا الأمر بعض المشاكل فيما بعد، حيث صار يخاف من الأولاد، بسبب صغر سنه بينهم؛ حتى أنه كان يضع المصاصة في فمه عندما ذهب إلى مبنى المدرسة أول مرة.

وإذا كان النواب قد أمضى طفولته في بيت يسوده الوئام والسعادة والحياة الهادئة، ورغم كونه كذلك الأخ الأكبر لسبعة آخرين، إلّا أنه، بحسب مدوِّن هذه السيرة، لم يكن بعيداً عن الشعور الحاد بالوحدة والعُزلة والرغبة في الانفراد.

كانت (شريعة) النواب، وهي طريق النزول إلى النهر، ممتدة من جامع القمرية إلى بيت النواب على نهر دجلة دليلاً على مجد العائلة وسمعتها المترفة حتى أنها أصبحت إحدى معالم بغداد لشهرتها، وقد ورد اسمها



في إحدى الأغاني العراقية الفلكلورية القديمة، حيث تقول كلماتها: (بشريعة النواب يسبح حبيبي/ وبجاه خضر اليأس هذا نصيبي). أما ذكريات مظفر النواب عن هذه الشريعة التي سُميت باسم عائلته فتبدأ بحادثة مأساوية كادت تذهب بحياته، حيث غرق فيها وهو طفل ذات مرة.

يواصل باقر ياسين في رسم فضاء العائلة الذي نشأ فيه النواب، فنعرف أنه كان فضاء فنياً وثقافياً: فوالده كان يعزف على العود ويغني في جلساته العائلية، وخاله كان يعزف الكمنجة وجده على القانون. وكل ذلك ساهم في أن يمتلئ مظفر النواب بأصوات الآلات المُوسيقية الوترية التي ارتسمت في ذاكرته منذ الطفولة ورافقت وعيه المُبكر. هذا إضافة إلى اللوحات والمنحوتات والتحف الثمينة والسجاد بالألوان الزاهية. وقد عادت تلك الوتريات التي بقيت محفورة في ذاكرته لتحتل اسم أول ديوان له مطبوع بالفُصحى، وهو ديوانه المُسمَّى (وتريات ليلية). تماماً كما انعكست ألوان اللوحات والسجاد والبسط المزخرفة التي كان لها الأثر الفَعَّال في الرسم وخلق تلك القدرة الاستثنائية لديه في التعامل مع اللون.

تتوقَّف أخبار هذه السيرة عند لحظة فارقة وقعت لمظفر النواب في المرحلة الابتدائية، وهي لحظة اكتشاف موهبة عبقرية صاعدة، حيث: كان الفضل الأكبر في إيقاد أول قدحة شعرية في روح الطالب الصغير مظفر النواب تجاه الشعر والأدب يعود لأحد الأساتذة من معلمي المدرسة الابتدائية اسمه حمدي التكريتي، كان قد كتب نصف بيت من الشعر وفجأة يلتفت إلى الصغير مظفر ويطلب منه الوقوف فيقف الطالب مرتبكاً، ظاناً أن الأستاذ سيطلب منه إعراب البيت الذي يقول: (قضينا ليلة في حفل عرس) فقال له المعلم: إذا تستطيع أن تكمل لي هذا الشطر، فأجابه النواب بدون تردد: (كأنا جالسون بقرص شمس) فجن جنون المعلم من الدهشة وأخذ يشرح أمام المدير والملأ موضحاً أن الشطر الذي أضافه مظفر من نفس الوزن وليس فيه نقص عروضي... وقد شكّلت هذه الحادثة قدحة كبيرة في نفس هذا الصغير فعاد إلى البيت يفكِّر بالشعر.. ثم صار بعد ذلك يكتب أبياتاً ويأتي بها إلى الأستاذ حمدي التكريتي ليصححها. وفي المرحلة الإعدادية صار يشارك بقصائد في الصحف الجدارية.

بعد ضياع القصر

وكما يُقال في الحكمة، من طبائع الأيام التحوُّل من حال إلى حال؛ ففي كل يوم طلوع جديد لم يكن معروفاً، أو أفول معروف كأن لم يكن في يوم ما جديداً. فما يألفه الأجداد حتى يكون جزءاً من حياتهم قد يكون عند الأحفاد غير مألوف. وفي هذا تخبرنا السيرة بأن: أمور العائلة السعيدة بدأت تضطرب وحالة ذلك البيت المترف تتدهور، وكان الحدث الفاصل الذي له تأثير بارز في مسيرة حياة العائلة وأظهر العجز المالي فيها هو ضياع بيت السكن، وهو القصر المُطل على دجلة بعد أن عجز والد مظفر عن تسديد المبلغ الذي رهن به تلك الدار الضخمة.

لقد كان ذلك الحدث، كما يصف باقر ياسين في كتابه: صدمة قاسية في نفس مظفر الشاب، ولم يقف تدهور الأمور عند هذا الحد، فمرّت أيام لم يكن لدى مظفر الطالب أحياناً حتى أجرة السيارة للذهاب إلى الجامعة،

فكان يذهب مشياً على الأقدام من الكاظمية إلى باب المعظم، حيث تقع كلية الآداب، ويبدو أن هذه الضائقة المالية لم يكن لها تأثير أو انعكاس عميق على نفسية النواب، ولعلّ أبرز ما يؤكّد ذلك هو سعيه في تلك الفترة مع عدد من زملائه لإنشاء مرسم في الكلية حتى استطاعوا بعد جهود مضنية إقناع الإدارة لتحويل مباني المرافق العامة الموجودة في حديقة الكلية إلى مرسم .ولعلّ وجود ذلك المرسم هو الذي أتاح الفرصة أمام الأستاذ حافظ الدروبي أن يتعرَّف بشكلٍ جيد على الرسام مظفر النواب واكتشاف موهبته في استخدام الألوان عندما قال له: إنني أجد عندك قدرة عجيبة على استخدام اللون.

يتابع باقر ياسين سر السيرة، وتتابعت أمور العائلة على نفس المنوال من التدهور، وكان الجميع يعلقون الآمال على مظفر المُتخرِّج حديثاً من الجامعة ليكون عوناً لإخوته وللعائلة، غير أن آمالهم سرعان ما خابت، فبعد بضعة أشهر من تعيينه مدرساً في إحدى المدارس جنوب بغداد، تمَّ فصله لأسباب سياسية، وخلال ذلك، أي في عام 1956 كتب قصيدته الشهيرة «للريل وحمد»، وهي أولى قصائده، وقد نُشرت في مجلة «المثقف» وأحدثت ضجة كبيرة، وكان ما أوحى له بتلك القصيدة حادثة وقعت أمامه خلال سفره إلى البصرة بقطار الدرجة الثالثة، بعد أن حدّثته فتاة كانت تجلس في المقعد المُقابل عن قصتها المأساوية.

بعد عام 1958 تمَّ تعيين مظفر النواب مفتشاً بوزارة التربية، فهيأت له هذه الوظيفة فرصة الاهتمام والاعتناء ببعض الأشخاص من ذوي الاختصاصات الفنية والمُوسيقية، مثل سعيد شابو ومنير بشير، فاستطاع أن يجمعهما بإطار خاص يبعدهما فيه عن رتابة العمل الإداري، حيث كانوا يعاملون كموظفين عاديين فحصر عملهم بإطار الفعاليات الفنيّة وشجعهم على الانصراف نحو اختصاصهم الفني.

خارطة الرحلات القصية

في عام 1963 اضطر النواب للهرب من العراق بعد اشتداد الصراع السياسي، وكان هروبه إلى إيران قصة دراماتيكية تخللتها أحداث في منتهى الإثارة وهي التي يشير لبعضها في قصيدته المطولة «وتريات ليلية». وفي أواخر عام 1963 سلمته السلطات الإيرانية إلى العراق فحكموا عليه بالسجن. وبعد هروبه من السجن توجه إلى بغداد وبقي مختفياً فيها ستة أشهر، وبعد عام 1968 صدر عفو عام عن الهاربين فرجع إلى سلك التعليم وعين في حي المنصور وهو من الأحياء الراقية في العاصمة.

سافر النواب إلى بيروت وبقي فيها ستة أشهر وذات يوم ذهب إلى دمشق بصحبة الشاعر العراقي بلند الحيدري وعند العودة منع من دخول الأراضي اللبنانية، فرجع إلى دمشق، ثمَّ سافر إلى القاهرة ومنها إلى ارتيريا، ثم سافر إلى ظفار، ثم توجه إلى القاهرة وبقي فيها سنة ونصف السنة، ثمَّ عاد إلى بيروت. انتقل بعدها إلى دمشق مرّة أخرى (1973 - 1979)، ومن سورية دخل إلى العراق وبقي أربعة أشهر، وعندما عاد إلى بيروت وجد أن جميع لوحاته وأوراقه ووثائقه قد سرقت مع باقي أثاث شقته فلم يكد يستقر في بيروت حتى سافر إلى اليونان عام 1979.

وخلال تلك السفرات بدأ النواب بالميل نحو التفكير المُستقل الحر والابتعاد عن الالتزامات الحزبية والتنظيمية وبدأ بالانفكاك التدريجي مكرساً حياته وشعره ومواقفه لخدمة قضايا شعبه ووطنه. في اليونان أقام أربع سنوات سافر خلالها إلى ليبيا، بعد اليونان سافر إلى فرنسا فانتسب إلى جامعة فانسان وسجل رسالته لنيل شهادة الماجستير حول موضوع القوى الخفية في الإنسان (باراسايكولوجي) لدى الأستاذ فرانسوا شاتيليه .

واستطاع في فرنسا أن يطبع ديوانه «المساورة أمام الباب الثاني» وديوانه «وتريات ليلية»، وبقي ثلاث سنوات، فسافر إلى طهران عام 1982، ومنها إلى الهند الصينية وبانكوك ومنها عاد إلى اليونان. وفي عام 1983 زار الجزائر، ثمَّ استقر في ليبيا، وخلال ذلك وجهت له دعوة لزيارة أميركا اللاتينية فسافر إلى فنزويلا والبرازيل والتشيلي وفي عام 1987 وجهت له دعوة لزيارة السودان، حيث أقام أكثر من ندوة.

تحتل المرأة مكانة كبيرة في نفسه النواب وكيانه، إلّا أن حياة كحياته لا يمكن أن تكون مناخاً ملائماً لحياة عاطفية مستقرة، ولذلك رغم أن الشاعر قد عاش قصة حب عاطفية إلّا أن تلك القصة لم يكتب لها أن ترى النور، كما أنها لم تصمد أمام التقلبات المُفاجئة والترحال الدائم الذي يكتنف حياته بصورة شبه متواصلة، وربما أشار إلى ذلك في شعره، حيث يقول في قصيدته «الرحلات القصية»: تفتح حزن كثير/ غداة افترقنا/ ولست على أحد نادماً/ غير قلبي فقد عاش حبة معاق.

ذلك هو ملخص سيرة، كما دونها باقر ياسين في كتابه. سيرة مقتضبة لحياة عصية على الانقطاع عاشها مظفر النواب (مالئ الدنيا وشاغل الناس) الشاعر الرسام المُثقَّف الوطني المُستقل، نصير الفقراء، وصديق المظلومين، الإنسان المشبع بالحنين والوفاء والعاطفة الصادقة. ■ **منير أولاد الجيلالي**

المصدر:

1 - باقر ياسين، مظفر النواب، حياته وشعره، دار الغدير، الطبعة الثانية، 2000.

في وداع الشاعر نور الدين بوجلبان

بلادُكَ الحلمُ آتيةٌ

يرحل الشُّعراء بصمتٍ، يتركون خلفهم أثر القصيد، ويودّعون البلد والأهل والأحبّة قبل الأوان، ويعلّقون بقايَا كلماتهم على شفاهِ الأحلام، فالشاعر ينهض باكراً إلى أوجاع الناس، ويغيب باكراً وهم عنه غافلون، وحينَ يُمعن في الغيابِ يحوّلُ حزنهم إلى شوقٍ. ولكن، ما نفعُ الشّوق بعد الرّحيل؟، وما حجم اللّوعة حينَ ينغلق الكلامُ نهائيّاً قبل اكتمالِ البوح؟ هكذا، غيّب الموتُ الشاعر التونسي نور الدين بوجلبان يوم 16 مايو/أيار (2022)، قبلَ أنْ يستكملَ حلمه ونشيجه، وقبل أن يرى البلاد التي أحبّها تورقُ نوراً بعد ظُلمات، وقبلَ أن يبوح بما في وجدهِ من قصائد، وفي عقله ما بَنَتْه رؤيته لمستقبل القصيدة العربيّة، وهو الذي اكتوى بالحداثة الشّعريّة، فكان من أبرز دعاتها في تونس.

يرحلُ نور الدين بوجلبان، الشّاعر الذي نشأ في محافظة صفاقس التونسيّة بعد مسيرة سنوات من العطاء الشّعري، والعطاء النقدي، وبعد عقودٍ من النّضال الثقافي. فقد كانَ، في ثمانينيات القرن العشرين ممّن قاموا بإحياء «نادي الشّعر والقصّة» بصفاقس، رفقةَ الشاعرين؛ محمد البقلوطي، وعبد الرزاق نزار، والناقد خالد الغريبي شقيق روحه ونضاله. في ذلك الوقت، كان النادي أشبه بحاضنة لحركة الأدب في المدينة التي كانت تنجبُ المبدعين في شتّى المجالات، ترضعهم حبّها، ثمّ تطلق أجنحتهم صوب جغرافيا أخرى، لكنّ نور الدين، مثلَ رفقائه، صمّم على أن يكونَ ثابتاً كَسورِ المدينةِ، مثابراً في ترميم حجارته كلّما هبّت موجات الجزر الفكري والثقافي.

آمن نور الدين بضرورة النّقد من أجل إرساء نشاط شعري حداثي، فجمع بين الكتابة الشّعريّة والإسهام النقدي، من ذلك ما قام به من توجيه الشّعراء الشباب سواء في النادي أو من خلال إشرافه على صفحة الكتابات الشّعريّة بجريدة «شمس الجنوب»، فكان محفّزاً لأبناء ذلك الجيل الذي لم يكن له من سلوى في مدينةٍ ظلمها البايات ومن بعدُ الدّولةُ الوطنيّة، غيرَ العيش داخل نوادي السينما، ونادي الفكر، ونادي الشّعر والقصّة. واستطاع، بدربته، وهو أستاذ للأدب العربي، أن يشغل وظيفة «المعلّم الأدبي» لأجيالٍ من الكتّاب وأحبّاء الشّعر، فلم يبخل بالنّصح والكتابةِ النقديّة، في لحظة تاريخيّة كانت فيها قصيدة النثر، في تونس، تشقّ طريقها مع روّادها الذين عمل على تمكينهم من فرصة التحاور مع مريديهم، فحفل النادي بحضور شعراء لهم طابعهم الخاصّ وبَصمَتهم في الشّعر التونسي أمثال المنصف المزغنّي، ومحمد أحمد القابسي، ويوسف رزوقة، وسوف عبيد، وغيرهم.

كان انشغاله بقصيدة النثر يشبه انشغالَ جنديّ في معركة. لذلك حملَها في داخله كقضيّة وليس كقشرةٍ، وأودعها عمرهُ كمنْ يهبُ وردة لحبيبة، وبلسماً لجريح، فكانَ يعرّفُ برؤيتها، ويعرضُ أفكار أعلامها، ويسلكُ طريقها دونَ تقليدٍ، فطالما قالَ بأنّ قصيدة النثر متجدّدة مثل تجدّد الحياة، وما من سبيلٍ لخلقِ أصنامٍ لها، وما الشّعراء السالكون دربها غير غرباء لا يزورونَ بيْتا فيها إلّا لينصرفوا إلى بيتٍ جديد، كلّما توارى الليل. إنّهم يشعلون شموعهم، ثُمّ يغادرون إلى ليلٍ آخر ليزرعوا فيه الضّوء. بهذا النّبض، منع نفسه عن الاستبداد بالرأي وعن إقصاء أيّ لونٍ شعري، فالشّعر ابن الحياة، والقصيدة تأخذ مجراها في النّهر دونَ اصطناعٍ، لأنّ النقد يأتي لاحقاً، والشّكل يتبعُ حركة النّهر، ولا شعر ينشد الأبديّة إن لم يولد في رحم الفكر، وجدله مع الواقع.

لم يكن الشّعر لديه وليد حالة، فحسب، وإنّما وليد الأسئلة التي تختفي في الحروف، وتأتي مكثّفة دون إسهالٍ أو ثرثرة؛ لذلك كان مقلّاً في الكتابة والنشر، فاكتفى بنشر مجموعتَيْن شعريّتَيْن، بعد فترة طويلة من نشر قصائده الأولى، خاصّةً في ديوان «إبحار»، فقد كانَ قاسياً مع نفسه، ويقلّب قصائده بعين الناقدِ، ولا يلهث وراء النّشر. وأذكر كيفَ دلفَ إلى عالم النشر، وهو مترفّع عنهُ، إلى أن أصدر «بوح الغريب» و«للريح طعم البرتقال»، وكنتُ في تلك الفترة من بدايات الألفيّة الثانية، أعيش معه ولادتهما، وكانَ لا ينزعج من الاستماع إلى الرأي النقدي، بلْ يُمعن في معرفة آراء أصدقائه، ويقحمهم في عالمه، وأذكر كيفَ سألني عن اختيار



عنوان مجموعته الثانية، فاقترحت عليه اقتباسَ سطر شعري عميق التصوير، بليغ الرّؤية، فاستأنس به، وما فتئ يذكّرني بذلك، وكم كنتُ سعيداً بمشاركته تلك اللحظات، حيثُ كنّا في حوار مسترسلٍ حول قضايا الشّعرية والحداثة أيّام إنتاجنا المشترك لبرنامجَيْن أثيرَيْن في إذاعة صفاقس، هما: «شعريّات» و«شعراء الحداثة» عام 2006، وكنّا نجلس في مقهى الإذاعة نغرقُ في رشفات (الكابتشينو) الممزوجة بأسئلة الشّعر، وكنّا مهمومين بكيفيّة بثّ أفكار الحداثة عبر الإذاعة، وبثّ قصائد الشّعراء التي من شأنها تغيير الذّائقة للشّعر، وتعزيز الوعي بالشّعر الحديث، وكانت تجربة العمل الإذاعي لحظة فارقة لي وله على السّواء، لأننا كنّا نرى في عملنا نضالاً ثقافياً، وكانت إذاعة صفاقس سبّاقة إلى تبنّي تلك الأفكار رغم سنوات الجمر.

هل يكتفي الشّاعر بقول الشعر، أم يسارعُ إلى النّضال في المشهد الثقافي؟ يبدو أنّ نور الدين وهبَ حياته أكثرَ للعمل في المجتمع المدني لأنّه آمن بأنّ القصيدة تتخلّق وصاحبها يسبح داخل نهر الواقع، ولا يستوطن الرّبوة، وأنّ البلاد لا تكبرُ بغير هبّة أبنائها، فشارك في تأسيس «جمعيّة الدّراسات الأدبيّة» بصفاقس، وتقلّد مهامّ رئيسها في أكثر من دورة، وانتمى إلى اتّحاد الكتاب التونسيِّين، فأسّس -رفقة خالد الغريبي، ومحمد البقلوطي- فرع صفاقس، وتقلّد، لاحقاً، عضويّة هيئتها المديرة في دورتين، مُكلّفاً بالنّدوات، والدراسات، وترأّس تحرير مجلّة «المسار» لسان حال الاتّحاد. ومن أجل أن يكون الأدب قضيّة وليس مجرّد فنّ، ساهم في مجالس الأدب والمهرجانات الشعرية، والأدبية بمداخلاته، وكان حريصاً أن يكون للأدب موقعه في حياة المدينة، فاكتوى بجمر المثقّفين فيها، وشارك في هندسة مشاريع ثقافيّة كثيرة حتّى يكون للثقافة دورها في تنمية المجتمع. ولم يبخل، في أثناء ممارسته لمهنة التدريس في المعاهد الثانويّة ثمّ في كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، بتأطير التلاميذ والطلبة في مجالات الأدب، والبحث العلمي، ومن شدّة اهتمامه البحثي بعوالم قصيدة النثر خصّص لها كتاباً قيّماً بعنوان «قصيدة النثر وانبناء الشّعريّة» فكانَ خلاصة نظرته إلى هذا النّوع الشّعري، وجمع فيه مقدرته الأكاديميّة، ورهافة حسّه الشّعري، وغيرته على المنجز الشّعري العربي لروّاد قصيدة النثر، فدرس بعضاً من أعمالهم دون تمجيد، وأعمل أدواته النقديّة في تجارب بول شاؤول، وأدونيس، وقاسم حدّاد.

برحيل نور الدين بوجلبان، تفقد مدينة صفاقس شاعراً احترق بحبّها، وتخسر تونس واحداً من أبرز مثقّفيها الوظيفيِّين، ويخسر المشهد الشعري العربي شاعراً أفنى عمره ليكون للحداثة في الشّعر، ما لحلمه في أن يكون للمجتمع العربي حداثته الجديد بها في مختلف المجالات. ■ **د. نزار شقرون**


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة

الرواية الجديدة
والواقع

أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي

مُعاوية مُحمد نُور
بيْن ثقافتيْن

كارلوني و فيلو
النقد الأدبي

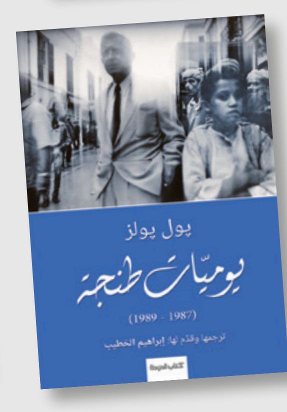
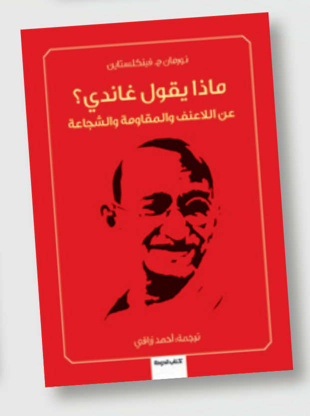
حكايات
من لافونتين

إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين

التّوت المُرّ
رواية

صدر في
كتاب الدوحة

ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس

الطيب صالح
مريود
رواية

بول بولز
يوميّات طنجة
(1987 - 1989)

ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة

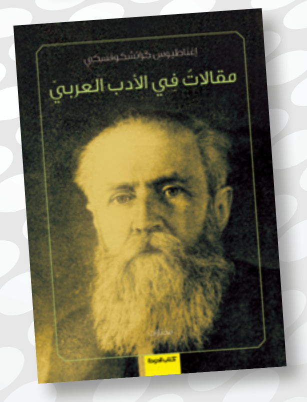
خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب

الذبابة

غزلان الليل
حكايات أمازيغية

من سير الأبطال
والعُظماء القُدَماء

عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ

مقالاتٌ في الأدب العربي

الرّحلةُ الجَوّية
فِي المَرْكبةِ الهَوائيّة
يوسف اليان سركيس



مو يان..
ما الأدب؟

في منتدى أدب شرق آسيا (2011)، ألقى مو يان خطاباً، وصفه البعض بأنه لوحده كان جديراً بمنحه جائزة نوبل. خطابٌ بمثابة بيانٍ في مسؤولية الأدب التي يجب أن تكون من وجهة نظره في وقتنا الراهن؛ ألا وهي مسؤولية إنقاذ الأرض وخلاص البشرية. هل يمكن للأدب أن يكبح جماح الجشع البشري؟! وهل يمكن أن يتحمَّل الأدب مسؤولية كبيرة؟ سؤالان يتردَّد الجواب عنهما من خلال استعادة حوارات مو يان في هذا الملف الخاص.

ترجمة عن اللغة الصينية: مي ممدوح

مو يان:

لن تطول الأيامُ الجيّدة للبشريّة ولن يكون للأدب أيُّ معنى

ألقى مويان هذا الخطاب في منتدى أدب شرقٍ آسيا (2011)، وقال البعض: إن هذا الخطاب فحسب، كان جديراً بمنحه جائزة نوبل.

تريّثوا قليلاً، ولا تأخذوا الأمر على محمَل الجد حديث بشأن الغِنى والفقر والرغبات

(1)

أشكر الأصدقاء اليابانيين وأبدي إعجابي الشديد باختيارهم مثل هذا الموضوع الثري ليكون محوراً للمُنتدى. يضج المُجتمع البشري بالصخب، ويعج بالفوضوية، وينغمس في المُتعة، ويغط بالملذات، فيبدو الوضع معقّداً بشكلٍ لا مثيل له، وبالتفكير في الأمر على نحوٍ جدي، نجدُ أنه يتمحور بالأساس في سعي الفقراء خَلف الثروة والجاه، ولهث الأغنياء خلف المُتعة والإثارة، ذلك كلّ ما في الأمر.

قال حكيم الصين القديمة العظيم سيما تشيان ذات مرّة: «سعياً خلف المنفعة، يحتشد الناس في شتّى بقاع الأرض ويتفرّقون». كما قال الفيلسوف الصيني كونفوشيوس ذات مرّة: «الغِنى والنبل هما ما ينشده الجميع؛ بينما الفقر ودنو الشأن أيضاً هما ما يمقته الجميع». كما درج العوام بالصين على قول المثل: «في حال الفقر لا يَسأل حتى الجيران، وحال الغني يتوافد الأقارب من أغوار الجبال»، وسواء أكانوا حكماء أو عوام، وسواء أكانوا مثقّفين أو أميين، فالجميع على دراية تامة بالعلاقة الواضحة بين الفقر والغنى.

لماذا يكره الناس الفقر؟ لأن الفقراء لا يستطيعون إشباع رغباتهم مثلما يطمحون. سواء تعلّق الأمر بشهوة الطعام، أو بالرغبة الجنسية، وسواء تمحور حول الرغبة بالخيلاء، أو تركّز حول الشغف بالجمال، ولو تعلّق الأمر بالذهاب للمشفى دون الانتظار بطابور، أو حتى ركوب الطائرة على مقعد بالدرجة الأولى، فإشباع ذلك كله وتحقيقه مرهون حتماً بتوفُّر المال. وبالطبع لو ولدت بالأسرة المالكة، أو عملت مسؤولاً رفيع المُستوى، فربما لا تكون بحاجة للمال لتلبية الرغبات المذكورة أعلاه. فالثروة تكون بامتلاك المال، والنبل يكون بالميلاد، والوضع العائلي والسلطة. وبطبيعة الحال، لا داعي للقلق بشأن النبل حال امتلاك المال، وكذلك لا داعي للقلق بشأن المال بعد الإمساك بتلابيب السلطة (قول مأثور). ولأن المال والجاه لا ينفصلان، يمكن دمجهما في فئةٍ واحدة.

الفقراء يغبطون ذوي المال، وتلك طبيعة بشرية، ورغبة شرعية، وقد أكّد على هذه النقطة كونفوشيوس، غير أنه قال ما معناه: على الرغم من أن التطلع للحصول على المال وتحقيق الجاه رغبة مشروعة للبشر، إلّا أنه لا ينبغي التمتع بهما دون الحصول عليهما بالسبل المشروعة. الفقر ممقوت من الجميع، بينما لا يجب التخلص منه إلّا بالطرق المشروعة كذلك. واليوم، أصبحت تعاليم القديسين قبل أكثر من ألفي عام هي الحس السليم لعوام الناس، لكن في الحياة الواقعية، يمكننا أن نجد بكلّ مكان أولئك الأشخاص الذين يستخدمون أساليب غير مشروعة للتخلص من الفقر وتحقيق الثراء، وكذلك مَنْ يستخدمون هذه الوسائل، دون أن يتلقوا العقاب، وعلى الرغم من كثرة من يستهجنون مسلك أولئك الأشخاص غير المشروع في التخلص من الفقر وتحقيق الثراء، إلّا أن أولئك المُستهجنين يسلكون الدرب ذاته ما إن أتيحت لهم الفرصة لفعل ذلك. وهذا ما يمكن أن نُسميه تدهور مبادئ الناس بمرور الوقت، وحيدهم عن السليقة السليمة لدى القدماء.

وفي القِدم، كان ثمّة أشخاص كِرام، لا يأبهون للثراء، ولا يحسدون الأثرياء. مثلما هو حال يان هوي تلميذ كونفوشيوس الأثير، والذي قال كونفوشيوس ممتدحاً

مَعدنه: «يعيش في فقر لا يُطاق، بكوخ بسيط، متزوّداً بوجبة من طعام، ومغرفة من ماء، بينما لا تتبدّد سعادته. «كان ثمّة رجل نبيل إبان فترة الممالك الثلاث، يدعى قوان نينغ، كان يرى الذهب بينما يعزق أرضه، فيحرّك المعزقة دون أن يكترث للذهب. وبالمثل فعل هوا شين الذي يشاركه العزق، فكان يلتقط الذهب وينظر إليه، ثمّ يطيح به على الأرض مرّة أخرى، وعلى الرغم من استعار الرغبة في قلبه، إلّا أن كرامته قد حالت بينه وبين التقاطه، ولم يكن ذلك بالأمر اليسير. بينما كان تشوانغ تسي يصطاد بنهر بوشوي، أرسل إليه ملك مملكة تشو مبعوثين يدعوانه لشغل منصب رسمي بالمملكة، قال للمبعوثين، ثمّة سلحفاة مقدّسة لدى مملكة تشو، أخذ ملك تشو صدفتها بعدما ماتت ولفها بديباج، وقدّمها قرباناً للمعبد، برأيكما، بالنسبة للسلحفاة، هل كان تقديمها للمعبد هو الأفضل؟ أم أن تعيش ببركة من الوحل تهز ذيلها؟ كان مغزى تشوانغ تسي من تلك الحكاية التي ساقها هو التنازل تجنُّباً للتورُّط بالمصائب.

(2)

على الرغم من أن القدماء قد أرسوا لنا نموذجاً أخلاقياً لتطهير القلب والحد من شهواته، والسعي صوب الفضيلة في رداء الفقر، إلّا أن أثر ذلك كان ضئيلاً للغاية. يطارد الناس الشهرة والثروة، مثلما يتعطش البعوض للدماء، ويلاحق الذباب الروائح الكريهة، وهو ما تسبب في مآسٍ لا حصر لها منذ القِدم وحتى اليوم. وبطبيعة الحال تَمَّ تقديم عدد لا يُحصى من التمثيليات الهزلية بهذا الصدد. كشكلٍ فنيّ يعكس الحياة الاجتماعية، فإنّ الأدب بالطبع سيأخذ هذه القضيّة على أنها أهم مادة للبحث والتوصيف. يحب السواد الأعظم من الأدباء الثروة ويلهثون خلف الشهرة والربح، بينما ينتقد الأدب الأغنياء ويمتدح الفقراء.

وبطبيعة الحال فإنّ أولئك الأغنياء الذين ينتقدهم الأدب هم الأغنياء الذين يفتقرون للرحمة، أو أولئك الذين يحققون الثراء بطرق غير شرعية، والفقراء الذين يشيد بهم الأدب هم أولئك الفقراء الذين لا يفقدون كرامتهم الشخصية على الرغم من عوزهم، وطالما جلنا بخواطرنا قليلاً، فيمكننا التفكير في العديد والعديد من الشخصيات النموذجية في الأدب، فعندما يصوغ الأدباء هذه الشخصيات، فبغض النظر عن منحها اختبارات الموت والحياة، وكذلك اختبارات الحب والكراهية، فغالباً ما تكون هنالك وسيلة أخرى، ألا وهي اعتبار الثروة بمثابة المحك، فالبنسبة لاجتياز الشخصيات للاختبارات، يكون السادة الحقيقيون هم أولئك الذين يجتازون إغراء الثروة، بينما يبقى أولئك الذين يفشلون في مقاومة إغراء الثروة تحت وطأة الوصم بكونهم حقراء، أو عبيداً، أو خونة أو شركاء بالعار. بالطبع، هناك أيضاً العديد من الأعمال الأدبية التي تسمح لبطل الرواية بالاعتماد على قوة المال للانتقام، وتفريغ الكراهية الكامنة بصدره وصولاً لمأربه. ثمّة أعمال أدبية أخرى تتيح لبطلها الطيب نهاية سعيدة يتضافر فيها المال مع الجاه، مؤكّدة على الجانب الإيجابي لقيمة الثروة.

الرغبة البشرية هي ثقب أسود مليء بالسخط، للفقراء رغبات الفقراء، وللأغنياء رغبات الأغنياء. كانت رغبة زوجة الصياد الأولى هي أن تحوز حوضاً جديداً من الخشب، ولما صار لديها الحوض الجديد، تطلعت على الفور لبيتٍ خشبي، وبحيازتها للبيت الخشبي، خالجتها الرغبة في أن تصير سيدة نبيلة، ولما غدت سيدة نبيلة، جمحت لأن تصبح إمبراطورة، ولما صارت إمبراطورة، تطلّعت لأن تصير سيدة البحار، لتجعل السمكة الذهبية التي كانت تُلبي رغباتها خادمة لها، وهذا يتجاوز الحد، الأمر أشبه ما يكون بالنفخ في فقاعة صابون، ستنفجر حتماً حال النفخ فيها بقوة.

(3)

هناك دائماً حدٌّ لكلّ شيء، يقع العقاب على المرء حتماً حال تجاوزه، تلك هي فلسفة الحياة البسيطة، وقانون الكثير من الأشياء بالطبيعة. وهناك الكثير من الحكايات الدارجة والتي تنطوي على دلالة العظة، تحث الناس على كبح رغباتهم. يُقال إن ثمّة رجل هندي قد صنع قفصاً من الخشب، بغية اصطياد القرود، ووضع الطعام بالقفص. مد القرد يده لالتقاط الطعام، بينما لم يتمكن من إخراج يده. فسبيل إخراج يده الوحيد يتمثل في التخلي عن الإمساك بالطعام، في حين، يرفض القرد التخلي عنه على الإطلاق. فليس لدى القرد حكمة «التخلي». هل هناك مَنْ يتمتع من البشر بحكمة «التخلي»؟ ثمّة أشخاص يتمتعون بها، وآخرون تعوزهم. وثمّة أشخاص يتمتعون بها في أحيانٍ ويفقدونها في أحيانٍ أخرى. يمكن للبعض مقاومة إغراء المال، بينما لا يمكنّه مقاومة غواية النساء الجميلات، كما يمكن للبعض مقاومة إغراء المال وغواية النساء الجميلات، بينما لا يقوى بالضرورة على مقاومة إغراء السلطة. فالمرءُ دائما ما يكون أسير شيء لا يقوى على التخلي عنه. وذلك هو موضع ضعف المرء ومكمن ثرائه في الوقت ذاته.

في الواقع لا تخلو الفلسفة الصينية من مثل هذه العقلانية وتلك الحكمة، بينما الناس دائماً «لا يزالون مكبلين بالنهم للثراء، يفوتهم الالتفات للوراء إلّا وقد فات الأوان». يُعَدُّ الجشع طبيعة بشرية، أو يمكن القول إنه بمثابة الجانب المظلم من الطبيعة البشرية. يمكن



للوعظ الأدبي والأخلاقي أن ينبه الناس بعض الشيء، بينما لا يمكنه أن يحل هذا الأمر بشكل جذري. لذا، فقد حاول كبح جشع الناس من خلال مبدأ «كلّ شيء فراغ، وكلّ شيء عدم»، ولأن الجشع هو أصل كلّ الشرور، ومنبع كلّ عذابات الحياة، فثمّة أغنية في رواية «حلم المقصورة الحمراء» تقول:

يعلم الجميع كم هو رائع أن يصير المرءُ من القديسين، دون أن ينسوا اللهاث خلف الشهرة، إلام آلت مصائر القادة على مرِّ العصور؟ غدوا بكومة من المقابر مطمورة بالعشب!

يعلم الجميع كم هو رائع أن يصير المرءُ من القديسين، ولا يفوتهم الهيام بالذهب والفضة، يُثقل قلوبهم أن لم يجمعوا الكثير والكثير، وبالوصول لمأربهم يكون الموت على رؤوسهم!

يعلم الجميع كم هو رائع أن يصير المرءُ من القديسين، دون أن ينسوا الظفر بالزوجات الفاتنات، يغدقون عليهن الحبّ ما داموا أحياء، ليكن بموتهم برفقة آخرين متناسين عهود الهوى!

يعلم الجميع كم هو رائع أن يصير المرءُ من القديسين، دون أن يفوتهم الانشغال بالأبناء والأحفاد، كم أنفق الآباء والأمهات من الحب على مرِّ العصور، من رأى أبناءهم ينتحبون وهم على أسرّة الهرم؟

لا يزال القانون هو أكثر الطرق مباشرة وفاعلية للسيطرة على الجشع البشري، فالقانون أشبه ما يكون بالقفص، فيما تشبه الرغبة الوحش. ما فعله المُجتمع البشري خلال مئات السنين كان هو الصراع بين القانون، والدين، والأخلاق، والأدب من جهةٍ والجشع البشري من جهةٍ أخرى. على الرغم من وقوع حوادث من حين لآخر لاندفاع الوحوش من القفص وإيذاء الناس، لكنها بالأساس تحافظ على نوع من التوازن النسبي. لا يمكن تحقيق العلاقات الودية بين الناس إلّا من خلال تقييد الرغبات؛ كما لا يمكن تحقيق العلاقات السلمية بين الدول إلّا من خلال كبح جماح الرغبات. فبخروج رغبة المرء عن السيطرة قد يكون القتل، وبخروج رغبة الدولة عن السيطرة تكون الحرب. يمكن ملاحظة أن سيطرة الدولة على رغباتها الخاصة هي الأهم مقارنةً بسيطرة الأشخاص على رغباتهم.

في المُجتمع البشري، وباستثناء إغراء المال، والشهرة والسلطة، يبقى الإغراء الأكبر والمميت كذلك، ألا وهو إغراء الجمال. يبدو أن لا علاقة للنساء بالأمر، بينما في الواقع ثمّة علاقة تربطهن به. فقد شهد التاريخ اندلاع حروب للاقتتال من أجل امرأة جميلة، وقد حدث أن

فقد بعض من الحكام أراضيهم المُقدَّسة بسبب النساء الفاتنات. ومن الخطأ بالتأكيد قدح الرغبة الجنسية، فلولاها ما كان للمُجتمع البشري أن يستمر. كان لحكام السلالات المُتعاقبة في الصين موقفاً سلبيا من الرغبة الجنسية البشرية، وقد اتسم معظمهم بالازدواجية، حيث، فاضت أعماق قصورهم بالزوجات والمحظيات، بينما وجب على الناس التمسك بمبادئ الكونفوشيوسية لقهر الرغبة البشرية، معتبرة حب الرجل والمرأة بمثابة وبال عظيم.

ينعكس مثل هذا المفهوم في قوانين وأخلاق الأسر الإقطاعية. بالنسبة لجشع الإنسان للثروة والسلطة، فإنّ الأدب يتوافق بشكلٍ أساسي مع القانون والأخلاق، لكن بالنسبة للرغبة الجنسية، وخاصة تلك التي تتسامى في وجود الحبّ، يعزف الأدب عادة لحناً مختلفاً، حتى أنه قد يلعب دور العازف في بعض الأحيان. ويمثل ذلك في الأدب الصيني رائعة «جناح الفاوانيا»، و«الرومانسية في الغرفة الغربية»، و«حلم المقصورة الحمراء»، ومن الأعمال الأجنبية رواية «عشيق الليدي تشاترلي». وهذا أيضاً موضوع أبدي في الأدب، فما كان الأدب ليكون دون الرغبة بين الرجل والمرأة، ودون الحبّ والمشاعر التي تألف قلبيهما.

مما لا شكّ فيه أن الغنى والفقر والرغبة ثلاثتهم لا يزالون بمثابة التناقض الأساسي في عالم اليوم، فهم بمثابة مصدر المُعاناة والسعادة البشرية في الوقت ذاته. لقد تحسّنت الحياة المادية للصينيين بشكلٍ كبير في الآونة الأخيرة، كما صار هامش الحرِّيّة الممنوح لهم أكثر رحابة مقارنة بالسابق، بينما لم يرتفع منسوب شعورهم بالسعادة. بسبب التوزيع غير العادل للثروة، أصبحت الفجوة بين الأغنياء والفقراء؛ الناجمة عن ثراء قلة من الناس بوسائل غير شرعية هي السبب الرئيسي الذي يؤثر على الاستقرار الاجتماعي.

أثارت حياة الترف والغطرسة التي يعيشها الأثرياء الجدد، والذين اغتنوا بطرق غير شرعية، علاوة على أنيابهم التي كشروا عنها كراهية الطبقات الدنيا من الناس لهم، وهو ما أنشأ بدوره نوعاً من الحقد الشديد على الأغنياء، كما أدى التواطؤ بين الأغنياء وذوي السلطة إلى نشوء كافة السياسات الظالمة والقضايا الجائرة، وهو ما ولّد لدى العوام شعوراً بالكراهية للمسؤولين جنباً إلى جنب مع الأغنياء. التجأت العقلية الكارهة للأغنياء والمسؤولين إلى الإنترنت باعتباره وسيلة اتصال حديثة، مطلقة موجات متتالية من الهجوم العنيف الضاري، حتى لو وجدت بعض الشخصيات وبعض الطبقات التي تغيِّر مواقفها على شبكة الإنترنت، فثمّة مكان تنكسر فيه شوكة التصرُّفات الشريرة، بينما صار الإنترنت نفسه مكاناً يلوذ به الأشرار وتنتشر به المفاسد.

(4)

منذ أكثر من مئة عام، طرح المُثقفون الصينيون التقدميون شعار العلم والتكنولوجيا لإنقاذ البلاد، وقبل أكثر من ثلاثين عاماً، طرح السياسيون الصينيون شعار العلوم والتكنولوجيا لإنعاش البلاد. واليوم، أعتقد أن أكبر خطر يتهدّد البشرية هو الجمع بين التكنولوجيا والعلم بتقدمهما المُطّرد، وبين الجشع البشري الذي يتضخم يوماً تلو آخر. وبدافع الجشع والرغبة البشرية انحرف تطوُّر العلم والتكنولوجيا عن مساره الطبيعي المُتمثل في تلبية الاحتياجات الصحية للإنسان، بينما تطوَّر بشكلٍ جنوني مدفوعاً بالأرباح لتلبية الاحتياجات المرضية للبَشر، بل لعدد محدود من الأثرياء في حقيقة الأمر. ولا يزال الجنس البشري يعبث في الأرض بجنون لا كابح له. لقد وشمنا الأرض بالندوب وأحطناها بالثقوب، فلوثنا الأنهار، والمُحيطات والهواء، وازدحمنا معاً، فشيدنا مبانيٍ غريبة من الحديد والإسمنت، أضفينا عليها لقباً جميلاً؛ أسميناها المدن، وبين جنبات هذه المدن انغمسنا في رغباتنا الخاصة، مخلفين نفايات يصعب التخلص منها للأبد.

سكان المدن آثمون؛ إذا ما قُورنوا بسكان القرى، والأغنياء مذنبون؛ حال مقارنتهم بالفقراء، والمسؤولون آثمون؛ عند مقارنتهم بالعوام، وبمعنى ما، كلما زادت مسؤولية المسؤول زاد إثمه، لأنه كلما ازدادت مسؤوليته، ازدادت الأبهة التي ينعم بها، والرغبة التي ينغمس فيها، والموارد التي يستهلكها. والدول المُتقدّمة مذنبة مقارنةً بالدول المُتخلفة، لأن رغبات الدولة المُتقدِّمة هي الأكبر. فلا يقتصر تخريبها في حدود أراضيها فحسب، بل تصل عبثها إلى البلدان الأخرى، وإلى أعالي البحار، بل وإلى القطبين الشمالي والجنوبي، وإلى سطح القمر، وإلى الفضاء. الأرض تنفث الدخان من كلّ مكان، وترتجف من كلّ شبر بها، والبحار تزمجر، والغبار يتطاير، والجفاف يضرب هنا والفيضانات تضرب هناك بشكلٍ غير متكافئ وغيرها.

(5)

في مثل هذا العصر، يتحمل أدبنا في الواقع مسؤولية كبيرة، ألا وهي مسؤولية إنقاذ الأرض وخلاص البشرية. فينبغي علينا أن نخبر الناس من خلال الأدب، وخاصة أولئك الأغنياء الذين حصلوا على الثروة والسلطة بطرقٍ غير شرعية، بأنهم خَطَأَةٌ لن يباركهم الإله.

يجب أن نخبر أولئك السياسيين المُنافقين، بأن ما يسمَّى بالمصالح الوطنية ليست هي المصالح العليا، بل إن مصالح البشرية طويلة الأجل هي المصالح العليا.

نريد من خلال أدبنا أن نخبر أولئك النسوة اللاتي لديهن أعداد كبيرة من التنانير، وأزواج كثيرة من

الأحذية، بأنهن مذنبات؛ وكذلك أن نخبر أولئك الرجال ممّن لديهم عشرات السيارات الفارهة بأنهم آثمون، كما يتعيَّن علينا أن ننبئ أولئك الذين يشترون الطائرات الخاصة واليُخوت بأنهم مذنبون، فعلى الرغم من أن مَنْ يملك المال بهذا العالَم يمكنه فعل ما يشاء، يبقى ما يفعلونه هذا جريمة ضد البشرية، حتى وإن كانوا قد كسبوا هذه الأموال بطرقٍ شرعية.

يجب علينا أن نخبر أولئكَ الأثرياء الجدد، والمُضاربين، واللصوص، والمُحتالين، والمُهرّجين، والمُوظفين الجشعين، والمسؤولين الفاسدين، بأن الجميع على متن قارب واحد، فإذا غرق القارب، فالعاقبة واحدة؛ سواء أكنت ترتدي ملابس مشهورة الماركة، مُغطياً سائر جسدك بالمُجوهرات، أو كنت مفلساً، ترتدي خرقة بالية.

يجب أن نستخدم أدبنا لنقل الكثير من المبادئ الأساسية للناس: مثل أن البيوت مبنية للعيش فيها، وليس للمُضاربة بها؛ وإنْ لم يتحقق غرض العيش بها، فلا تُعد بيوتاً. نريد أن نُذكّر الناس بأنه قبل اختراع مكيف الهواء، لم تكن أعداد الناس التي تموت جرّاء ارتفاع درجات الحرارة أكثر مما هو عليه الآن. وقبل أن يخترع الإنسان المصباح الكهربائي، كان قصر وطول النظر أقلّ مما هو عليه الآن. وقبل أن يكون هناك تلفاز، كان الناس لا يزالون ينعمون بالكثير من أوقات الفراغ. وبعدما وُجد الإنترنت، لم تزدد حصيلة الناس من المعارف القيمة عمّا كانت عليه في السابق، بل ربما كانت أعداد الحمقى أقلّ مقارنةً بالآن.



نحتاج لأن نخبر الناس من خلال الأدب، بأن السفر المريح السريع قد أفقد الناس سعادة الرحلة، وأن سرعة الاتصال قد أفقدت الناس سعادة التواصل، وأن فائض الطعام، قد أفقد الناس لذة تناوله، وأن سهولة التواصل الجنسي، قد أفقدت الناس القدرة على الحب.

كما يتعيَّن علينا أن نخبرهم، بأنه لا توجد ضرورة للتطوُّر بهذه السرعة المُذهلة، ولا حاجة لأن نجعل الحيوانات والنباتات تنمو بمعدلات سريعة، لأن نموها بهذه السرعة يُفقدها مذاقها الطيب، ولا يجعلها مُغذية، لما تحتوي عليه من هرمونات وسموم أخرى.

نحن بحاجة لأن نضع بحسبان الناس من خلال أعمالنا الأدبية أن التطوُّر غير الطبيعي للعلم؛ والذي يحفزه رأس المال، والجشع والسلطة، يجعل الحياة البشرية تفتقر للكثير من الاهتمام والشغف، كما يملؤها بالأزمات.

يتعيَّن علينا أن نخبرهم بأن عليهم أن يتريّثوا قليلاً، ولا يأخذوا الأمر على محمل الجد، وأن يستخدموا ببراعة شديدة نصف المُتاح، ليتركوا لأحفادهم النصف الآخر.

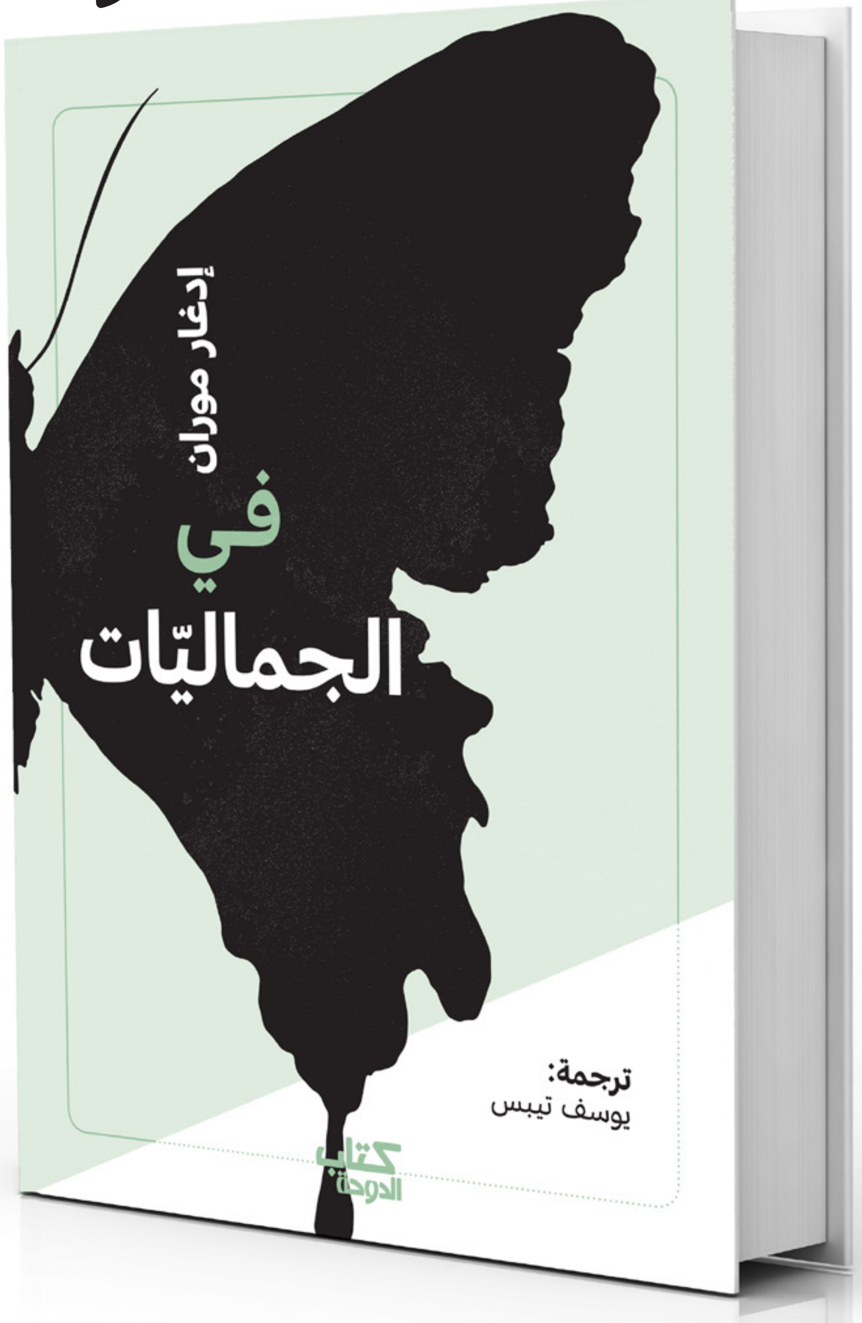
علينا أن نركّز على إخبار الناس بأن المواد الأساسية القادرة على الحفاظ على حياة الإنسان هي الهواء، وضوء الشمس، والغذاء والماء، وما دون هذه كلها كماليات. فأيامُ البشرية الجيدة لن تطول. فعندما يكون الناس بالصحراء، سيفهمون حتماً أن الغذاء والماء أغلى من الذهب والماس، وعندما تحدث الزلازل وتفيض البحار بموجات تسونامي، سيدرك الناس تمام الإدراك، أنه بغض النظر عن فخامة الفلل والقصور، فجميعها لا تعدو كونها لطخة من الطين على راحة يد الطبيعة العملاقة؛ عندما يعيث الإنسان بالأرض فساداً ليجعلها غير صالحة للعيش بها، تستحيل أي دولة، وأمة، وحزب سياسي، بل وسند مالي، كلها بلا معنى آنذاك، وبالطبع لن يكون للأدب أي معنى.

هل يمكن لأدبنا أن يكبح جماح الجشع البشري، وخاصة جشع الدول؟ الاستنتاج متشائم. وعلى الرغم من أن الاستنتاج متشائم، لا يمكننا التخلي عن جهودنا في هذا الصدد.

لأن ذلك لا ينقذ الآخرين فحسب، بل ينقذنا نحن أيضاً في الوقت ذاته.

المصدر:
https://mp.weixin.qq.com/s/y6Zq7gkCbGM2um3ZaxPMSA

كتاب الدوحة



مو يان في مواجهة ماو دان تشينغ

رؤية الواقع في اللاواقع

لقد اخترنا قائمة من حوارات أو مقابلات لشخصيات مشهورة وناجحة، وردت في الأعداد الثلاثمئة السابقة من مجلّة «عالم الفنّ»، نعيدك، من خلالها، إلى مشهد تلك السجالات الشرسة والتحقيقات الجادّة، التي مثّل الفنّ جوهرها آنذاك، و- من ثَمَّ- نلقي الضوء على عصر «دعوة الناس لتذوُّق الفنّ»؛ آملين أن يتواصل هذا العصر.

ماو دان تشينغ: عندما أقرأ النسخة الصينية من أعمالك، يكون وصف المشهد لا الحوار، هو أكبر ما يؤثِّر فيّ، بينما يكون الأمر خلاف ذلك، تماماً، عندما أطالع النسخة اليابانية منها، إذ يكون للحوار التأثير الأكبر، ولا أعرف سبباً لذلك؛ لذا أودّ طرح هذا السؤال: هل يختلف الشعور الذي يتخلَّل الحوار والمشهد، بالنظر إلى اللّغة والفنّ؟

- مو يان: أعتقد أن الأمر يجب أن يكون عكس ما قلت؛ بمعنى أنه من المرجَّح أن يسحرك الحوار عند قراءة النسخة الصينية، بينما يجب أن يكون وصف المشهد هو أكثر ما يشغلك، ويؤثِّر فيك عند مطالعة النسخة اليابانية. الحوار هو أكثر ما يضيع في عملية الترجمة، وهو أكثر ما يمثِّل ثراء المعاني، وأكثر الأشياء التي تتماهى. في الواقع، لقد قسَّمت، الآن، مراحل كتابة رواياتي إلى مرحلتَيْن؛ تتعلَّق إحداهما بوصف المشهد والحالة، وتتعلَّق الأخرى بسلوك الشخصيات، والحوار فيما بينها. في أثناء مرحلة التصوُّر الذهني، لا يخطر ببالي الحوار في بادئ الأمر، بل يلوح المشهد والحالة أوّلاً. يمكن التأكيد على ذلك من خلال عمليَّ المبكِّرَيْن: «الصبيّ سارق الفجل»، و«الذرة الرفيعة الحمراء». أعود بذاكرتي الآن، وأفكِّر في أوّل دافع ألهمني للإبداع، أو أتساءل بشأن المُحفِّز الأوّل «الخميرة» لخلق هذه الروايات؛ إنه المشهد الذي يمثِّله حقل الذرة الرفيعة في رواية «الذرة الرفيعة الحمراء»، وحقل الفجل في رواية «الصبي سارق الفجل». وبتخمُّر هذه الخميرة، لاحقاً، تتشكَّل كمِّيّة كبيرة من العجين.

بوجود المشهد، تقفز الشخصيات تلقائياً كي تلِجَه. يبدو الأمر كأنما قد أعددت مسرحاً؛ تقفز الشخصيات لتعتليه، وتؤدّي أدوارها. خلال مسيرتي الإبداعية المبكِّرة، وما إن تتثبَّت في ذهني صورةٌ رائعة أو مشهد برّاق، على نحو خاصّ، حتى تشرع الشخصيات في الخفقان وكأنها على منصّة القفز، تستعدّ للوصول إلى خشبة المسرح، لأداء أدوارها، وبعدما تأتي الشخصيات، ينشأ الحوار تلقائيّاً. على سبيل المثال، في رواية «الموت على خازوق خشب الصندل»، أردت أن أكتب عن جلّاد، وأردت أن أكتب عن «سون مي نيانغ» التي تبيع لحوم الكلاب، لم أفكّر في الحوار الذي سيدور على ألسنة هذه الشخصيات في مرحلة تصوُّري للعمل، لكن بعدما اعتلت هذه الشخصيات خشبة مسرح الأحداث الذي هيّأته، ومع تناوب المشاهد، وتطوُّرها، وتوالي أحداث القصّة والتقدُّم بها، ستقول الشخصيات، من تلقاء نفسها، ما تود قوله مع كلّ زمرة من الأحداث.

ماو دان تشينغ: يمكنني أن أفهم ما ذكرته بشأن مصدر المشهد، لكن ما طالعته كان مشهدَيْن؛ أحدهما باللّغة الصينية، والآخر باليابانية، كان الأمر مختلطاً دائماً، وهذه الحالة مؤلمة للغاية؛ لذا عندما أتصوَّر الأمر بنفسي، حين تتدافع لغتان للسيطرة على مشهد ما، غالباً ما يتبدَّد صوت الحوار؛ و- ربّما- يكون ذلك هو سبب رغبتي في قراءة وصف المشاهد في رواياتك، بنسختها الصينية، تلك التي تدعم، بقوّة، لغتي الأمّ.

- مو يان: آه! لا يمكنني إدراك هذا الشعور. يُعَدّ الحوار مهارة الكاتب الأساسية في فنّ الرواية التقليدية الصينية. مثال على ذلك، الكاتبان: «تساو شيويه تشن»، و«شي ناي أن»، فما إن تتفوَّه شخصيّاتهما بعبارتَيْن أو ثلاث، حتى تبرز على مسرح الأحداث، وما إن يعتلي «وانغ شي فنغ» المسرح، حتى تبرز تلك النكهة الحارّة، حين يتبدّى «وو أر لانغ»، وقبل أن يُرى، يتناهى صوته إلى الأسماع. تلك حالة لا يمكن إدراكها، حقّاً، إلّا بعد الوصول إلى قمّة النضج والإبداع. بعد اندلاع «حركة الرابع من مايو»، غزت الثقافة الغربية الصين، تدريجيّاً، واستوعب معظم الكُتّاب تقنيات الرواية الغربية تدريجيّاً، واستخدموها كمرجع لهم. مرَّت الرواية نفسها بعملية التغريب؛ ما يعني أن كثيراً من الرواة قد خسروا أو يمكن القول

إنهم قد استخفّوا بكتابة الشخصيات من خلال الحوار. لقد ركَّزوا، بشكل أكبر، على الجانب النفسي، لصياغة مشهد معيَّن بحِرَفية، أعتقد أن إتقان ذلك، من خلال التدريب، متاح للجميع؛ ذلك لأنه لا يحتاج إلى الكثير من الخبرة الحياتية، والمرور بتقلُّبات الحياة الكبرى، ولا يتطلَّب، بالضرورة، ثراءً في الخبرة.

يمكن كتابة الحوار بما يتناسب مع هويّات الشخصيات، في بنيان الرواية، ومن خلال تقنية الكتابة المباشرة، سلسة الأسلوب، يصعب تحقيق ذلك خلال فترة تدريب بسيطة، ينبغي للكاتب أن يأتي من هذا المكان، حيث يعيش لفترة طويلة مع هذه الشخصيات، ويعرفها جيّداً؛ من هنا يكون على دراية بما قد تقوله في مختلف الأحوال، وفيما يتعلّق بالوصف الرائع للمشهد؛ يكون ذلك بوجود منظر وأشياء، إضافةً إلى استخدام بعض الصفات. وأعتقد أن طلّاب المدارس الثانوية يستطيعون فعل ذلك. ينبغي أن يكون لديك خبرة حياتية، لتكتب حواراً جيّداً، مثلما لو أردت أن أكتب، الآن، عن فلّاح، يمكنني أن أكتب ذلك بدقة بالغة، لأنني أفهم جيّداً طريقة تفكيره، وهذا هو الشيء المهمّ. عندما أفهم طريقة تفكير الشخصيات في نسيج الرواية، أعرف





ماو دان تشينغ ▲

ما الذي ينبغي عليها قوله لو تطلَّبَ الأمر أن تتحدَّث في موقف ما، بينما لو طُلِب مني أن أكتب عن طالب مغترب مزدوج الثقافة مثلك، فسيكون من الصعب عليّ أن أكتب ما تقوله في مواجهة بعض المواقف؛ فأنا لا أفهم تفكيرك.

ماو دان تشينغ: تتمثَّل معاناتي الكبرى في تشكُّل انطباعَيْن مختلفَيْن لديَّ؛ جرّاء الكتابة بلغتَيْن، بينما يمكنني، كذلك، أن أدرك نوعَيْن من الفقد: على سبيل المثال، قرأت في روايتك «الموت على خازوق خشب الصندل» مشهدَ سقوط رأس شخص، وتدحرجها، ثم انجذاب جدائلها نحو أعدائه جميعهم، لم أطالع مشهداً يحوي مثل هذا الوصف السخي الفيّاض، في الأدب الياباني، من قبل.

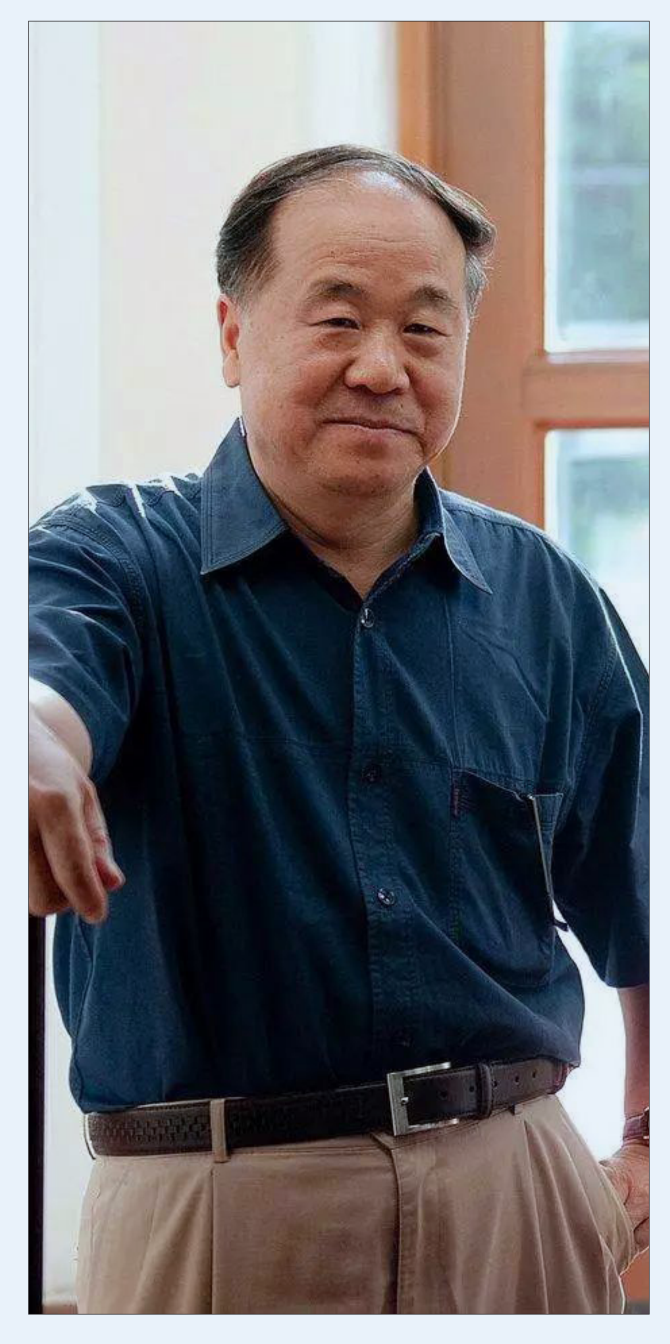
لم أكن بحاجة للانشغال بالحوار، آنذاك، فقد قَدَّمَتْ لي منصّة اللّغة الأمّ ما تتمتَّع به من قوّة خاصّة. لم أكتب، أبداً، انطلاقاً من هذه المنصّة، بل اسْتَعَنْتُ بالمنصّة الكبرى لأدب «مو يان»، لتدعمني، غير أن هذه المنصّة لم تعد بي حيث الشوارع والقرى التي وصفتها دون تغيير، إن الأمر ليس كذلك، فقد ألقت بي، على حين غرّة، في منصّة لغة أجنبية أخرى، الأمر أشبه ما يكون بالغناء على خشبتَيْ مسرح، بينما وجدت أن لغتي الأمّ غالباً ما تكون هي الداعم القويّ لي حالَ وصولي إلى ذروة الكتابة باللّغة اليابانية، فقد اكتشفت من أين ينبع المشهد في إبداعي؛ إنه ينبع من اللّغة.

- مو يان: أعتقد أننا لو تناولنا الأمر من مفهومه الواسع، فإن طريقة التفكير في مسقط الرأس تلعب دوراً، حيث تتبدّى القيود التي يفرضها مسقط الرأس على الكاتب. على سبيل المثال، وخلال مسيرة الكتابة، توجَّب عليّ أن أكتب عن أماكن تبعد عن مسقط رأسي، مثل المشهد المُجسَّد لأسرة «تشينغ» الحاكمة في بكين، في رواية «الموت على خازوق خشب الصندل»، وكتبت في قصص أخرى عن جزيرة هاينان، لكنني، خلال عملية الكتابة، وضعتها، مع ذلك، لا إراديّاً، في بيئة مألوفة بالنسبة إليّ.

هذا يعني أنني، حين أصف قرية، يكون في مخيِّلتي قرية مثلها، وحين أصف مقرّ المقاطعة يكون في ذهني نظير له. ثمّة خريطة دقيقة للغاية، في ذهني، فعندما طلب مني المترجم الياباني رسم تخطيط لروايتي «الذرة الرفيعة الحمراء»، أمكنني رسمه بالاعتماد على الذاكرة الممتدّة لمسقط رأسي. بغضّ النظر عن حجم المشهد الذي أصوغه، أو المدينة التي أكتب عنها، ثمّة شيئان أصيلان، لا يمكنني -واقعيّاً- الاستغناء عنهما؛ أحدهما هو القرية الصغيرة في مسقط رأسي، والآخر هو مقرّ المقاطعة التابعة له أيضاً. بالنسبة إليك، وبعدما تقرأ

المَشاهِد التي أكتبها، ذلك يستحضر ذكرياتك عن الصين؛ حيث مسقط رأسك، من مفهومه الواسع.

ماو دان تشينغ: لكني ما زلت أتمتَّع بنوع من الخبرة، ويمثِّل مسقط الرأس، بالنسبة إليّ، اللّغة؛ فاللّغة تخلق لي مشهداً. دعني أسُقْ لك مثالاً: حين كتبت عن الفيضان في روايتك «مياه الخريف»، وأن مياه النهر قد مدَّت ألسنتها، ما رأيته لم يكن ذلك المشهد المُجسّد لاندفاع النهر إلى مجراه، بل تبدَّت لي اللّغة اليابانية التي استخدمتها لأكتب مثل هذا المشهد. لغتان كانتا على حافّة المواجهة الحادّة، وكان الأمر أشبه بالعبارة التي ذكرتها: «لغتان تتبادلان الصعق الكهربائي».



- مو يان: أعتقد أن في أيّ مشهد، أو شيء يتَّسم بطابع ثلاثي الأبعاد، يمثِّل الصوت العامل المهمّ في مسقط الرأس؛ ذلك ما ناقشته، بوضوح شديد، في خاتمة رواية «الموت على خازوق خشب الصندل». يمكن لمسقط الرأس أن يكون عبارة عن شوارع، وأنهار، ومحاصيل زراعية، وأشجار، وكافة أنواع الحيوانات، والماشية والدواجن، إضافةً إلى كافّة صنوف البشر: رجالاً ونساءً، كباراً وصغاراً، لكن لكلّ أولئك أصواتهم. لقد تحدَّثت، للتوّ، عن لسان النهر، قد يكون تدفُّق النهر صامتاً لحظةً ما، في أذهاننا، مثل ثوب حريري يتهدَّل إلى الأمام، أو أن يركض كحصان جامح، وقد يُصدر، من تلقاء نفسه، دوياً صاخباً في بعض الأحايين، وينضح بروائح معيَّنة في أوقات أخرى: ما نوع الرائحة التي تنبعث، حال توحُّش ثورة فيضانه؟، وما الرائحة التي تنبعث، كذلك، خلال سريانه الرائق الهادئ في الربيع؟، وما الرائحة الأخرى التي تصدر عنه، حينما يستحيل مجرى النهر، بأكمله، كتلةً من الجليد الفضّي الناصع؟. من المؤكّد أن هذا مشهد مجسَّم، نابض بالحياة، على نحو خاصّ.

ماو دان تشينغ: في هذا السياق، يتبادر إلى ذهني موضوع آخر: أينبع الفنّ من نوع من المواجهة، أم من التناقض؟ بناءً على تجربتي الخاصّة، حال الكتابة بلغتَيْن، تكمن الصدمة الكهربائية المبكِّرة في أن ثمّة نقطة تقابُل حادّة، هي التعارض، فالتصادم المحتدم، والتنازع الضاري ما بين لغتَيْن، أشبه ما يكون بجولة ملاكمة شرسة. بينما الكتابة أحادية اللّغة تشبه، في اعتقادي، التمارين الهوائية «الأيروبكس»؛ فعندما يلوي المرء عظامه وعضلاته، لا يستهجن فعله أحد، وإن كان لا يزال مضحكاً.

- مو يان: يقول البعض إن إجادة اللّغة، بمقدار محدَّد، يُمَكِنُ المرء من التفكير، تلقائيّاً، بهذه اللّغة. بالنسبة إليك، عندما تكتب باللّغة اليابانية، هل تَثِبُ إليها مباشرةً، أم تتبادر القصّة إلى ذهنك، أوّلاً، باللّغة الصينية، ثم تترجمها؟

ماو دان تشينغ: أكتب باللّغة اليابانية مباشرةً، وحين تلوح اللّغة اليابانية مباشرةً، تغدو اللّغة الصينية أشبه ما يكون بالثقوب. كنت قد قلت إن لغتي اليابانية تبدو على هيئة قرص العسل، تظهر اللّغة الصينية، بغتةً، في ثناياها، وبعدما أنتهي من الكتابة باللّغة اليابانية، يتعيَّن عليَّ إصلاح ذلك، فأسدّ تلك الفجوات. يمثِّل هذا تحدِّياً قويّاً، بشكل خاصّ.

- مو يان: حسناً ... ليس لديَّ مثل هذه الخبرة، لأنني لا أفهم اللغات الأجنبية، لكنني أعتقد أن الأمر مثير جدّاً للاهتمام؛ ذلك أنني أتذكَّر أن عدداً من النقَّاد، في

شانغهاي، قد تناقشوا، في العام الماضي، بشأن المبدأ المادّي للتفكير؛ أي على ما يعتمده المرء في تفكيره، في نهاية الأمر؛ هل يفكِّر عبر اللّغة المكتوبة، أم يفكِّر من خلال الصوت؟ لقد ظنّوا أننا نفكِّر، في الوقت الراهن، عبر اللّغة المكتوبة، وأعتقد أن ذلك غير صحيحٍ البتّة، فقد تناولوا الأمر من منظور سطحيّ للغاية.

إذا كان الشخص أُمّيّاً، ألا يكون بمقدوره أن يفكِّر؟ بالطبع، يمكنه ذلك. فكيف يفكِّر، إذاً؟ قطعاً، يعتمد، في تفكيره، على الصوت: على سبيل المثال، أنا أعرف هذا الشخص المدعو «ماو دان تشينغ»، وأعرف نطق اسمه، بينما لا أعرف كيف أكتبه، فلو سألني شخص ما: «هل تعرف ماو دان تشينغ؟» فلن أفكِّر، أوّلاً، في حروف اسم «ماو دان تشينغ»، حتماً، بل ستتبادر إلى ذهني صورة «ماو دان تشينغ»؛ وذلك يعني التوافق ما بين الصوت والصورة؛ لذا ففي حالة الأُمّيّ، يمكن التخلّي، تماماً، عن طريقة التفكير اعتماداً على اللّغة المكتوبة.

ماو دان تشينغ: إذاً، الناس يفكِّرون بأعينهم وبآذانهم، أليس كذلك؟

- مو يان: تختلف الموادّ التي يعتمد عليها، في التفكير، شخص تلقّى تعليماً ثقافياً راقياً، وآخر لم يتلقّ هذا النوع من التعليم، يستشهدون في هذا السياق بـ «لو شيون»، وأولئك الأساتذة في جامعة بكّين. أظنّ أن طريقتهم في التفكير يمكن أن تنفصل، تماماً، عن الصوت، وتتحوَّل إلى اللّغة المكتوبة بشكل محض. لكن، بالنسبة إلى أولئك الأشخاص، في مسقط رأسي؛ ممَّن لا يعرفون حتى كتابة كلمة واحدة، هم، أيضاً، يتمتَّعون بفكر وخيال ثريَّيْن جدّاً. يختلف سبيلهم في التفكير، تماماً، عن سبيل المثقَّفين. وفيما يتعلَّق بطريقتَي التفكير هاتَيْن، أعتقد أن الأخيرة ذات طابع بصري أكثر.

بالنسبة إلى شخص منغمس في الإبداع الفنّي، لو أمكنه الانفصال عن اللّغة المكتوبة، واستخدام الصوت، والرائحة، والصورة، بشكل كامل، فقد يحصل على صورة فنّيّة نابضة بالحياة، جليَّة؛ لذا لو كنتُ أُمّيّاً، وبمقدوري أن أبدع، كذلك، فستكون لغتي هذه فريدة، حتماً، في أثناء كتابة «الموت على خازوق خشب الصندل»، أردت أن أقترب من نسق المقال الصوتي، فأبدعت نوعاً من الرواية لا تُستخدم العين لمطالعتها، بل تُقرأ بالفم، فيكون من الأفضل أن تُتْلى على أسماع الآخرين، لأن ثمّة العديد من الروايات، لا يكون من اللطيف أن تُقرأ بصوت عالٍ. يمثّل ذلك قراءة تلك المقالات العميقة لـ«لو شيون»، والتي لن أفهمها، لو كنت أُمّيّاً.

ماو دان تشينغ: أيعني ذلك أن الكتابة لابدّ لها من أن تحتوي صوراً ملوَّنة، وأخرى لغوية؟ على حَدّ قولك: إذا لم يعتمد المرء، في تفكيره، على اللّغة المكتوبة، فسيكون مصدر الفنّ، في هذا النطاق، رحيب، فلو نظر المرء إلى هذا العالم من خلال «الحواسّ الخمسة»، لأمكنه التعبير عنه بشكل فريد، وذلك أمر مدهش للغاية.

- مو يان: هذا ما يطلق علية القراءة بالأذنَيْن، والتفكير بالعينَيْن والأنف (يضحك). أومن بضرورة تطوير القدرات في هذا المنحى. في الواقع، بعدما نتحوَّل إلى ما يُطلَق عليه (مثقَّفين)، يتفلّت منّا هذا الجزء، ولا نستشعره في حياتنا اليومية، وما إن نلتقط قلماً، أو نجلس قبالة الكمبيوتر، ونشرع في كتابة مقال، حتى يعتمد الأمر، برمّته، حينها، على لغة مكتوبة محضة، حتى ولو كتبنا عبارة «رائحة عطرة»، فهذه، في الحقيقة، عبارة فارغة... فأيّ عطر، في نهاية الأمر، هو ما يكتنف الرائحة؟ أهي رائحة اللحم المطهو، أم رائحة زهور عطرة؟

بينما وصف شخص لا يعرف الكتابة لرائحة ما، سيكون محدَّداً للغاية، كأن يقول: «لقد شممت، على حين غرّة، عبير زهرة الياسمين»، أو «لقد شممت، بغتةً، رائحة التوفو الطازج»، أو: «مرَّت فتاة صغيرة، فشممت، فجأةً، رائحة الحليب التي تحملها أجساد الصغار».

ماو دان تشينغ: (يضحك)، صحيح.

- مو يان: لذا، نُلزم أنفسنا بأن نكون محدَّدين جدّاً، عند الوصف، وبألّا نستخدم عبارات فارغة مجرَّدة على شاكلة «رائحة عطرة»، «جميلة فاتنة»، فجميعها لغة مكتوبة جوفاء.

ماو دان تشينغ: من هذا المنظور، هل يُعَدّ امتلاك الثقافة بمنزلة قفص؟ يقول البعض إن الثقافة هي حيّز وقفص يحدّان الفنّ، ويضعفانه.

- مو يان: هذه مفارقة، وأمر غير معقول، تماماً؛ فلا يمكنك أن تكون بمنأى عن اللّغة المكتوبة بشكل مطلق، لذا مهما حاولت التملُّص منها، ففي ظنّي أنك، حال الكتابة باللّغة اليابانية؛ تواجه، حتماً، هذه العقبة، فتقطنك، بطبيعة الحال، الرغبة في أن تكتب بلغة يابانية نقيّة؛ لها طابع شخصي، في حين تقيِّدك لغتك الأمّ، على الدوام.

ماو دان تشينغ: أنت تسحبني إلى الوراء.

- مو يان: ثمّة خلفية قويّة وعميقة للغتك الأمّ، تلقي بظلّها متداخلةً مع كتابتك باللّغة اليابانية، دوماً.

ماو دان تشينغ: وجدت أن استمرارية هذا الوضع، ستصيبني بالتوتُّر الشديد عند الكتابة، بما في ذلك أنني أشعر بالتوتُّر، أيضاً، وأنا أكتب باللّغة الصينية، ذلك

غريب جداً! ثمّة من يقول إن مقالاتي لها طابع ياباني. آه! بالعودة إلى مصدر الفنّ الذي تحدَّثنا عنه للتوّ؛ كونك مقيَّداً أو مطلق اليدين، فالقفص والحيِّز كلاهما مفهومان نسبيّان. هل ترى هذه الصياغة سليمة؟ وهل ينبع الإبداع، في المبتدأ، من التناقض؟

- مو يان: أعتقد أن ذلك يجب أن يُرى في ظلّ مواقف محدَّدة، فقد يصعب استخدام المواجهة باعتبارها قوّة دافعة للإبداع.. من الصعب الإلمام بالأمر كاملاً، على أقلّ تقدير.

ماو دان تشينغ: كنّا قد تحدَّثنا في السابق عن مسقط رأسك، والأساطير، والأحلام والواقع كذلك، وكان لديَّ انطباع عميق حيال ذلك، كما أن معظم هذه الأحلام منبعها الشباب! تقلّ الأحلام بعد سنّ البلوغ، أليس كذلك؟ ثمّة من يقول: إذا عاش الإنسان بوضع زمني معكوس؛ ليبدأ حياته من عمر المئة عام، وصولاً إلى عام واحد، فستزداد أحلامه بمرور الوقت، بينما لو عاش من عام حتى مئة عام، فستقلّ الأحلام بمرور الوقت. هل تعتقد أن ذلك صحيحاً؟

- مو يان: أعتقد أن هذا غير صحيح، فأحلامي في ازدياد مستمرّ، ومراراتها في ازدياد كذلك، وجميعها أحلام من الماضي. ترتكز مشاهد أحلامي، بشكل أساسي، في حيّزها، على البيت المتهالك الذي رافقتني إليه بصحبة «كنزابورو أوي»؛ ذلك هو مسرح الأحداث، وعلى خشبته تُعرض كافّة الأشياء. بعدما يتخطّى المرء منتصف عمره، ليلج سنّ الشيخوخة (وهي، في الواقع، عملية ارتداد من الهرم صوب الطفولة) يشيخ الجسد بمرور الوقت، ويرتدّ العقل إلى الطفولة، وتصبح الموضوعات المحبَّبة للنفس هي موضوعات الحنين إلى الماضي.

ماو دان تشينغ: يبدو أن ذلك المنزل القديم هو منبع أحلامك. هل سبق لك تحليل السبب في كونك تحوم بالحلم، دائماً، حول هذا المكان؟ ألا تحلم بالمستقبل؟

- مو يان: يتعلَّق هذا الأمر بطفولتي، كما يقترن بالمسألة التي تحدَّثت عنها؛ الطفولة هي الفئة العمرية التي تنشأ على راحتَيْها الأحلام، فخيال الطفولة عميق للغاية، وذاكرتها راسخة إلى حَدّ بعيد، محفورة بالعقل، وبعد انقضاء منتصف العمر تكون الكثير من الأشياء أشبه «بأزهار فوضوية تجذب العيون بسحرها»، بينما تتوارى هيئتها بمرور الوقت، دون أن تترك انطباعاً عميقاً. أمّا ذكريات الطفولة فتكون محفورة في الوجدان، وقد تشعر بأنها نُسيت، لتعود، بغتةً، ذات يوم، نابضة بالحياة.

ماو دان تشينغ: هل تعتقد أن مثل هذه الاحلام مهمّة جدّاً لكلّ من المبدع، والفنّان، والروائي؟

- مو يان: في الواقع، هذا الأمر يرتبط ببراءة الطفولة، وإذا كان من الممكن للمبدع الحفاظ على براءة الطفولة داخله على حالها، دائماً، إضافةً إلى قدرته على دمج هذه البراءة في مسيرته الإبداعية. أعتقد أن هذا يمثّل ضماناً مهمّاً للكاتب أو الفنّان، ليحافظ على شبابه الإبداعي. وإلّا تبدَّدت البراءة الطفولية قبل الأوان، وحلَّت محلَّها العقلانية الصارمة، وحينها تفقد الأعمال الفنِّيّة حيويَّتها، وتضيع فيها الكثير من الأشياء المؤثِّرة.

ماو دان تشينغ: يبدو أنه ما من ضرورة للتمييز، عن عمد، بين حدود الواقع والخيال، حال الحديث عن الإبداع.

- مو يان: إذا كنتُ متأكّداً من أن هذه الرواية قد كُتبت بأسلوب مشوَّه وغير معقول، فسيصعب التمييز بين الحلم والواقع في نسيجها، بينما لو كتبت على طريقة «لو شيون»، تماماً، فذلك أمر مختلف. ثمّة بعض الروايات المُروّضة؛ تتدفَّق على ضفّة الأفكار باتِّجاه الأسفل، دون أن تحيد، وثمّة روايات أخرى تتدفَّق على الضفّة، بحرِّيّة تامّة، فتنساب مشكِّلةً محيطاً شاسعاً.

ماو دان تشينغ: سؤال مهمّ آخر: كيف تحافظ، من منظور اللّغة، على ثراء طاقتك الإبداعية؟ وكيف تحول دون تتلاشي الأفكار والصور في ذهنك؟ لقد قلت، للتوّ، إن أحلامك مؤلمة، فهل يُعَدّ ذلك أمراً جيّداً؟

- مو يان: ذلك أمر جيّد. تنبع اللّغة الجيّدة، بالتأكيد، من التفكير الممزوج بالألم، فيمكن للّغة البرّاقة المتألِّقة أن تلوح، فحسب، حالما يعاني المرء الآلام العاطفية. أعتقد أن كثيراً من الكلمات اللغوية الرائعة، في ريفنا، تنشأ خلال مشاحنة بين شخصَيْن، فغالباً ما يجول بخاطري ذكريات شجار بين زوجة ابن الجيران وحماتها، حيث تتفلَّت الكلمات المدهشة! ربّما يكون هذا الشخص رزيناً جدّاً في الأوقات العاديّة، وكذلك مخلصاً جداً ومهذَّباً في حديثه، لكنه ينغمس، فجأةً، في هذه المشاحنة المثيرة، فتثور الكلمات المتراكمة في اللاوعي، وتتفجَّر مندفعةً إلى الخارج، مثل هذه الأوصاف مذهلة للغاية، حقّاً!.

ماو دان تشينغ: أعتقد أنه نوع من المواجهة، أيضاً، فثمّة تقابُل حادّ.

- مو يان: أعتقد أن الإبداع يكمن، أحياناً، في مواجهة الحياة الاعتيادية التي يشملها الواقع. حياتنا، في الأصل، رتيبة مملّة، تتعاقب يوماً تلو آخر، فيشبه هذا العام

سابقه، دونما فرق كبير. والإبداع هو عقد مواجهة بين الحياة الاستثنائية والأخرى المألوفة التي يشملها الواقع.

ماو دان تشينغ: ثمّة مقولة مفادها: «لا يمكن رؤية الواقع إلّا في اللاواقع».

- مو يان: هذه ظاهرة حتمية تنشأ بعد تطوُّر الفنّ إلى مرحلة معيَّنة. من المؤكَّد أن الأعمال الواقعية، تماماً، لا تلقى استحسان الجميع، فثمّة اعتقاد بصعوبة التعبير عن الحالة النفسية المعقَّدة التي تعتمل في النفس؛ من هنا، تظهر تلك الأعمال المعبِّرة عن الحياة، بطابعها السريالي، أو بشكلها المشوَّه، أو المُحرَّف.

ماو دان تشينغ: أتذكَّر أنك قد أخبرتني، عندما كنت في اليابان، أن أسمى الحالات هي تلك التي تصوغها الكتابة اتِّكاءً على الأحلام. هذه هي الحيلة العليا، وهي ما لم أتعلَّمه، لأن اللّغة تصبح، حينها، حبلَ مشنقة كبيراً يلوح أمامي، يتبدّى حيناً، على هيئة اللّغة الأمّ، وعلى هيئة اللّغة غير الأصلية حيناً آخر. مثل هذا القيد ثقيل الوطأة، يرهقني بشدّة. والآن، في حالة تدفُّق كتابتك في عمل كبير، ما شعورك عند الإحساس بالتعب، وكذلك عند عدم الإحساس به؟

- مو يان: تكمن حالة التعب الحقيقية في العجز عن الكتابة، وما يصاحبها من قلق واضطراب، وشعور مُعذِّب للمرء. لا أشعر بالتعب حينما أكتب بسلاسة، حتى أنني أنام وأنا أكتب، فعندما أكتب سريعاً بعض الشيء يداهمني النوم، فأظلّ أتأرجح بين الصحو والنوم.. أستلقي على السرير، بينما أركض بالرواية كحصان جامح، وفي الحلم، قد أدرك تفصيلة رائعة أو جملة مدهشة على نحو خاصّ، وبعدما أستيقظ أجد أن ذلك مألوف جداً.

ماو دان تشينغ: قد يكون ما نحن بصدد الحديث عنه، الآن، هو ذُروة التجربة الفنِّيّة. أتذكَّر حديثك السابق مع «كنزابورو أوي»، حين تطرَّقتما إلى أن الرواية تدعم ذاكرة الناس، باعتبارها ذاكرة البشرية، وهي أيضاً، تضطلع بمسؤولية حيال المجتمع. إذا كانت الرواية حاملة لذاكرة البشرية، فلا يُعَدّ محتواها مجرَّد كلمات محضة، بل يُرَجَّح أن تكون مُورِّثاً للثقافة.

- مو يان: أعتقد أن الرواية تتّسم، حقّاً، بقدرتها على أن تكون ذاكرة، و-بالطبع- يمكننا كتابة بعض الأشياء المتقدِّمة، بينما يتشكَّل ما يسمّى بالمستقبل؛ بناءً على معارفك وخبراتك التي اكتسبتها في الماضي، إضافةً إلى الخيال والإبداع، وهي لا تزال تمثِّل نوعاً من الذاكرة. تُعَدّ قدرة الرواية على أن تكون ذاكرة هي الأهمّ بالنسبة إلى الكاتب، الكتابة في الواقع هي الذاكرة، وهي استرجاعها.



وبالنسبة إلى القارئ، إن كانت الرواية جيّدة، فسوف يحفِّز ذلك ذاكرته، ومن المرجَّح أن يدفعه للتفكير في ماضيه، في أثناء القراءة، أرى أن ذلك يمكن أن يطلق عليه «وظيفة الرواية، باعتبارها ذاكرة».

أمّا فيما يتعلَّق بالطبيعة، والوظيفة الاجتماعية للرواية، فأعتقد أن ذلك أمر ثانوي، فذاكراتنا لن تتساقط علينا من السماء. على سبيل المثال، تبدو ذاكرتي بشأن «الثورة الثقافية» تخصُّني بشخصي، بينما هي تحمل معنًى فريداً بالنسبة إلى الصينيين الذين عايشوها، فإذا كان ما أكتبه ممثِّلًا لأفكار جزء من الناس، آنذاك، أو - فلنقل - معبِّراً عن آلام الكثيرين حينها، فذلك، بطبيعة الحال، يحمل بعداً اجتماعياً. □ **ترجمة: مي ممدوح**

الهوامش:

مو يان: كاتب مشهور، وُلِد عام (1955) في قرية شمال شرق قاومي، بمقاطعة شاندونغ. ترك الدراسة في الصف الخامس الابتدائي، وعاد إلى مسقط رأسه للاشتغال بالزراعة، انضمَّ إلى الجيش عام (1976)، وعمل جنديّاً ثم مدرِّساً، تخرَّج في قسم الأدب، بأكاديمية الفنون التابعة لجيش التحرير الصيني، وكذلك في قسم الدراسات العليا بجامعة بكِّين للمعلِّمين. بدأ الكتابة في عام 1980، ومن رواياته: «الذرة الرفيعة الحمراء»- «الصبيّ سارق الفجل»- «الموت على خازوق خشب الصندل»، وغيرها. حصل على «جائزة نوبل» في الأدب، عام 2012، وعلى درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة ماكاو، عام (2014).

ماو دان تشينغ: كاتب صيني يعيش في اليابان، أستاذ في جامعة كوبي الدولية، التحق بمعهد الفلسفة التابع للأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية بعد تخرُّجه في جامعة بكين، عام (1985). انتقل للعيش في اليابان، عام (1987)، نشر كتابه الأوّل باللّغة اليابانية، عام (1998)، وأصبح كاتباً ثنائيّ اللّغة. يكتب، حاليّاً، بشكل أساسي، في أدب الرحلات، ومن مؤلَّفاته باللّغة الصينية: «اكتشاف اليابان بعيني حشرة»- «الحشرات اليابانية. اليابانيون»، وغيرها، وله، باليابانية، «رحلة ترصد اليابان بعينَيْ حشرة»، وغيرها.

المصدر:

نُشِر الحوار في مجلَّة «عالم الفنّ»، في يناير (2003).

https://mp.weixin.qq.com/s/5rntLFkSshJzhVBUjO9ucw



مو يان وكنزابورو أوي

بين «مو يان» و«كنزابورو أوي»:

مسقط الرأس لُب أدبينا، وخطّ البداية

حصل الكاتب الياباني «كنزابورو أوي» على جائزة «نوبل» في الأدب في وقت مبكِّر، عام (1994)، ولما قدم إلى الأكاديمية السويدية لإلقاء خطاب الحائز على الجائزة، أشاد بمويان على مرأى من الجميع. كان قوله على النحو الآتي: «لو أتيحت لي فرصة اختيار كاتب لنيل جائزة «نوبل» في الأدب، لكان هو مويان. مويان هو الأكثر تميُّزاً من بين الكثير من الكتاب الصينيين الذين أعرفهم».

زار كنزابورو أوي الصين قبل ذلك، بدعوة من الأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية، والتقى بمويان. امتدَّت علاقتهما الروحية أكثر من عشر سنوات رغم أنهما تعارفا، شخصيّاً، منذ عامين فقط. والآن، جاء أوي إلى الصين ثانيةً، في زيارة شخصية لمويان، قصد خلالها زيارة قاومي؛ مسقط رأسه.

رافقت كنزابورو أوي إلى بكين في الفترة: من 9 إلى 13، فبراير عام (2002)، وقد تابعتْ «محطّة (NHK) التليفزيونية» اليابانية هذه المقابلة عن كثب، وبصفتي مترجماً في المحطّة، نظَّمتُ المقابلة، وإليكم بعضاً ممّا ورد فيها.

كلانا شابّان قَدِما من الريف

كنزابورو أوي: سعدت، للغاية، بقراءة أعمالك. هل يمكنك تقديم وصف موجز لأدبك؟

مو يان: علمت أنك قد ذكرتني في العديد من الخطب، عام (1994)، وقد قرأت، أنا الآخر، كُتبك بعناية شديدة، ووجدت أن ثمّة الكثير من أوجه الشبه بين إبداعَيْنا. أهمّ ما في الأمر أننا قدِمنا من منطقتَيْن ريفيَّتَيْن نائيتَيْن؛ فأنت ابن قرية جبلية صغيرة، تلفّها الغابات، في اليابان، في حين ترعرعت أنا في قرية تتبع شمال شرق قاومي، بمقاطعة شاندونغ في الصين. تتَّسم ثقافة هذه المناطق بالتخلُّف النسبي، والبيئة المنغلقة، كما تتَّسم حياة العوام فيها بالفقر النسبي. غادرت قريتك إلى طوكيو، وأنت في الثامنة عشرة من عمرك، بينما لم أغادر تلك القرية إلّا بعدما تجاوزت العشرين؛ لذا فقد قضيت سنوات طفولتي كلّها في هذا المكان الجميل، والمقفر والمنغلق جدّاً، وهو ركيزة إبداعي الأدبي.

تتَّسم القصص التي أكتبها، والشخصيّات التي أصوغها، وكذلك اللّغة التي أستخدمها بنكهتها المحلِّيّة. لقد مثَّلتْ خبرتي الشخصية قوام أعمالي التي أبدعتها في مرحلة مبكِّرة، وانحصرت شخوصها في كلٍ من: عمّي الأكبر، وزوجته، وعمَّتي، وقد استخدموا اللهجة المحلِّيّة الخاصّة ببلدة شمال شرق قاومي.

تتمتَّع هذه اللهجات بقدرة كبيرة جدّاً على التعبير عن المشاهد النابضة بالحياة، مختلفة، بذلك، عن اللّغة الأدبية بشكل كبير. إذا كان ثمّة نقطة انطلاق لرواياتي، فهي بلدة شمال شرق قاومي، وهي، كذلك، نقطة انطلاقي في الحياة. لم أكن أشعر بمدى قيمة هذا المكان قبل أن أغادره، حتى أنني كنت أشعر أنه مثير للسأم، لذا حاولت، بشتّى السبل الممكنة، أن أتخلَّص منه. عندما تَمَّ تجنيدي بالجيش، عام (1976)، كنت أتوق إلى أن أستقلّ القطار، مبتعداً قدر الإمكان، لأذهب حيث التبت، وشينجيانغ، ويوننان، مبتعداً عن القرى الصغيرة. شعرت بخيبة أمل شديدة حين توقَّف القطار بعد أكثر من ساعتين من انطلاقه. ذكرتَ، أنت الآخر، في كتاباتك، أن كُتّاب القرن العشرين لديهم، على ما يبدو، عقدة مشتركة في أن يتخلَّص كلٌّ منهم من مسقط رأسه. وبعد مضي ما يربو على العشر سنوات في الكتابة، أدركت أن الكاتب لا يمكنه معرفة مسقط رأسه حقيقةً، إلّا بعد أن يتخلّى عنه.

كنزابورو أوي: رغم أني أكبرك بعشرين عاماً، وأن الريف الياباني يختلف عن نظيره الصيني، ثمّة شيء مشترك بيننا؛ ففي القرية الصغيرة التي ولدت بها، أخبرتني أمّي وجدّتي بالعديد من الحكايات، مثلما أخبرك جدّك وجدّتك بمثيلاتها. مع ذلك، لم تكن هذه الحكايات جميعها جميلة، تفيض بالدفء، أتذكَّر أن أكثر ما صدمني كان حكاية عن الكلاب؛ فذات يوم، قدم شخص متخصِّص في ذبح الكلاب إلى قريتي الجبلية، كان يبحث عنها من بيت إلى آخر، ليحملها حيث الجانب الآخر من النهر، ويسلخ جلدها واحداً تلو



أخـر، ثـم يجفّفها ويبيعهـا، أثـارت هـذه القصّة مشـاعري بشـدّة. شـرعت فـي كتابـة القصـص القصيـرة فـي سـنّ الثامنـة عشـرة، كان ذلـك فـي المـرّة الأولـى التـي أغـادر فيهـا مسـقط رأسـي، علـى متـن قطـار ليلـي، تـلا ذلـك أن التحقت بجامعـة طوكيـو، لأنشـر بمجلّة الجامعـة، قصّتي الأولـى، والتـي تحمـل عنـوان «جـزّار الـكلاب».

ذكّرنـي ذلـك بروايتك «الكلب الأبيـض والأرجوحة»، فقد أشـعرتني قـراءة هـذه الروايـة بحنيـن شـديد إلـى الماضي، حيـث تتشـابه العديـد مـن التفاصيـل والملاحظـات، إلـى حَدّ بعيـد، مـع مثيلاتهـا لـديّ.

بينمـا كنـت أكتـب «جـزّار الـكلاب» كنـت أفكّـر: كـم كان هـذا الرجـل قاسـي القلـب، ليقتـل الكثيـر مـن الـكلاب؟!، كيـف لـم يمنـح الـكلاب قتـلاً رحيمـاً، ولـو بمقـدار بسـيط؟! القاسـم المشـترك بيننـا هـو أننـا أتينـا مـن قريـة صغيـرة، ثـم غـادر كلٌّ منـا مسـقط رأسـه لاحقـاً، كذلـك، لتصبـح عمليـة التفكير في مسـقط الـرأس لُبّ أدبَيْنـا، وخطَّ البداية بالنسـبة إليهمـا.

مـو يـان: يمكننـي أن أروي قصّـة ممتعـة عـن الـكلاب سـمعتها مـن أجـدادي. كان ذلـك، تقريبـاً، فـي عام (1938)، حيـن جـاء «جيـش الطريـق الثامـن» إلـى القريـة، وبـدأ بحملـة قتـل الـكلاب. تنبـح الـكلاب، دائمـاً، في الليـل؛ لذا، تخشـى قـوات جيـش الطريـق الثامـن أن تنكشـف أهدافهـا بسـبب هـذا النبـاح. كان لدينـا كلب بـارع في معرفـة طبائع البشـر، أدرك أن الـكلاب تتعـرَّض للقتـل فـي الخـارج، فلـم يكـن يخـرج ليـلاً أو نهـاراً، ولمّـا يعضّـه الجـوع يتسـلّل إلـى البيـت خلسـةً، فـي المسـاء، راغبـاً فـي كعكـة مطهـوّة على البخـار، ثـم يركـض ليختبـئ بكومـة القـشّ فـي حديقـة الخضـروات دون أن يصـدر نبحـة واحـدة، لوقـت طويـل.

بعدمـا انسـحب جيـش الطريـق الثامـن، أخـذ هـذا الكلـب ينبـح نباحـاً جنونيّـاً فـي الحديقـة، طـوال فتـرة الصبـاح، وكأنمـا يصـرخ قائـلاً: كـدت أختنـق!.

أعتقـد أن فتـرة شـبابنا كانـت ثريّـة بمثـل هـذه القصـص. لقـد ذكـرت، فـي أعمالـك، شـجرة الكاكـي، وهـو مـا يُشـعرك، فجـأةً، بـأن الطبيعـة ملآنـة بالأشـجار، زاخـرة بالأعشـاب، ولجميعهـا حيواتهـا الخاصّـة. يحمـل هـذا التصـوُّر أهمّيّـة كبيـرة بالنسـبة إلـى الإبـداع الأدبـي. كان لـديَّ مثـل هـذا التصـوُّر فـي سـنّ صغيـر، إذ انقطعـت عـن المدرسـة وأنـا فـي الحاديـة عشـرة مـن عمـري، ولـم أقـوَ علـى ممارسـة العمـل الشـاقّ، فكنت أرعى الماشـية والأغنـام في الأراضي العشـبية، وأبقى منفـرداً، تلتهمني الوحدة الشـديدة، حيث



أخرج كلّ يوم، في الصباح، وأعود عند المساء، متزوِّداً ببعض من البطاطا الحلوة. شعرت، حينها، بأن الأشجار، والأعشاب، والماشية والأغنام في الجوار، تتواصل معي، فبخلاف ما لديهم من حيوات، لا تعوزهم المشاعر كذلك. لقد قرأت وصفك لشجرة الكاكي. أشعر، حقّاً، بأن ثمّة ارتباطاً روحيّاً ينطوي عليه قلبانا. أما زالت شجرة الكاكي موجودة في مسقط رأسك؟

كنزابورو أوي: عدت إلى مسقط رأسي عندما ماتت أمّي، كأن تلك الأشجار جميعها قد قُطعت منذ فترة طويلة، بينما ظلَّت شجرة الكاكي باقية. المناطق الريفية في اليابان، أصغر منها في الصين؛ لذا لم يكن للأطفال حجرات خاصّة بهم، و-بالطبع- لم يكن بيتي استثناءً. ولمّا كنت صغيراً، صنعت حجرة من الخشب أعلى شجرة، وسمَّيْتها «مكتبتي». أمدَّتني مراقبة شجرة الكاكي بإدراك حقيقة؛ تمثَّلت في أن سائر الأشياء، سواء أكانت ورقة بشجرة الكاكي، أم كانت زهرة اللوتس التي وصفتها؛ تطفو على صفحة البركة، في مسقط رأسك، وهي تتهادى دوماً، وسواء أهبَّت الرياح أم توقَّفت؛ تبقى أوراق الشجرة، تهفو، وأزهار اللوتس تطفو.

على الرغم من أننا لم نعد قادرين، الآن، على تذكُّر شكل آذاننا، وهيئة أفواهنا مغلقة أو مفتوحة، عندما كنّا صغاراً، تبقى الأشياء التي راقبناها محفورة في أذهاننا؛ وتلك هي نقطة انطلاق مسيرتنا الأدبية. ففي قصّة قتل الكلاب، التي ذكرناها، للتوّ، نجد أن الرجل يذبح الكلاب لمنفعة الناس! ذُبح كلب عائلتي الأحمر، كذلك، وتناول الناس لحمه. كان الحزن يعتصر قلبي حينها، ووصل بي الأمر إلى أن وضعت إصبعي في فمي، وأطبقت عليه بأسناني، فسال الدم منه، دون أن أشعر.

تدفَّق الدم، وتناثر على قميصي الأبيض. صاح الرجل الذي في الجوار: «أوي، ما خطبك؟» أخبرتني أمّي، في وقت لاحق، أن الدراما اليابانية والصينية، غالباً ما تعبِّر، بعضِّ الإصبع، عن حالتَي الحزن والغضب الشديدَيْن، لتكون دافعاً لكبح انهمار الدموع. أمدَّتني أمّي بالمعرفة، وقد لعبت هذه المعرفة دوراً مهمّاً، للغاية، في أدبي. تمتَّعت ذاكرة طفولتي بالثراء الشديد، وتُعَدّ هذه الذاكرة وثيقة الصلة بأدبي، في الوقت الراهن.

الأدب والفيضان

كنزابورو أوي: يُعَدّ الفيضان موضوعاً مهمّاً في الرواية، من منظوري الشخصي. ثمّة وصف، في عملك المبكِّر «مياه الخريف»، ويبدو أنك تصف فيه مياه النهر بأنها «تركض كرأس حصان». اعتقدت، في البداية، أنك

تعني ارتفاع منسوب المياه، بينما ساورني شكّ عندما قرأتها عدّة مرّات، لكني عندما ذهبت إلى بيتك القديم، وفتحت النافذة السوداء في الجدار الخلفي، نظرت بعيداً حيث ضفّة النهر المرتفعة، تبدّى أمام ناظريَّ، على حين غرة، مشهد اندفاع مياه الفيضان، وتلاطُم الأمواج، وارتفاع منسوبها لتعلو صوب السماء، ذلك المشهد الذي كنت تراه في صغرك، ففهمت، على الفور، التشبيه برأس الحصان، من الواضح أن تدفُّق الفيضان لم يكن شبيهاً برأس حصان واحد، بل رؤوس متتابعة، فقد كان النهر يندفع نحو الأمام مثل عدد لا يحصى من الخيول البرّيّة الجامحة.

في الواقع، تصف رواياتي الأولى كيف يمكن لفيضان أن يُقصي قرية عن أخرى، وكيف يمكن أن يعيش الأطفال في ظلّ هذا الوضع. في هذا السياق، لم أكن أشغل بالي كثيراً بدور الفيضان، و-مع ذلك، ومن خلال حديثي معك- وجدت أن الفيضان الهادر الذي رأيته أمام عينيّ، ربَّما، هو رمزٌ يحمل دلالة الحرب التي عايشتها في شبابي، لأن هذه الرمزية تتداخل مع رعبي الشديد من الفيضانات.

تُعَدّ الحرب أمراً جللاً، وعلى شاكلتها الفيضان، لكنّ المشهد المحدَّد لتدفُّق مياه الفيضان وعباب أمواجها، يبقى مشهداً نابضاً بالحياة من بين ذكريات طفولتي. كان ثمّة نقص في الطعام إبّان الحرب، وكنّا نعتمد، في غذائنا، على النشاء الجافّ، فقد بنى جدّي، بمساعدة أمّي، مصنعاً لطحن جذور اللوتس، ثم تجفيفها، ووضعها في جِرار مصنوعة من القرميد. وعند منتصف الليل، تقريباً، كنت -على صغر سنّي- أغطس في مياه النهر لجمع قرميد هذه الجِرار، فتوخز الطحالب الخشنة جسدي بأكمله. استمرَّت مثل هذه الذكريات تضع بصمتها على جسدي، لتلج أدبي، في نهاية المطاف.

مو يان: لقد ذكرت، للتوّ، أن النهر كان يندفع كرأس حصان، وعندما كنت صغيراً، أطلق الناس عليه اسم رأس النهر. تهبّ عاصفة مطيرة على الروافد العليا للنهر كلّ عام، من الخريف حتى شهر أغسطس، وبمضي يوم أو نصف يوم، يندفع السيل الجبلي إلى مجرى نهرنا، ويُسمع هدير النهر قادماً من مكان قصيّ، فيهلِّل الأطفال: «لنذهب بسرعة لمشاهدة رأس النهر!» تتدافع مياه النهر من بعيد، فتعلو مقدِّمتها سطحه، وتندفع على هيئة عُرف حصان جامح يهفهف؛ لذا كنّا نقول إن مياه النهر شبيهة برأس الحصان. وما إن يمرّ رأس النهر، حتى يمكن لمياهه أن ترتفع عالياً جدّاً، ثم تندفع ثانيةً، دفعةً واحدة، ليتداعى جرف النهر، وتتعكَّر مياهه؛ لاندفاع الرواسب مع المياه، من المنبع.

يمتلئ الأطفال بالبهجة مع اندفاع المياه، ويقف بعض الأطفال، ممَّن يجيدون السباحة، على جرف النهر يراقبونه. وفي بعض الأحيان، تطفو شجرة على صفحة المياه. رأيت، ذات مرّة، بطيخة تتدحرج بالنهر، سارع الأطفال للقفز فيه، والاستيلاء عليها. مكان يضمّ، بين جنباته، نهراً يمثّل مهداً للحضارة؛ ومكاناً يولد على راحتيه الأدب، لقد تأثَّر أدبي، بشكل كبير، بوجود النهر.

أكتب كأحد العوام

كنزابورو أوي: كثيراً ما أفكِّر في الشكل الذي ينبغي أن يكون عليه اليابانيون. باتت الآلام والأفراح جميعها محلّ تفكيري؛ وهذا ما أواصل كتابته في الأدب. كتبت، في البدء، العديد من القصص القصيرة الشعبية، وكذلك فعلت أنت. لا يتوقّف بعض الكتاب عن إعادة تطوير أعمالهم الأولى لتغدو جميعها في المستوى نفسه، لكنني لست كذلك، فيمكنني، تقريباً، إنكار أعمالي الأولى، ويعنيني أكثر العصر الحالي، لأن العصر يتغيَّر بسرعة، فلا ينبغي لكاتب ما أن يتجنَّب الفضاء المتغيِّر الذي يعيش فيه كلّ يوم. أعتقد أن الأمر ذاته ينطبق عليك، لأن الهيئة التي يجب أن يكون عليها الصيني، غالباً ما تتبدَّى في أعمالك، بالإضافة إلى إدراكي بأنه لا يزال أمامك موضوعات معاصرة تواصل كتابتها في رواياتك.

مو يان: بعد ممارسة الكتابة لفترة من الوقت، وجدت أنه لا يمكن للكاتب أن يبقى بمعزل عن المجتمع، وحتى لو حاول الهروب من الواقع بكلّ السبل الممكنة، فإن الواقع سيأتي بحثاً عنه. وخير مثال على ذلك عملي «أغنيات الثوم». كان مخطّطاً، حينئذ، أن أواصل كتابة سلسلة «الذرة الرفيعة الحمراء»، لكن حدث أن شهدت شاندونغ عام (1987)، حدثاً جللاً بسبب الفساد والتزمُّت والبيروقراطية لدى المسؤولين؛ ما أدَّى إلى ركود بيع ملايين الكيلو جرامات من الثوم، وتعفّنها في الحقول، وتحت وطأة الغضب، قام الفلاحون بحمل الثوم، والذهاب به حيث تحلَّقوا حول مقرّ حكومة المقاطعة، لتنبعث الرائحة الكريهة للثوم، في محيط المكان، كما قام بعض الأشخاص الجريئين بتحطيم مكتب رئيس المقاطعة، فاختبأ الرئيس الفزع، دون أن يجترَّأ على الظهور، ويُعَدّ هذا حدثاً مؤثِّراً، للغاية، في الصين.

أُلقي القبض على الزعيم، وأُقيل سكرتير لجنة الحزب بالمقاطعة، في وقت لاحق. كما حمَّلت وسائل الإعلام، حينذاك، الطرفين المسؤولية مناصفةً. ترك هذا الأمر في نفسي تأثيراً بالغاً؛ وهو ما دفعني للتخلّي عن مواصلة كتابة سلسلة «الذرة الرفيعة الحمراء». كنت، حينها، أعيش في المدينة منذ أعوام كثيرة، لكنني كاتب بهويّة فلّاح، ولي قلب فلّاح، وقد آلمني، بشدّة، عدم بيع الثوم.

كنت متَّفقاً مع الفلاحين في الرأي، وأقف إلى جانبهم بشكل مطلق. وجدت، آنذاك، مكاناً مكثت فيه، وأنهيت

الرواية في غضون خمسة وثلاثين يوماً. وبعد نشر الرواية، تصاعدت ردود الفعل، وبدا عدم تفهُّم الجميع لذلك التحوُّل المفاجئ في كتابتي.

حظيت رواية «الذرة الرفيعة الحمراء»، بالأساس، بشعبية كبيرة، وكان من الممكن اتِّباع هذا المسار تماماً، بينما سمح لي هذا التحوُّل بالاشتباك المباشر بالواقع. أن أكتب ما يحدث في الوقت الراهن، هو دوري المنوط بي، انطلاقاً من ضميري، وكذلك من حسّ المسؤولية لديّ.

عملت، خلال العامَيْن الماضيَيْن، في «جريدة التحقيقات اليومية»، كانت هذه الجريدة تكشف كلّ يوم عن الكثير من القضايا المختلفة؛ وهو ما وفَّر لي تدفُّقاً مستمرّاً في المواد الإبداعية، وكذلك جعلني أتواصل مع رجال القانون في كلّ مكان، كما قصدني بعض الأشخاص لتقديم الشكاوي.

كتابة مثل هذا الموضوع، تتطلَّب أن نتعامل مع الفاسد، باعتباره إنساناً، وأن نفكِّر فيه من منظور إنساني. في ظلّ النظام الاجتماعي الحالي، هل بإمكاني الحفاظ على نزاهتي لو صرت مسؤولاً في قسم معيَّن؟، وهل سأغدو جانياً مثل هؤلاء المسؤولين الفاسدين؟ هذه هي رواية مكافحة الفساد التي أكتبها، تلك التي تنطلق من التنقيب في الذات.

كنزابورو أوي: عندما كنت أستاذاً في جامعة برلين الحرّة، طلبت من تلامذتي قراءة «أغنيات الثوم»، واسمها في النسخة الإنجليزية «ثوم الغضب». استمتع الجميع بالوصف الفكاهي في هذا العمل، وذلك مثل المشهد الكوميدي لركل الثوم، ذهاباً وإياباً، إذ يتجلّى، في هذا الموضع، انتقاد للواقع، إضافة إلى التمتُّع بذوق أدبي فريد. وبوصفنا قرّاء، لمسنا جميعاً إيمانك الراسخ بالفلّاحين، ويغمرني شعور بالفضول والتطلُّع إلى رواياتك المتعلِّقة بهذه الموضوعات. أنا مهتمّ، للغاية، بتقديمك لهذا الموضوع انطلاقاً من حالة محدَّدة.

جئت إلى بكين بالأمس، وتناولت الطعام في مسرح تشانغآن الكبير، عند المساء، وكان هناك عرض مسرحيّ عن المسؤولين النزهاء، سمعت من الأصدقاء أن مواطني بكين جميعاً يحبّون مثل هذه القصص.إنه لمن الجيّد أن يكون الموضوع الذي يثير تفكيرك هو أكثر ما يهمّ الناس.



لا ينبغي أن تكون اهتمامات الكاتب والجمهور متقاربة، فحسب، بل يجب أن تكون متداخلة، أيضاً. تصف روايتك «مملكة النبيذ» فساد البيروقراطية، واتَّسمت طريقة الوصف لديك بالتحدّي الشديد، وهو ما نال استحسان الأوساط الأدبية العالمية. أعتقد أن الأدب يجب أن يكشف عن الجانب المشرق، انطلاقاً من جانب البشرية المظلم، وأن يمنح الناس القوّة. أنا، الآن، في السابعة والستِّين من العمر، وما زلت أعتقد، بشدّة، حتى الآن، أن كتابة الرواية ينبغي أن تمنح الناس، في نهاية الأمر، نوعاً من الضوء يجعلهم يشعرون بالثقة.

لقد عبَّرتَ في قصصك القصيرة المبكِّرة عن مثل هذه الموضوعات، من خلال التغنّي بالحياة البدائية والثناء عليها. عندما كنت طفلاً، اعتقدت -بغضّ النظر عن مقدار الظلمة البشرية التي يصفها الأدب- أن حال الكتابة عن ذلك الصوت المخيف لتدفّق النهر، في الهزيع الأخير من الليل، يجب أن نفكر في ما مقدار الفرح الذي سيلاقيه البشر نتيجة ذلك، في النهاية. ويُعَدّ هذا، تقريباً، جوهر إبداعي الأدبي. لطالما كانت لديَّ فكرة أن الأدب ليس، فقط، أمل البشرية، بل هو، أيضاً، يجعل الناس أكثر اقتناعاً بأن الإنسان هو أكثر الموجودات حظّاً. كيف تعبِّر عن ذلك في رواياتك؟ فالإيمان بالإنسان، والتعبير عنه هو سبيل كتابة الرواية، وهو، في الوقت ذاته، الدور المنوط بالكاتب، في المجتمع.

مو يان: لقد انطلقت من الريف، وأصررت على الكتابة عن المناطق الريفية في الصين، ويبدو ذلك بعيداً، إلى حَدّ كبير، عن الواقع الحالي. كيف يمكنني تطوير الشعور بالحياة ذات الطابع الريفي، التي أصفها في رواياتي، لتصبح موضوعات جديدة؟ لأن ما أكتبه هو روايات لا مقالات نقدية، فقد اهتديت، في وقت لاحق، إلى حيلة في «أغنيات الثوم»؛ ألا وهي نقل المحتوى الذي أرغب في كتابته إلى قرية شمال شرق قاومي (نصف الخيالية، نصف الواقعية). وقعت أحداث «أغنيات الثوم»، بالأساس، في جنوب غرب مقاطعة شاندونغ، بينما كتبتها، وكأنها قد وقعت في مسقط رأسي، وجدت هذا الشعور على حين غرّة، وتواصلت مشاعر الطفولة المتعلِّقة بالحياة والطبيعة في هذا النوع من الروايات السياسية.

ينبغي للكاتب أن يعزِّز نقاط قوّته، ويتجنَّب نقاط ضعفه. تكمن نقاط القوّة لديَّ في حساسيَّتي تجاه الطبيعة والحيوانات، وكذلك النباتات، وتجربتي الثريّة بالحياة، فعلى سبيل المثال، يمكنني شمّ الروائح التي يعجز الآخرون عن شمِّها، وسماع الأصوات التي لا يمكن للآخرين سماعها. لقد وجدت أن لديَّ خصائص أثرى بكثير من الآخرين. وما إن أزرع هذه العناصر في رواياتي، حتى تتبدّى مختلفة عن روايات الآخرين. لا تزال كتابتي لهذا النوع من الروايات السياسية، متجذِّرة في أرض القرية، فهي لا تتعلَّق بالأحداث، باعتبارها أحداثاً مجرَّدة، بل تفيض بتجربة الكاتب العميقة بالحياة، وبوجود هذه الاشياء تكتسب الرواية الإحساس، فإن لم تغرس الرواية إحساس الكاتب بالحياة، في أرضها، حتى لو كانت تكتب أحداثاً وقعت، بالفعل، فقد تمنح الناس إحساساً بعدم الواقعية.

الرواية التي أتصوَّرها، الآن، تسمَّى «الخروج من الجسد»، وقد تأثَّرت فيها، أيضاً، بـ «يوسا»، عندما تحدَّثت، ذات مرّة، عن نسبية الوقت، حيث يمكن لدقيقة، أن تمتدَّ، في الرواية، إلى ما لا نهاية، وعلى العكس، يمكن ضغط ثلاثين عاماً لتمرَّ كجزء من الثانية.

كتبت عن البطل وهو في طريقه إلى ساحة الإعدام، وقد قلبت عاصفة من الرياح السيَّارة التي تُقلّه، فهرب، وبدأ يتفقَّد مسار حياته الشخصية: كيف أمكنه الترقّي من طفل يرعى الأبقار ليغدو كادراً رفيع المستوى، وكيف التقى بالعديد من الرجال والنساء، ثم لاذ بالفرار ليعود إلى مسقط رأسه، حتى يرى أمَّه وامرأةً قد خانته. كانت المسيرة، برمَّتها، مليئة بصنوف الوهم، فبينما هو يركض ينتابه شعور بأن ثمّة من يطارده، وفي النهاية، ركض حيث أمّه، وجثا أمامها. لمست أمّه رأسه، وقالت: «لقد ذهبت حياتك هباءً».

حينها، استفاق بغتةً، ليتَّضح أنه لم يهرب على الإطلاق، بل دفعه شخص، فهوى أرضاً. سأله قاضي التنفيذ عمّا إذا كان يرغب في أن يُرمى بالرصاص واقفاً أم جاثياً، فقال «دعني أجثو».

فيما يتعلَّق بالمسألة التي أثرتها بخصوص دور الكاتب، أفكِّر بالأمر على النحو الآتي: لقد أُشيد بالكُتّاب الصينين في فترة الخمسينيات والستينيات، ونالوا منزلة رفيعة للغاية. قِيل إن الكُتّاب هم مهندسو الوجدان البشري، وهم الناطقون بلسان العصر، إضافةً إلى السموّ بهم إلى مستوى لا مثيل له. يُعَدّ ذلك تقييماً غير دقيق البتّة؛ ليس للكُتّاب، فحسب، بل للرواية كذلك. كان من غير الواقعي، أنذاك، التفكير بأن الكُتّاب يمكنهم معارضة الحزب من خلال رواية، أو حتى تخريب المجتمع برواية. كلَّما تطوَّر العلم وتقدَّم المجتمع، وارتفع مستوى معيشة الناس، انخفضت مكانة الكاتب، وتضاءل دور الأدب. أنا ضدّ شعار: «ينبغي على الكاتب أن يكتب لعوام الناس».

يبدو هذا الشعار ودوداً، لكنه، في حقيقة الأمر، ينمّ عن نظرة فوقية، كما لو أن مسؤولية تحديد الاتِّجاه تقع على عاتق الكُتّاب جميعاً. أعتقد أنه يجب عكس هذا الشعار؛ بمعنى أنه ينبغي على الكاتب أن يكتب كشخص من العوام. لقد كتبت عن آلامي الشخصية، وعن تجاربي المريرة في الحياة الاجتماعية، كتبت عن

مشاعري إنساناً، تلك التي قد يكون لها أهمِّيّة عامّة، فهي تمثِّل مشاعر الكثير من الناس.

ثمّة مقولة في الصين؛ مفادها: «الموهوبون يعانون من سوء الحظّ»، إذا حظي شخص ما بالنجاح على الصعيد السياسي، ورفل في النعيم، وأحاطته السعادة أينما سار، وتنعَّم بمنصب رسمي رفيع، فمن الصعب عليه أن يكتب شيئاً جيِّداً. كان ثمّة فنّان شعبي في «ووشي»؛ يدعى آبينغ، كتب العديد من الروائع الموسيقية، منها «ينبوعان يشرف عليهما القمر»، والتي صارت من كلاسيكيات الموسيقى الصينية. يمكن للناس، بالطبع، سماع أنماط مختلفة من العروض في الحفلات الموسيقية، بينما لم يكن آبينغ سوى شحّاذ يجوب الطرقات، عند تأليف تلك الرائعة. كانت زوجته تقوده، تسحب، وتتوسَّل، وكان الوضع بائساً للغاية. وصل فقره وألمه الداخلي إلى أقصى الحدود؛ وهو ما مَكَّنه من إبداع مثل هذا العمل الذي يمسّ الروح.

كنزابورو أوي: أتَّفق، تماماً، مع وجهة نظرك. أعتقد أنه ما يزال للرواية دور مهمّ؛ يكمن في أن تكون ذاكرة متزامنة للواقع المعاصر. يتطوَّر المجتمع المعاصر بسرعة فائقة، يعجز النظر عن الإحاطة بها. لمّا وصلت إلى بكين، هذه المرّة، وجدت أنها قد تغيَّرت كثيراً عن تلك التي رأيتها قبل عامَيْن، يمكن القول إن دور الكاتب، إزاء المجتمع، يكمن في مساعدة الناس على التذكُّر.

ينبغي أن تكون المبعوث الوحيد

مو يان: لقد مَرَّ المجتمع الصيني بتغيُّرات هائلة خلال السنوات العشر الماضية، فصار العوام أكثر نضجاً، وباتوا يتمتَّعون بقدر أكبر من الحرِّيّة مقارنةً بذي قبل. عندما يجتمع الناس معاً، يتناولون الطعام، ويحتسون الشراب، ويطلقون الكثير من النكات، بما تتضمَّنه من نقد وسخرية لشتّى الظواهر الاجتماعية، وهذا شائع جدّاً. الأهمّ من ذلك أن قوَّة القانون باتت راسخة في قلوب الناس. في الماضي، كان العوام يعتقدون أن لا علاقة لهم بالقانون، بينما يمكنهم، الآن، استخدامه لحماية حرِّيّاتهم الشخصية، حيث يمكنهم الالتجاء إليه، وتقديم الطرف الآخر للمحكمة، ومثل هذه الأمور في تزايد مستمرّ، وهو ما يوضِّح أن الصين بدأت تتقدَّم صوب مجتمع يحكمه القانون، وقد تنبَّه الوعي بالقانون، فعليّاً، في عقول العوام، وهو ما يُعَدّ تقدُّماً هائلاً بالنسبة إلى نوعية مجتمع الحاكم الفرد الأوتوقراطي.

إن المجتمع الخاضع لحكم الفرد المطلق هو مجتمع إقطاعي، فجملة يتفوَّه بها الإمبراطور تعادل عشرة آلاف جملة، لا يمكن لأحد أن يغيِّرها، والآن لم يعد لمثل هذه الخرافات تأثير لدى الجميع، وهذا هو التغيير الأهم والأعمق. ثمّة نقطة أخرى؛ تتمثَّل في تعزيز الوعي الفردي، ففي الماضي، لم يكن لدينا مفهوم الفردية، بل كانت الجماعية هي السائدة، ومذهب قطعة الشطرنج، في التسعينيات، قَوِيَ الوعي الفردي بمرور الوقت. روَّجت «الذرة الرفيعة الحمراء» إلى تعزيز إيقاظ الفردية، متمثِّلةً في حبّ ما تحبّه الذات، وكراهية ما تكرهه، وفعل ما تريده الذات الفردية من أمور.

لماذا أثارت رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» ضجّة كبيرة في الثمانينيات؟ الجواب عن ذلك يعود إلى شعور بالفرح غمر النفوس المكبوتة لعوامّ الناس، فجأةً، بينما تصاعد الوعي الشخصي للشباب في حقبة التسعينيات. إن إيقاظ الوعي الفردي في الصين، له أهمِّيّة خاصّة، لأن الفردية لم يكن لها وجود في الماضي، فكان من الواجب على الجميع أن يكونوا متماثلين، فيرتدوا الملابس التي تماثل ملابس الآخرين، فأنت ترتدي الأزرق وأنا كذلك، وإذا ارتديت اللون الأحمر، فقد تشذّ عن القاعدة، وتتعرَّض للسخرية. ولو أطال الرجال، في الثمانينيات، شعورهم، وارتدت البنات الجينز، لكانوا جميعاً محطَّ سخرية.

الآن، بغضّ النظر عن نوع الملابس التي ترتديها أو تسريحة شعرك، لن يتدخَّل أحد بما تصنع، بالفعل. ينصبّ اهتمام الصينين، في الوقت الراهن، على قضيّة الفساد، فلا ينكشف أمر الكثير من المسؤولين الفاسدين إلّا بعد مرور وقت طويل من ارتكابهم الجريمة؛ يعود السبب في ذلك إلى عيب في النظام الاجتماعي. لم يولد المسؤولون الفاسدون أشراراً، فلو كنت مسؤولاً رفيعاً؛ أتمتَّع بسلطة كبيرة، فهل سأكون فاسداً؟ يصعب عليَّ ضمان ذلك. قرأت اعترافات العديد من المسؤولين، فعرفت أنهم قد فعلوا ذلك دون إرادتهم، فالراشي يرسل رشواه اليوم وغداً، وأنت ترفضها اليوم وغداً، لكنك لا ترفضها في اليوم الأخير، فتغدو مسؤولاً فاسداً جرّاء ذلك. لماذا لا يمكن كبح هذا السلوك استناداً على النظام؟

كنزابورو أوي: لقد شاهدت فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» ثلاث مرَّات. كانت المرّة الأولى مع شقيق زوجتي، يدعى «جوزو إيتامي»، وهو مخرج سينمائي، أيضاً، لكنه مات منتحراً قبل بضع سنوات. بعد أن شاهده، سألني على الفور: «برأيك، لماذا يوجد في الصين مثل هذا الفيلم الجيِّد؟»، أجبته: «لأنه فيلم صُنِع في الصين»، سألته في المقابل: «لماذا لا يمكنك صناعة فيلم كهذا؟» فردَّ إيتامي دون تردُّد: «لأنني ياباني».

شاهدته، للمرّة الثانية، في برلين، بصحبة أكثر من أربعين طالباً، حيث كنت أعمل استاذاً زائراً. حاز هذا الفيلم، حينها، «جائزة الدب الذهبي» في مهرجان برلين السينمائي. وُعرض في كثير من دور السينما، وعلى مقربة من دار السينما؛ كان ثمّة مطعم يوناني، حيث ألقيت على تلامذتي محاضرة، كان موضوعها («الذرة

الرفيعة الحمراء»، مقارنة بين عمل مويان الأصلي والفيلم السينمائي).

طرحت فتاة جميلة للغاية، ومتحدية نوعاً ما، بعض الاستفسارات؛ أوَّلها: في الرواية، ركعت الجدّة عندما رأت القاضي، لكن هذا المشهد لم يُمثَّل في الفيلم، وثانيها: طلب الأب من ابنته أن تتناول الطعام، لكنها امتنعت، وألقت بوعاء الأرز على الأرض فجأةً. لم يأت ذكر ذلك في الفيلم. تساءلت هذه الفتاة عما إذا كان المخرج «تشانغ يي موه» لا يحبّ النسوية، أو أنه قد تعمَّد إغفال ذلك، ليبرز المرأة كياناً شديد اللطف. كنت عاجزاً عن الردّ عليها، وتمنَّيت لو يأتي المخرج تشانغ يي موه ليجيبها بنفسه.

كما شاهدت الفيلم، للمرّة الثالثة، في اليابان، عندما اشتريت شريط فيديو للفيلم، وشاهدته بعناية شديدة، فوجدت به موضعاً مثيراً للاهتمام، ربَّما لم يكتشفه مو يان، ولا تشانغ يي موه؛ ثمّة مشهد، في الفيلم، يصوِّر دخول الجنود اليابانيين إلى القرية لقتل الناس، كان هؤلاء الجنود يصرخون، باليابانية، بكلمات على شاكلة: «هجوم»، «اندفعوا إلى الداخل»، وغيرها، قد لا ينتبه الجمهور الصيني لذلك، لكن الجمهور الياباني سيفهمها ما إن يسمعها، كما انبعثت، بغتةً، عبارة «bakabakashiyi»، التي تعني «لا معقول»، «همجي»!، ولا أعرف كيف تسرَّب مثل هذا الصوت إلى الفيلم، وكان الصوت رقيقاً للغاية، ربَّما ما كان ليُسمع إن لم تكن تستمع بانتباه. أعتقد أن هذا الجزء قد تمَّ تصويره بشكل متقن جدّاً، ولا سيّما في فضح جريمة الحرب المتمثّلة في غزو الجنود اليابانيين للصين، من خلال التعبير عنها، بالكامل، بالوسائل الفنِّيّة. إنه فيلم جيِّد للغاية.

مو يان: مثَّلت فترة منتصف الثمانينيات العصرَ الذهبي للأدب الصيني، وكذلك للأفلام الصينية، كما جذبت الموسيقى والفنون الأخرى انتباه العوام. أعتزّ بذكرى ذلك الوقت، بشكل خاصّ، وما تضمَّنه من روح تخرق كافّة المحظورات، ويعود السبب في الجلبة التي أثارتها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» أو الفيلم المأخوذ عنها في الصين؛ إلى أن الناس قد عانوا من القمع الذي أثقل أرواحهم لردح من الزمن، بدءًا من «الثورة الثّقافيّة»، بينما رفع هذا الفيلم راية الفردية عالياً، فأحسَّ عامّة الناس بشعور أخذ نفَس عميق. إن تحويل أيّة رواية إلى عمل سينمائي، يخضع لفنّ الانتقاء، فتعديل رواية تتألّف من مئات الآلاف من الكلمات لتصبح فيلماً، يجعل من المستحيل إدخال كافّة الشخصيات والتفاصيل في أحداث الفيلم.

يضع فيلم «الذرة الرفيعة الحمراء» اللمسة الأخيرة النابضة بالحياة، حيث يتمّ انتقاء الجزء الأهمّ في الرواية، والذي هو الجزء الذي بذلت فيه جهدي الأكبر.

لقد قلت لتشانغ يي موه: أنا لست «لو شيون»، ولا «ماو دون»؛ إذ يلزم لتعديل أعمالهم الإخلاص للعمل الأصلي، بينما يمكنك، عند تعديل عملي، أن تغيِّر ما تريد. ليست الرواية سوى مصدر يمنحك مادّة، تحفِّز فيك رغبة الإبداع، فلتفعل ذلك بحرِّيّة وجرأة. يفوق تأثيرُ الأفلام تأثير الروايات كثيراً، ففي أعقاب ربيع عام (1988)، وبينما كنت أسير في الشارع، سمعت أصوات الكثير من الناس تتعالى، مردِّدةً أغاني فيلم «الذرة الحمراء» في وقت متأخِّر من الليل. أعتقد أن الفيلم كان رائعاً للغاية، وأحسب أنني كنت محظوظاً بأن صادفت روايتي المخرج تشانغ يي موه.

كنزابورو أوي: قرأ الكثيرون رواياتي في فترتَي السبعينيات والثمانينيات، في حين قلَّت أعداد القرّاء اليوم. لقد راكمت أدبك في الأوقات الصعبة، يبدو أنني قد استمددت منك نوعاً من الطاقة، تدفعني للتصميم على إكمال مسيرة إبداعي الأدبي في سنواتي اللاحقة.

مو يان: يؤثِّر بعض الكُتّاب في بعضهم الآخر. لقد قرات عمل السيِّد أوي «طريقة الرواية»، فكنت أطيل التفكير بعد قراءة كلّ سطر. أعتقد أنني تمكَّنت من مسايرة طريقة تفكيرك على مدار القراءة، مثل شرحك لـ «الكلاسيكيات»، واقتباسك عبارة «أنا الوحيد الذي هرب لإبلاغك» من رواية «موبي ديك» لملفيل، لقد قلت أن هذا هو المبدأ الأساسي لكتابة رواياتك، أعتقد أن ذلك مثير للاهتمام، بشكل كبير.

يمكن استخدام هذه النبرة الواثقة، تماماً، سواء أتعلَّق الأمر بإبداع الرواية، أم تعلَّق بإبداع الفيلم، هذا هو موقف الكاتب من السرد، وأعتقد أن عليَّ قول ما أودَّ قوله، فأنا المبعوث الوحيد الذي هرب من المعسكر لإبلاغك بالأمر، يكون الشيء أسود بإقراري أنه أسود، ويكون أبيض بقولي ذلك. ينبغي على المرء، كاتباً كان أم مخرجاً، أن يتمتَّع بشجاعة الخلق، وأن يتحلَّى، كذلك، بشجاعة دعم الرسالة الوحيدة.

أن أقول أو لا أقول؛ فذلك شأني، وأن تقرأ أو لا تقرأ؛ فذلك شأنك، أن تصوِّر أو لا تصوِّر؛ فذلك شأنك، وأن يشاهد أو لا يشاهد؛ فذلك شأنه، أيضاً.

سأفعل ما يتوافق وتفكيري، حتى وإن كان جمهوري شخصاً واحداً، وحتى لو كان هناك قارئ واحد لا أكثر. أريد أن أؤسِّس موقف ذلك المبعوث الوحيد الذي سيحمل لك الرسالة.

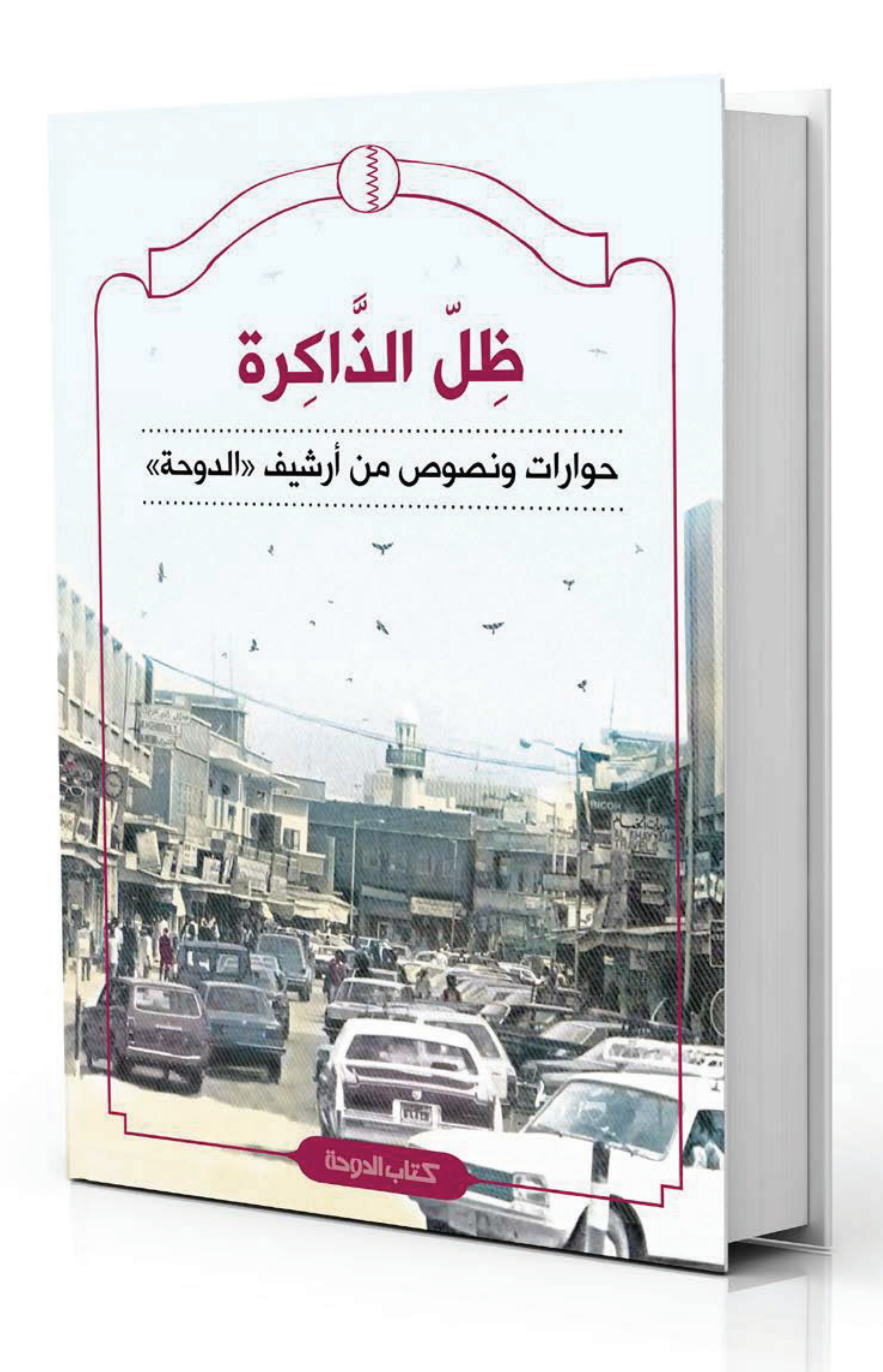
■ **حوار: ماو دان تشينغ***

المصدر:
https://mp.weixin.qq.com/s/38vJIsM7gUYW-mRx_o-NJg

* كاتب صيني يعيش في اليابان، له العديد من المؤلّفات باللغتَيْن: الصينية، واليابانية.

صدر في

كتاب الدوحة



يانغ تشن نينغ في محاورة مع مويان:

الصدام المحتدم بين العلم والأدب

سَلَك كلّ من «يانغ تشن نينغ»، و«مويان» طريقاً مختلفاً عن طريق الآخر تماماً، كما أن الخلفيّة الاجتماعية لكلّ منهما متباينة كذلك؛ فمويان ابن لمزارع، بينما «يانغ» ابن لأستاذ جامعي. سلك الأوَّل طريق الأدب، بينما سلك الثاني طريق العلم، في حين اعتلى كلاهما منصّة استوكهولم.

يصرِّح «يانغ» في هذه المحاورة، بأنه عندما اعتلى المنصّة، دَبَّ في أعماقه شعور، جعله يحسّ بأن مشاعره مختلفة، تماماً، عن مشاعر الأميركي الحائز على جائزة «نوبل».

في هذه الصدد، يسأل «يانغ» «مويان»: عندما ذهبت، في العام السابق، إلى استوكهولم لاستلام الجائزة، هل راودك شعور شبيه بما شعرت به، من حيث اختلافك عن الإنجليزي أو الفرنسي الحائزة على الجائزة؟

فان تسنغ: السيِّد «يانغ»، أنا سعيد، اليوم، للغاية بقدومك والأخ «مويان» إلى جامعة بكين. أذكر أنني طالعت الكثير من الكتب العلمية المنتشرة على نطاق واسع، مثل «موجز تاريخ الكون» لهوكينج، و«تاريخ موجز للزمن»، وكذلك «الكون في قشرة جوز»، باختصار، يمكن أن أكون قد فهمت ما يعادل عشْرَيْ ما قرأته. لم أفهم كلّ الأجزاء المتعلِّقة بالمعادلة، لكني -بالنظر إلى ذلك- شعرت بأنه رجل خيالي للغاية. أنت تعرفه جيِّداً، وتمنحه تقييماً مرتفعاً جدّاً. لكن -برأيكِ- لماذا لم يحصل على جائزة «نوبل»؟

- **يانغ تشن نينغ:** لن أجيب على هذا السؤال، لكني، مع ذكر جائزة «نوبل»، أودّ أن أقول لـ«مويان»: لقد سلك كلٌّ منّا طريقاً مختلفاً عن الآخر تماماً، كما أن الخلفية الاجتماعية لكلٍّ منا متباينة كذلك؛ فأنت ابن لمزارع، وأنا ابن لأستاذ جامعي. سلكت أنت طريق الأدب، بينما سلكت أنا طريق العلم، في حين اعتلى كلانا منصة استوكهولم. لكني، عندما اعتليت المنصّة، دبَّ في أعماقي شعور، أحسست معه بأن مشاعري مختلفة، تماماً، عن مشاعر الأميركي الحائز على جائزة «نوبل». أودّ أن أسأل «مويان»: عندما ذهبت، في العام السابق إلى استوكهولم لاستلام الجائزة، هل راودك شعور شبيه بما شعرت به، من حيث اختلافك عن الإنجليزي، أو الفرنسي الحائز على الجائزة؟

مويان: لقد شعرت بأنني مختلف عن أيّ شخص آخر، فقد كانت هذه هي المرّة الأولى التي تمنح فيها جائزة «نوبل» في الأدب لكاتب صينيّ الجنسية، فقد باتت جوائز الأدب، على نحو خاصّ، موضوعاً رائجاً في الصين منذ عدة عقود، فقبل الحصول على الجائزة، كنت أعاني من الانزعاج الشديد، خلال شهرَيْ سبتمبر، وأكتوبر من كلّ عام، حيث أتلقّى الكثير والكثير من المكالمات الهاتفية، ليتساءل البعض عن الأخبار المتعلِّقة بالجائزة لهذا العام، ويسأل آخرون عن توقُّعاتي لمن قد يفوز بها، حتى أنني، في وقت لاحق، بتُّ لا أجيب على المكالمات التليفونية خلال هذه الفترة من العام؛ لذا، انتابني، في ذلك الوقت، شعور بأن الفائز يستحيل، بالفعل، موضوعاً علمياً يتباحث الناس بشأنه، لينتفي عنه كونه إنساناً؛ لذا، فعندما استلمت الجائزة، لم أشعر أنني فائز، كما لم أشعر أنني محلّ رصد، بل انتابني شعور بأنني قد صرت مراقِباً. كنت أقف على المنصّة، أتطلّع إلى الملك وإلى الملكة وابنتيهما الجميلتَيْن الواقفتَيْن خلف الملك. كما نظرت، بالطبع، إلى مَنْ هم أسفل المنصّة، فشاهدت زوجتي وابنتي. ثمّة من سألني عن الأفكار التي راودتني بينما كنت أتسلَّم الميدالية من يد الملك، فكانت إجابتي أنه لم تراودني أيّة أفكار، بل كنت أراقب ما حولي.

فان تسنغ: أودّ أن أسأل البروفيسور «يانغ»: كنت قد قلت أن العالِم لا يمكنه الاختراع، مطلقاً، بل يقتصر دوره على مواصلة الاكتشاف. ما تعليقك على ذلك؟ كما أود أن أسأل الأخ «مويان»: كيف تصف ما تقوم به، من جهة كونه ابتكاراً أو أنه يسلك سبيلاً غير ذلك؟

- **مويان:** أعتقد أن ثمّة الكثير من المواضع المشتركة ما بين الإبداع الأدبي والاكتشاف العلمي، وكذلك ثمّة مواضع اختلاف. فالإنسان هو محور اهتمام الأدباء، بينما المادّة هي ما يهتمّ به العلماء؛ يُعنَى الأدباء بالمشاعر الإنسانية، بينما يهتمّ العلماء بمبادئ المادّة، لذا قد يختلف الشيء نفسه في عينَيْ كلٍّ من الكاتب والأديب. أذكر أن «لوشيون» قد قال: «نحن -الأشخاص العاديين- نرى الزهرة باعتبارها زهرة جميلة، بينما هي في عيني عالم النبات ليست إلا الأعضاء التناسلية للنبات».

لكن هناك، أيضاً، العديد من القواسم المشتركة التي تتبدّى خلال مسيرة الإبداع. وبالمعنى الدقيق للكلمة، يمكن القول إن إبداع الكاتب لا يقوم على الخلق من لا شيء، فالشخصيات التي يصوغها الكاتب بأعماله ما هي إلّا توليفة من الشخصيات الحقيقية، التي نسج الخيال خطوطها، وعُولجت على نحو ما، بينما لا يمكن مطابقتها، في واقع الأمر، بأيّة شخصية في الحياة، فهي وليدة الإبداع الأدبي لمخيّلة الكاتب؛ من ثَمَّ، أعتقد أن هذه منزلة يتمتَّع الأدب فيها بحرِّيّة تفوق ما للفيزياء والكيمياء بقليل.

فان تسنغ: أعتقد أن الأدب يتمتَّع بالكثير من الحرِّيّة، وخاصّة قلمك، أيُّها الأخ «مويان»، الذي يشبه القلم السحري، حيث يحوِّل الأشياء، ويملؤها بالسحر، فيمنح الإنسان شعوراً أكثر واقعيّةً؛ هذا هو ما أشعر به. وبالحديث عن الأسلوب، يمكن توصيف أسلوب الكاتب، لكن كيف يتبدّى أسلوب العالم؟ وما الفرق بين أسلوب الكاتب وأسلوب العالم؟

- **يانغ تشن نينغ:** أعتقد أن هناك فرقاً. يرتبط هذا، أيضاً، ارتباطاً وثيقاً بالسؤال الذي طرحته، أقصد السؤال المعنِيّ بالعلاقة بين الاختراع والاكتشاف. فبغضّ النظر عن العلم أو الأدب أو الفنّ، الحدود بين الاختراع والاكتشاف واضحة تماماً. بينما أعتقد أن الجملة التالية منطقية، حيث نجد أن العناصر المكتشفة في العلم أقلّ منها في الأدب. يمكنني مناقشة هذه الجملة من زاوية أخرى: أعلم أن «مويان» يحبّ كتابة أدب الخيال، فهل هناك علم للخيال؟ أعتقد أنه لا يوجد، فالعلم هو معرفة التخمين، وليس معرفة الخيال، وأعتقد أن علم الخيال ليس له مخرج، لأن ما يسعى العلم إلى إدراكه هو بعض الظواهر الموجودة بالفعل. وُجِدت الكهرباء والمغناطيسية قبل أن يوجد الإنسان، فإذا أراد العالم فهم بنية الكون، فهو بحاجة إلى إطلاق العنان لخياله، واللجوء إلى التخمين، وهذا ما يختلف، تماماً، عن الخيال الأدبي. لا أعرف ما إذا كان «مويان» سيتَّفق معي أم لا؟

مويان: أوافقك الرأي، بطبيعة الحال؛ فالأدب يحتاج حقّاً إلى الخيال، ونحن نعرف أن هناك صنفاً مهمّاً من الأدب يطلق عليه (أدب الخيال العلمي)، له الكثير من القرّاء. في الواقع إن الكثير من الأدباء ليسوا على دراية بالفيزياء وعلم الفلك، لكن لا تزال لديهم القدرة على توصيفهما في قصصهم.

أتذكَّر أنني قرأت، في وقت مبكِّر، رواية «لعنة الرعد» لـ«بو سونغ لينغ»، حيث كتب قصّة عالِم يلتقط النجوم من السماء، ومثل هذه الأوصاف كثيرة في الأدب. يتأسَّس الخيال في الأعمال الأدبية، في حقيقة الأمر، على الخبرة الحياتية، وتتأسَّس معايير كتابة الخيال العلمي على معارف علمية محدَّدة. فالفرق أكبر بين الخيال العلمي وتخمينات العلماء، فالأوَّل يتأسَّس على خبرة حياتية محدَّدة، ثم ينطلق صوب التخيُّل والقياس.

يانغ تشن نينغ: من المؤكَّد أن العلماء لديهم أسلوبهم، وخاصّةً العلماء العظماء، الذين يكون لهم أسلوب واضح للغاية؛ ذلك لأن العلماء يكونون بحاجة إلى ثقل أفكارهم، وتطويرها تدريجيّاً عبر مسيرة نضجهم، فعندما تصبح عالماً عظيماً، سيكون أسلوبك واضحاً للآخرين. كنت قد أجريت مناقشة حول هذه المسألة ذات مرّة.

يُعَدّ القرن العشرون القرنَ الأكثر زخماً في مجال الفيزياء، حيث شهد ظهور ثلاثة من الاختراعات العظيمة، من بينها ما يسمّى (ميكانيكا الكَمّ)، والتي كانت بمنزلة ثورة عظيمة في الفيزياء الأساسية، شارك في هذا الاختراع العديد من الأشخاص، كان من بينهم عالمان من الشباب، أحدهما هو الألماني «فيرنر هايزنبيرغ»، والآخر هو الإنجليزي «بول ديراك»، وكانا قد وُلِدا في بداية القرن العشرين، وقد قَدَّم كلاً منهما إسهامات جليلة، كما أرسيا أسس (ميكانيكا الكَمّ). وعندما تطالع مقالاتهما، ستتملَّكك الدهشة من ابتكاراتهما، بينما ستلحظ ما في أسلوبيهما من اختلاف تامّ.

قلت، ذات مرّة، إن مقالات «ديراك» هي «كتابة تشبه مياه الخريف التي لا يشوبها الغبار»؛ فهي واضحة لأبعد حَدّ، فعندما تسايرها، لفترة من الوقت، لا تجد أيّة مشكلة، على الإطلاق، في متابعة ما يشير إليه على طول الطريق. تُعَدّ إسهامات «هايزنبيرغ» مهمّة للغاية، بينما تتَّسم مقالاته بالفوضوية الشديدة، ففي كلّ مقال ثمّة أشياء صحيحة وأخرى خاطئة، وغالباً ما يصعب التفريق بينها؛ لذا، أخبرت طالباً أنه بعد قراءة مقالات «ديراك»، سيشعر أنه لا يوجد ما يمكن القيام به، فكلّ الأشياء الصحيحة ستكون مفسَّرة وواضحة من قِبَله. بينما، عند مطالعة مقالات «هاينزنبرغ»، لا بُدَّ من الانتباه، فهي تضمّ ما هو صواب وما هو خطأ، كما أن الصواب منها غامض للغاية، لذا لا بدَّ من الحرص الشديد عند التمييز بين الخطأ والصواب فيها؛ من هنا ستكون لديه مساهمات مهمّة جدّاً في هذا الصدد. هذان أسلوبان، ويُعَدّ تطوُّر حدود الفيزياء، بأكملها، نتاجاً للتأثير المتبادل لهذَيْن الأسلوبَيْن المختلفَيْن. لا أعرف ما إذا كانت هناك ظاهرة مماثلة في تطوُّر الأدب.

- **مويان:** من المؤكَّد أن الكُتّاب جميعهم لديهم أسلوب الكاتب الذي يتجلّى من خلال اللّغة، فثمّة فرق بين أسلوب «لو شيون» وأسلوب «شن تسونغ ون»، حتى لو تمَّ حجب اسميهما، فما إن تقرأ المقال حتى يمكنك إصدار حكم دقيق بهذا الصدد. وفي العموم،



يمكن القول إن الأدب، مروراً بمسيرة طويلة من التطوُّر والتغيير، ضَمَّ كافّة الأنماط المتباينة، لكن هذه الأنماط والأساليب-على اختلافها- قد تكون، في بعض الأحيان، بلا قيمة بالنسبة إلى الكاتب.

على سبيل المثال، بالنسبة إلى الكتابة الواقعية، يمكن القول إن «بلزاك» وغيره من الكُتّاب العظماء، قد أبرزوا هذا النوع من الأسلوب، وتقدَّموا به ليصل إلى الذروة، فبات من الصعب على اللاحقين تجاوزهم. يمكن للكاتب أن يجد موطئ قدم في الساحة الأدبية، في حالة تمكُّنه، فحسب، من تجاوز إبداع أسلافه أو الاختلاف معه، وهذا ما يجبر الكاتب على التفكير، بأيّة وسيلة، بطرائق أخرى لتجنُّب أساليب الكتابة الرائعة هذه، ليبحث لنفسه عن أسلوبه الخاصّ المتفرِّد. أعتقد أن نشأة معظم المذاهب تتأسَّس على هذا. سيقلّد الكاتب، حتماً، في البداية، كافة أنماط الكتابة، وخلال مسيرة القراءة المكثَّفة واستخلاص الدروس تتعزَّز شخصية الكاتب، التي يتشكَّل في ظلِّها الأسلوب المميّز للكاتب، وتبرز؛ و-من ثَمَّ- يحتلّ مكاناً في الوسط الأدبي.

يانغ تشن نينغ: قبل تسعة أعوام ، رَسَم «فان تسنغ» لوحة كبيرة، وقدَّمها إلى معهد الرياضيات في جامعة «نانكاي». لقد رسم حواراً جمعني بالسيِّد «شينغ شين تشيرن»، وجَسَّدَ تعبيراتنا ببراعة فائقة، وكان أكثر ما نال إعجابي هو القصيدة التي نظمها «فان تسنغ تي»، منها عبارة: «الكتابة استناداً إلى المشاعر الحقيقية ولحظة الإلهام». أعتقد أن هذه الكلمات القليلة تجعل العملية الضرورية للبحث العلمي واضحة للغاية. فالأمر بحاجة إلى وجود مشاعر حقيقية في البدء، يصاحبها الشغف الشديد، لتأتي -بعدئذٍ- لحظة الإلهام، وبحيازة هذه الأشياء تكون في نهاية المطاف، الكتابة. تُعَدّ هذه الثلاثية شيئاً ضرورياً، للغاية في مسيرة البحث العلمي. أودّ أن أسأل السيِّد «مويان»: هل هذه الكلمات القلائل مناسبة لوصف مسار تشَكُّل الإبداع الأدبي؟

مويان: هذ أكثر ملاءمةً، لأنه جوهر «الكتابة».

فان تسنغ: كنت قد سألت السيِّد «شينغ شين تشيرن» من قَبْل، فقلت له: أنت عالم رياضيات عظيم الشأن، وأنا جاهل، تماماً، فيما يتعلَّق بعلمك، لكن لماذا يقول الناس إنك بارع؟، وما مكمَن براعتك؟ فلم يكن بيده حيلة أمام «جهلي الرياضي»، بينما كان ردّه هادفاً للغاية، إذ قال: أفعل ذلك بإيجاز، وبشكل جميل جدّاً؛ فعند حَلّ مسألة رياضية، لا يعادل الوصولُ إلى استنتاج، من خلال طريقة مبسَّطة، الوصولَ إلى الاستنتاج نفسه باستخدام طريقة مرهقة ومثقلة بالتفاصيل التافهة. لكن، عند الحديث عن الروايات، لا يكفي الإيجاز، بل لا بدَّ أن تتَّسم بالثراء، دون أن تنقصها الروعة. بعض الأشخاص الذين لا يعرفون «مويان»، على الإطلاق، يقولون إن رواياته طويلة للغاية، بينما لا أشعر أنا بأنها طويلة... فالإيجاز والجمال، تحديداً، قد لا يكونا هما مهمّة الروائي.

«مويان»، في رأيك كيف يجب إدراك ما يسمّى «الكتابة، استناداً إلى المشاعر الحقيقية ولحظة الإلهام»؟

- **مويان:** لقد تحدَّثت، للتوّ، عن أسلوب الكُتّاب، فثمّة فئة يتَّسم أسلوبها بالإيجاز، علاوة على الأناقة الممزوجة بالرشاقة، ويمثِّل هذا الفئة «همينغوي»، والبعض الآخر أسلوبه معقَّد مثل «فوكنر». يمكننا نحن -الكتّاب الصينيِّين- ذكر العديد من الأمثلة في هذا السياق. يجب أن يتَّسم أسلوب الكاتب بالتنوُّع، فينطوي على الغموض، ولا يخلو من الإيجاز، كما لا يُعْوِزه الثراء، ولكلٍّ جماله؛ ومن هنا يكون الأدب أكثر حرِّيّةً من العلم في هذا الموضع.

يانغ تشن نينغ: إذا سألت عالم رياضيات أو فيزيائيّاً: هل يمكنك التحدُّث بشأن لحظة الإلهام التي ينطوي عليها عملك المهمّ؟، فسوف يتمكَّن من شرح ذلك. فبعد التفكير، لوقت طويل، بمسألة ما، يأتي الإلهام بغتةً، ثم تسطع الفكرة واضحة جليّة. بينما لو سألت كاتباً: هل ينطوي العمل الأهمّ بالإبداع الأدبي «الحبكة» على ما نسمِّيه لحظة الإلهام؟، فأعتقد أنه سيجيب بالنفي.

مويان: ذلك موجود في الأدب كذلك. فالإلهام يأتي فجأةً، حيث تُحَلّ عقدة الإبداع. يعتمد الأمر على الحلم في بعض الأحايين. أتذكَّر أن «مندليف» قد اخترع الجدول الدوري بناءً على ترتيب العناصر كما تراءت له في حلمه، الكُتّاب، كذلك، يمكنهم أن يتصوَّروا حبكة رائعة بأحلامهم. لطالما تملَّكتني الرغبة في كتابة رواية «تعب الحياة والموت» في وقت مبكِّر...

فان تسنغ: بالحديث عن العمر، يختلف العمر الذي ينجح فيه العلماء عن العمر الذي ينجح به الكتّاب اختلافاً كبيراً، فروائيّ على شاكلة «مويان»، لا بدّ أن يتمتَّع بخبرة حياتية ثريةّ، وأن يتبحَّر في قراءة الكتب، فمن المستحيل، بشكل أساسي، لكاتب في السابعة عشرة أو الثامنة عشرة أو العشرين من العمر، أن يأتي بشيء مذهل. لكن، هل يمكن للعلماء تحقيق إنجازات بارزة في وقت مبكِّر بعض الشيء؟

- **يانغ تشن نينغ:** هذا واضح، للغاية، لو تناولنا الأمر بشكل عامّ، وخاصّةً في مجالَي الرياضيات، والفيزياء النظرية، فالأشخاص في العشرينيات والثلاثينيات من العمر يتمتَّعون بقدرات لا يمكن كبح جماحها. فبينما كان «أينشتاين» في السادسة والعشرين من العمر، كتب خلال هذا العام ما مقداره ستّة مقالات؛ ثلاثة منها كانت عالمية الطراز؛ لذا فإن بعض مجالات العلم تناسب الشباب بشكل خاصّ. لماذا ذلك؟ ثمّة وجهة نظر؛ مفادها أن معارف الشباب لا تكون مستفيضة، وعندما يكونون بصدد حَلّ مسألة ما ينصبّ تركيزهم على المسألة المذكورة، فحسب، ويتقدَّمون صوب هذه النقطة بشجاعة، دون التفكير في سواها، بينما عند التقدُّم بالعمر، تستفيض المعارف وتتشعَّب، وينطوي ذلك على عيب كبير، يتمثَّل في كثرة الهواجس والتخوُّفات، ويتبدّى ذلك، بوضوح شديد، في مجالَي الرياضيات، والفيزياء النظرية. أعتقد أن الأمر مختلف بالنسبة إلى الأدب، فيمكن للأشخاص المتقدِّمين في العمر إنجاز عمل ضخم للغاية، ومثال على ذلك أن الشاعر «دو فو»، في سنواته الأخيرة، غدا شاعراً عظيماً؛ إذ يختلف مصدر الإبداع في الأدب عنه في العلم.

فان تسنغ: أودّ أن أطلب من الفائزَيْن بجائزة «نوبل» التحدُّث بلغة موجزة، للغاية، عن الحلم الصيني كما يتراءى لكما.

- **يانغ تشن نينغ:** أعتقد أن ذلك لا يمكن أن يُعبَّر عنه بعبارة أو عبارتَيْن. فقد تعرَّضت الأمة الصينية، على مدار قرن من الزمان، للظلم، حيث عانت وضعاً بائساً جدّاً، قد لا يعرف الكثير من الشباب الحاضرين، هنا، عن هذا الأمر، فقد عانيت وأبي، طوال حياتَيْنا، من «التنمُّر»، الذي كان شعوراً متجذِّراً بأرواحنا؛ والسبب في ذلك معلوم للجميع، حيث لم تطوّر الصين العلم الحديث، ومن الطبيعي أن يصبح الفوز بجائزة «نوبل» بمنزلة تطلُّع للأمّة بأسرها. أعتقد أن التطوُّر الذي شهدته الصين، خلال العقود الأخيرة، هو ما منح الأمّة الصينية، بأسرها، مستقبلاً جديداً، تمخَّض عنه الحلم الصيني. أعتقد أن الحلم الصيني سيتحقَّق. أنا مستقرّ في الصين منذ أكثر من عشرة أعوام، وأعلم أن بها عدداً لا يُحصى من الشباب ممَّن لديهم القدرة على فعل ذلك، والتصميم عليه. بالطبع، ثمّة معضلات لا مفرَّ منها في هذا الصدد، فإذا أرادت الصين اللحاق بإنجازات الغرب التي صاغها على مدار مئات السنين، فليس ثمّة سبيل لتجنُّب المعضلات. لقد أثبتنا أن بإمكاننا التغلُّب على العديد من المشكلات في جميع الجوانب؛ لذا أنا مفعم بالتفاؤل إزاء تحقيق الحلم الصيني.

مويان: لقد طالعت، مؤخَّراً، خبراً على شبكة الإنترنت؛ مفاده أن شركة في الولايات المتَّحدة الأميركية تجنِّد الدفعة الأولى من المتطوّعين للهجرة إلى المريخ، ومن بين هؤلاء اشترك عدد كبير من الصينيين. أعتقد أن هذا ما يعبِّر عن حلم الصينيين المتجسِّد في تجاوز أستار السماء.

فان تسنغ: ذلك ما يجسِّد الواقع، بمنتهى الإيجاز؛ لأن صناعة الفضاء تتطوَّر لدينا بسرعة جامحة.

■ **حوار: فان تسنغ**

المصدر:

https://mp.weixin.qq.com/s/bElPH7P0qjMoxJ-3AJPIiw

مويان ولو كليزيو..

القصّة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل

عشية الإعلان عن الفائز بجائزة نوبل في الآداب، في التاسع من أكتوبر/تشرين الأول 2019، نظّمت دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، في بكين، حواراً بين لوكليزيو ومويان، عُنون بـ«القصّة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل». أدار الحوار المترجم دونغ تشيانغ، رئيس قسم اللغة الفرنسية، بجامعة بكين، وكانت المناسبة -أيضاً- صدور «مجموعة أعمال مويان (1981 - 2019)».

مويان: هو كاتب صيني معاصر شهير، وُلد في 17 فبراير/شباط عام 1955. فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2012، لبراعته في الدمج بين القصص الشعبية، والتاريخ، والمجتمع المعاصر من خلال الواقعية السحرية.

أمّا لو كليزيو: فهو كاتب فرنسي شهير، وُلد عام 1940، وهو أحد الكتَّاب الممثلين لمدرسة القصص الرمزية الجديدة بفرنسا، في النصف الثاني من القرن العشرين، وأحد أبرز الشخصيات في عالم الأدب الفرنسي اليوم، الذين يُطلق عليهم، هو، وموديانو، وبيريك: «نجوم فرنسا الثلاثة»، أصبح الكاتب الأكثر شعبية في فرنسا عام 1994، بناءً على استطلاع رأي القراء الفرنسيين، وفاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2008.

كُلٌّ يروي قصّته

دونغ تشيانغ: إنه لشرف عظيم لي، اليوم، أن التقي السيد المحترم، والصديق الرائع مويان، وكذلك الصديق الفرنسي العزيز لو كليزيو، كما أنني سعيد للغاية لأنّ دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، هي دار للنشر في مسقط رأسي.

السيد مويان، يوافق اليوم نشر 26 كتاباً لك في الوقت نفسه، وقد تواصلت مع لو كليزيو مرّات عديدة، ولكن بمجرَّد التطرّق لمعرفته بأعمالك، فإنه يتناولها من خلال القصة، والتاريخ، والفلكلور. ما رأيك في مناقشتها من خلال هذا المنظور؟

مويان: بالتفكير في الأمر، فإنّ هذا المنظور يمكن أن يشمل كلّ ما في عالمنا، فهو منظور فضفاض لا حدود له. وفي هذا الصدد، كان عنوان خطابي في ذلك العام- عند استلام جائزة نوبل عام 2012 - (أنا راوي قصص)، وهذا هو الحال مع روائيينا، وهو حال شعرائنا وممثلينا، بما في ذلك مُعلمينا، ففي واقع الأمر، كلٌّ منا يروي قصته بطريقته الخاصّة المختلفة.

أعتقد أنّ التاريخ والفلكلور ومثل هذه المفاهيم تسير جنباً إلى جنب، فليس أي منهما كبيراً، بشكل خاص، ليشمل الآخر تماماً، بل يحتوي بعضها بعضاً، فالقصّة تحتوي على التاريخ، كما تحتوي كذلك على الفلكلور، وبطبيعة الحال يضم نسيجها المستقبل.

والعكس صحيح، أيضاً، فالفلكلور يضم القصص الشعبية بين جنباته، بطبيعة الحال، وكذلك لا يخلو من المستقبل. يؤكّد كلّ منهم على الآخر، أنت جزء من نسيجي، وأنا جزء من نسيجك.

دونغ تشانغ: لقد عدتُ لتوي من نيس في فرنسا، ونيس هي مسقط رأس لو كليزيو، وقد ذُكِرت في العديد من كتبه، غير أنّ عالمه الأدبي أكبر كثيراً من نيس، فقد كتب عن إفريقيا وغيرها من الأماكن. ثمّة أماكن كثيرة في كتب السيد مويان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدينة قاومي بشاندونغ. أودّ أن أسمع وجهة نظر السيد لو كليزيو في هذا الصدد.

لو كليزيو: في كلّ مرّة ألتقي فيها السيد مويان أكون متحمّساً جدّاً وسعيداً للغاية، انتابتني الحماسة الشديدة، خاصّة، بعدما سمعت بفوزه بجائزة نوبل في الأدب. لقد اشتريتُ جميع كُتبه المتاحة من مكتبة في فرنسا. واليومَ في هذا المشهد رأيت المزيد من الكتب، فثمّة 26 كتاباً قد صدرت عن دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، وأدركتُ أنني لن أكون في حاجة لطرق أبواب المكتبات لشرائها مستقبلاً، فقد صار بحوزتي فجأة 26 كتاباً دفعة واحدة، ولا يزال هناك الكثير من العمل يتعيَّن على فرنسا القيام به، فلا بدّ من ترجمتها.

أودّ أن أقول أنّ ثمّة ارتباطا بمسقط الرأس، وحنينا إليها قويين يتجسدان في أعمال السيد مويان. وبالنسبة لي، ذكر البروفيسور دونغ أنّ نيس هي مسقط رأسي، لكنني أعتقد أنّ علاقتي بنيس مبنية بشكل كبير على المصادفة. فقد اختبأت والدتي بنيس بسبب ظروف الحرب آنذاك، لذا فقد وُلِدتُ فيها، وإلّا ربّما وُلِدتُ بمكان آخر، ولو



ارتحل أبي إلى مكان آخر بعدما تزوج، على سبيل المثال إفريقيا، لكان من المحتمل جدّاً أن أولد بإفريقيا، لذا فعلاقتي بمسقط رأسي ليست وثيقة للغاية، وبالتالي فقد كتبت عن أماكن كثيرة، لكنني أحمل حنيناً كبيراً لمنطقة الميناء في نيس، وعندما كنت أقرأ أعمال مويان كنت أتفهم ذلك جيّداً.

مويان: لقد قرأت الكثير من كتب السيد لو كليزيو، فقد كتب عن إفريقيا وموريشيوس وغيرهما، وعلى الرغم من أنّه كان يكتب عن إفريقيا، إلّا أنّه كتب عنها باعتبارها مسقط رأسه، وعندما كان يتواصل مع أطفال جيرانه الأفارقة، لم يكن يعتبر نفسه أجنبياً عنهم، بل اعتبرهم رفاق طفولته، فبدا أنّه يكتب عن الأماكن الأخرى باعتبارها مسقط رأسه في واقع الأمر.

قاومي هي مسقط رأسي، أيضاً

مويان: لقد قرأت كتاباً بعنوان: «مدن لا مرئية»، للكاتب إيتالو كالفينو. وفي الكتاب يخبر ماركو بولو قوبلاي خان بالعديد والعديد من المدن. وفي وقت لاحق، يسأل قوبلاي خان ماركو بولو، قائلاً: «لقد تحدثتَ عن الكثير من المدن، لِمَ لَم تتحدّث عن المدينة التي وُلدتَ فيها؟»، فيجيب ماركو بولو قائلاً: «لقد كنتُ أتحدّثُ عن المدينة التي وُلدتُ فيها».

لو كليزيو: ينتابني الشعور نفسه حول هذا المقطع من رواية كاليفينو. وأودّ- أيضاً- الحديث عن مدينة قاومي بشاندونغ على وجه الخصوص، حيث شعرت بعد قراءة أعمال السيد مويان أنّ مدينة قاومي موجودة في كلّ مكان، وأنها مسقط رأسي، أيضاً.

لقد شرفني السيد مويان إذ دعاني لأحلّ ضيفاً بمنزله. وبعدما وصلت إلى قاومي، ودخلتُ منزله، غمرني التأثر، وانسابت دموعي. لِمَ ذلك؟ لأنني فهمت، فجأة، مشاعر الحنين لمسقط رأسه، والتي جسَّدتها أعماله. منزله ليس كبيراً، علاوة على أنه بسيط للغاية، ظننت أنه بدأ الكتابة، هنا، في وقت مبكر جدّاً، فهو يعيش، هنا، مع زوجته وابنته. وقد نشأت علاقة قوية بيني وبين المكان وأعماله الأدبية. أنا لا أبالغ على الإطلاق، حينها ترقرقت الدموع في عينيّ.

مويان: أذكر ذلك، الآن، حيث كنت في غاية الامتنان والتأثُّر، ففي العام 2014، قَدِم البروفيسور شيوي جيون من جامعة نانجينغ بصحبة السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي، وذهبنا إلى المنزل القديم حيث وُلِدت.

ثمّة شخص بقاومي يعشق التصوير الفوتوغرافي، وهو رجل ذكي للغاية، يعلم أنّ السيد لو كليزيو طويل جدّاً، وقد رأى أنّ باب منزلنا القديم منخفض للغاية، لذا فقد اختبأ مسبقاً، ومن الزاوية الأكثر ملاءمة، وعندما انحنى

لو كليزيو ليدلف إلى باحة المنزل، التقط العديد من الصور في لمح البصر.

إذا تدبّرت الأمر، فثمّة رجل قَدِم من فرنسا إلى قاومي النائية، وقد ترقرقت الدموع في عينيه، ولم يكترث للبرد في ظلّ طقس قارس، تأثرنا به كثيراً، حيث قَدِم السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي في شتاء قارس البرودة، ولقد ذهب- أيضاً- لزيارة والدي، ولا يزال والدي يشتاق لهذا الفرنسي، ويسألني: «كيف هو؟».

بالطبع أعتقد أنّ الأدب هو ما يربط بيننا، لا يمكننا التواصل بشكل مباشر من خلال اللغة، بل يمكننا التقارب من خلال قراءة كلّ منّا لأعمال الآخر الأدبية؛ لذلك أعتقد أنّ الطريقة المُثلى لمعرفة كاتب ما تكمُن في قراءة أعماله.

لو كليزيو: في الواقع، لقد قرّبتنا القراءة الأدبية. لقد قرأت الكثير من أعمال السيد مويان، ومن بينها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» والتي ذكّرتني بطفولتي، لأنني عشتُ وقتها خلال الحرب العالمية الثانية، كان والدي رجلاً إنجليزياً، لذا لم نتمكن من العيش في نيس، آنذاك، فقد كان علينا أن نتجنب الجيش الألماني، فاختبأنا في قرية صغيرة تقع في الشمال، وقد رأيت كيف يحصد الفلاحون الحبوب. فعلى الرغم من أنهم لم يكونوا أثرياء، إلّا أنّهم كانوا سعداء للغاية. أعتقد أنّ الناس في المدن كانوا يموتون جوعاً، بينما في الريف أمكنهم حصاد الحبوب، وبالتالي ثمّة ما يُمكن أن يُؤكَل. وفي كلّ مرّة أقرأ فيها أعمال السيد مويان، أفكر في تلك الحقبة، فأنا متحمّس جدّاً لمطالعة الأعمال التي تتناول مدينة قاومي.

التاريخ من منظور الفلّاحين، والنساء، والأطفال

لو كليزيو: إنّ الموضوع الذي تطرقنا له، اليوم، يتناول التاريخ. أعتقد أنّنا يجب أن نميز بين التاريخ الكبير والتاريخ الصغير. فالتاريخ الكبير هو ما نسميه العصر، بينما التاريخ الصغير هو كيف يختبر الفلّاحون، والنساء، والأطفال التاريخ من منظورهم. من خلال روايات السيد مو يان، يمكنني أن أرى أنّه يصور نظرة جيدة للغاية للتاريخ من منظور كلّ من الفلّاحين، والنساء والأطفال.

مو يان: أتفق بشدة مع تفسير السيد لو كليزيو. في الواقع، ينقسم التاريخ إلى تاريخ كبير وآخر صغير، وينطلق التاريخ الذي يكتبه الكاتب بالتأكيد من منظور شخصي، متمثّلاً في الفرد، والأسرة، غير أنني أعتقد أنّ التاريخ الكبير ليس أكثر من دمج مجموعة من التواريخ الصغيرة.

إنّ كتبنا التاريخية تفسِّر الأحداث من منظور كلي بنظرة فوقية، بينما الأدب لا يتحمّل مثل هذه المسؤولية، فالأدب ينطلق من المشاعر البشرية، حتى أنه ينطلق من الجسد البشري لوصف الأحوال المعيشية للبشر، على وجه التحديد، خلال تلك الحقبة التاريخية. وهذا ما يذكّرني بأنّ مهام كلّ من الكُتّاب والمؤرِّخين واضحة للغاية.

لو كليزيو: أعتقد أنه من منظور العلاقة بين القصّة والتاريخ، فهذه القصص التي يرويها السيد مويان تجسد الطبيعة البشرية؛ لتصل بها إلى العالمية. ففي بعض الأحيان يروي قصّة من منظور واحد من العوام، ليتمكّن من تجسيد التاريخ جيّداً من خلال الأفكار والمشاعر. على سبيل المثال، في رواية «الضفدع»، بدأت العمة في ممارسة القبالَة، كما عملت، فيما بعد، في أعمال تحديد النسل، ومن ثَمَّ اضطرت المرأة نفسها لتغيير نمط حياتها في مراحل تاريخية مختلفة، فوقعت تحت وطأة مجريات التاريخ لتغير حياتها، وفي الوقت ذاته، تتأقلم مع هذه الحياة. وفي هذه الحالة، يمكن للقرّاء فهم الصين بشكل أفضل من خلال هذه القصّة الصغيرة، يمكن القول إنه مجاز أدبي جيّد، وكذلك مجاز تاريخي.

مويان: اتفق بشدة. فالأدب ينطلق من الإنسان، فيكتب عن مشاعره، ويحكي عن حياته، ويستعرض خبراته، ويستشرف مستقبله، وفي النهاية ينطبق على الإنسان. والأمر ذاته بالنسبة لما يُسمّى بالفُلكلور، والقصّة، والتاريخ، والمستقبل، بعض هذه المفاهيم متعلقة بالأدب، فجوهر الأدب هو تاريخ الإنسان، حيث يبدأ كلّ شيء من الإنسان؛ ليعود إليه فيما بعد.

لو كليزيو: ثمّة شيء أُقدره بشدة في أعمال السيد مويان، ويكمن فيما يتمتع به من قدرة كوميدية، حيث يمكن لحسّ الدعابة لديه أن يحول الأمور المأساوية شديدة الوطأة إلى حكاية رمزية مُفعمة بالكوميديا. على سبيل المثال، لديه عمل يقوم على التناسخ، تدور أحداثه حول شرطي سيئ، يجد نفسه قد تحوّل إلى حيوان، في وقت لاحق، وفي هذا إسقاط يسخر من السلطة، وفي الوقت ذاته يستخدم نبرة ناعمة في قول ذلك، وقد ذكّرني، هذا، برواية «مزرعة الحيوانات»، حيث يجسّد الكاتب التاريخ من خلال القصص الرمزية.

وفي فرنسا هناك من يُشبّه مويان برابليه. يمكن القول أنّ رابليه هو الشخصية المحورية في الأدب الفرنسي، ومثل هذا التشبيه حتماً ينطوي على منطق. يمكننا أن نرى الاستخدام المكثّف للعناصر الشعبية، حتى أنه يتحوَّل باللغة إلى الألفاظ المبتذلة، وهكذا يمكن تجريب السعادة التي تحتويها الحياة الشعبية بشكل أفضل. ومثال على ذلك قدرة مويان على إبراز قوة الحياة والسعادة التي تتخلّل حياة فقيرة.

مويان: شكراً بروفيسور لو كليزيو على القراءة الجدية لأعمالي. المضحك، والخيالي، والفكاهي، تلك أشياء متأصّلة في الحياة الشعبية، وليست من اختراعي، لكنني أؤكد على بعض الأمور الموجودة في الحياة بشكلٍ خاص.

مسقط الرأس مفهوم واسع

لو كليزيو: تمتلئ الحياة بهذه الأمور، غير أنّ الحياة ليست لطيفة، وليست مبهجة في بعض الأحيان. أعتقد أنّ الأمور الثقافية الحقيقية تتطلّب بالتأكيد نوعاً من الجذور القومية، ففي حالة غياب الجذور القومية، تفقد هذه الثقافة معناها، وتستحيل، بلا أدنى شك، شيئاً مجرّداً للغاية.

لذلك، كلما قرأت أعمالك، كلما أحببت قاومي، فمن المؤسف جدّاً أن ليس لدي مسقط رأس يشبه قاومي، ولكن بعد قراءة أعمالك، أصبحت قاومي جزءاً من مسقط رأسي. وآمل أن يتذكّر الجميع أنّ كلاً منّا ينحدر إلى حدّ ما من نسل الفلّاحين.

مويان: شكراً جزيلاً للسيد لو كليزيو حول تلك التعليقات بشأن مسقط رأسي وقاومي، وأنا أتفق معها كثيراً، في الواقع، إنّ ما يُسمَّى مسقط رأس الكاتب ليس مفهوماً منغلقاً وجامداً، فمسقط الرأس، في واقع الأمر، هو مفهوم واسع.

في بداية مشواري في الكتابة، كنت أنهل من تجاربي الشخصية والقصص العائلية، ولكن هذا المورد سرعان ما نفد، وبعد نضوب هذا المعين، كان لزاماً عليّ البحث خارج هذا النسق من خلال القراءة، والسفر، وما يقصّه الآخرون من أخبار، حيث تتسع الآفاق، وتنشط موارد القصص الأصلية.

باختصار، أعتقد أنّ مسقط رأس الكاتب مفهوم واسع؛ لذا، قال السيد لو كليزيو، للتو، إنّ قاومي هي مسقط رأسه، أيضاً، وأنا أتفق معه تماماً. وبطبيعة الحال، يمكنني القول إنّ فرنسا، وإفريقيا يمكن أن تصبحا المصدر الذي أستقي منه قصصي.

الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي

دونغ تشيانغ: على الرغم من أننا قد صرنا قاب قوسين أو أدنى من منح جائزة نوبل في الآداب في الغد، إلّا أنني لست أحمق لأطلب منكما تخمين من قد يفوز بها.

فطالما أنّ هناك مستقبلاً، هل من الممكن أن تخبراني كيف ستتعاملان مع الاتجاهات الجديدة التي قد تظهر في الأدبيات القادمة؟ أو بالنسبة لإبداعكما الشخصي، والآن سيد مويان لديك 26 كتاباً، كيف سيسير إبداعك فيما بعد؛ لتفتح لنا نافذة على المستقبل.

مويان: إن كنت تريد الحديث عن مستقبل الأدب، فعليك أن تدعو ليو تسي شين، فليو تسي شين كاتب جيّد للغاية. لا أحد يمكنه أن يتنبأ بتطوّر الأدب الصيني مستقبلاً، فدوائرنا الأدبية متعدّدة المستويات، وكثيرة العدد، فكبار السن من أمثالنا يكتبون، والأجيال الأصغر سناً، من أبناء التسعينيات والألفية الثانية، يكتبون كذلك، ولكلّ شخص محيطه الحياتي الخاص، ومعاييره الجمالية، وذوقه الخاص، لذا تتفاوت الأعمال المكتوبة وتختلف.

أعتقد أنّ مستقبل الأدب الصيني، حتماً، سيكون ثرياً، وسيضم بين جنباته كافة الأنماط، غير أنّ الخيال العلمي سيحتل موقعاً مهماً للغاية في الكتابة الأدبية المستقبلية.

لو كليزيو: بغض النظر عن الأدب والثقافة التي لدينا الآن، فإننا نواجه نوعاً من التخصص، وهو تخصص يرتفع مستواه باطراد. فلم يعد من الممكن تسمية الثقافة بالثقافة الجماهيرية من عدّة مستويات، فإدراك الجميع للثقافة يعدّ ضرباً من الخيال، ولا سيما، من خلال الدراما والأفلام وما إلى ذلك. فقد أثبت الواقع أنّ هذا من غير الممكن، ولأنّ الأدب والثقافة يقومان على التخصص بشكل مؤكَّد، فثمّة اتجاه موجود الآن، يختلف فيه المثقَّفون الحقيقيون والمتعلّمون مع الجمهور في رؤيتهم للأشياء. فبالنسبة للجمهور من العوام لا تزال الثقافة الحقيقية بعيدة بعض الشيء، فالضوء البعيد بعيد المنال. هذه هي المشكلة الجديدة التي نواجهها، والمتمثّلة في كيفية التعامل مع الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي في ظلّ التخصص مرتفع الوتيرة.

دونغ تشيانغ: أعتقد أنّ اليوم يُعتبر فرصة للتقارب بين اثنين من الأساتذة الكبار والجمهور؛ لأنّ الجميع يعرف مويان، وكذلك لو كليزيو، لكن لم يقرأ أحد أعمال مويان هذه الـ 26 كلّها. واليوم فرصة لنشكر دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون» التي منحتنا هذه الفرصة الجيّدة لفهم عالم الأدب عند هذَين الأستاذَين.

■ **حوار: دونغ تشيانغ**

المصدر:
صحيفة قوانغمينغ: 12 أكتوبر 2019.



أمّي

مو يان

وُلِدتُ في قرية نائية متخلِّفة، بمحافظة «قاومي» التابعة لمقاطعة «شاندونغ». عندما كنت في الخامسة من عمري، كانت الصين تمرّ بفترة عصيبة من تاريخها. تجسَّدت أولى ذكرياتي في الحياة، في مشهد جلوس أمّي تحت شجرة أجاص بزهور بيضاء، في ذروة تفتُّحها، ممسكةً بعصا الغسيل الأرجوانية تدقّ بها الخضروات البرِّيّة على قطعة من الحجر الأبيض. تدفّقت العصارة الخضراء على الأرض، وتناثرت على صدر أمّي، كما تعبَّأ الهواء بالرائحة القابضة لعصارة الخضروات البرِّيّة. كان الصوت الناتج عن دقّ الخضروات بالعصا، ثقيلاً مثبطاً؛ ما أشعرني بالضيق.

كان هذا المشهد المسكون بالصوت، الزاخر باللون، والفواح هو نقطة البدء لذاكرتي بالحياة، ونقطة الانطلاق بمسيرتي الإبداعية. لقد استخدمت أذني، وأنفي، وعينيَّ، وجسدي لفهم الحياة والشعور بالأشياء. الذكريات المخزَّنة في ذهني هي ذكريات مجسَّمة تصوغها الأصوات، والألوان، والروائح والأشكال، فهي صورة شاملة تنبض بالحياة. وهذه الطريقة من الإحساس بالحياة وتذكُّر الأشياء، تحدِّد إلى حَدّ كبير، ملامح رواياتي، وخصائصها. كان أكثر ما علق بذهني ولا أنساه من هذه الذكرى، هو وجه أمّي وأمارات القلق المرتسمة عليه، فكانت -ويا للغرابة!- تدندن بأغنية شعبية في أوقات العمل الشاقّ، وكانت في ذلك الوقت، من بين أفراد عائلتنا الكُثر، هي الأكثر شقاءً، والأشدّ جوعاً. فمن المنطقي أن تذرف الدموع وهي تدقّ الخضروات البرِّيّة، غير أنها كانت تغنّي بدلاً من أن تبكي! تلك المَزِيَّة، ما زلت، إلى اليوم، لا أفهم جيّداً ما تنطوي عليه من معنًى.

لم تقرأ أمّي الكتب، ولم تعرف الكتابة يوماً، بينما كان من الصعب، حقّاً، وصف المعاناة التي لاقتها خلال حياتها. ففي ظلّ تلك المعاناة التي يكتنفها الحرب والجوع والمرض، أيّة قوّة تلك التي دعمتها لتظلّ على قيد الحياة؟، وأيّة قوّة تلك التي مكَّنتها من الغناء، بينما تتضوَّر جوعاً، وينشب المرض أظافره في جسدها؟ كنت دائماً أفكر في التحدُّث إلى أمّي بهذا الشأن، خلال حياتها، لكن كان يعتريني، في كلّ مرّة، شعور بأنني غير مؤهَّل لسؤالها. مرَّت فترة، انتحرت خلالها عدّة نساء في القرية، فانتابني خوف بالغ غير مبرَّر. كانت عائلتنا تمرّ بأصعب الأوقات آنذاك، فقد لُفِّقت تهمة، لأبي، زوراً، ولم يكن هناك الكثير من الطعام في البيت، وانتكست أمّي المريضة، ولم يتوفَّر المال لعلاجها. كنت دائمَ القلق من أن تسير أمّي في درب الانتحار. كنت كلَّما عدت من العمل، أصرخ بأعلى صوتي منادياً عليها، ما إن ألج باب البيت، وعندما يتناهى إلى مسامعي ردّ أمّي، يهوي حجر مخاوفي على الأرض.

وفي إحدى المرّات، وحينما عدت من العمل، عند الغسق، لم تردّ أمّي على هتافي، فهرعت أبحث عنها في حظيرة الأبقار، وفي المطحنة، وفي المرحاض، فلم أجد لها أثراً. شعرت بأن أكبر مخاوفي قد تحقَّق، فلم أتمالك نفسي وأخذت أجهش بالبكاء. وفي تلك الأثناء، أقبلت أمّي من الخارج. كانت أمّي غير راضية عن بكائي، فهي تعتقد أن الإنسان، وخاصّة الرجل، لا ينبغي أن يبكي كما يحلو له. سألتني عمّا يبكيني، فراوغت في الكلام، دون أن أجرؤ على التصريح بمخاوفي. فهمت والدتي ما قصدته، وقالت لي: ولدي، لا تقلق. لن أذهب مادام ملك الموت لم يستدعِني!.

وعلى الرغم من أن كلمات أمّي لم تكن عالية النبرة، إلّا أنها بثَّت داخلي، فجأةً، شعوراً بالأمان والأمل في المستقبل. وبعد سنوات، غمرني شعور بالتأثُّر حينما تذكَّرت كلمات أمّي هذه، فقد كان ذلك بمنزلة وعد قطعته أمّ على نفسها لابنها القلِق؛ أن تبقى على قيد الحياة. مهما كان الأمر صعباً، فلتبقَ على قيد الحياة! وعلى الرغم من أن ملك الموت قد استدعى أمّي، إلّا أن النضال، و شجاعة العيش في مواجهة المشقّة الموجودَيْن في عبارة أمّي، سيبقيان مصاحبَيْن لي أبداً، يلهماني.

شاهدت، ذات مرّة، على شاشة التلفاز، مشهداً لن أنساه ما حييت: بعد القصف العنيف بالمدفعية الإسرائيلية لبيروت، لم يكن الدخان المتصاعد قد



تبدَّد بعد، أخرجت امرأة عجوز، بوجه شاحب نحيل وجسد ملطَّخ بالتراب، صندوقاً صغيراً من منزلها. كان في الصندوق الصغير، بعض من ثمار الخيار وحِزم الكرفس الأخضر. وقفت على جانب الطريق تنادي لتبيع الخضروات. وعندما وجَّه الصحافي كاميرا الفيديو عليها، رفعت قبضتها عالياً، وقالت بصوت أجشّ، لكنه صارم بشكل استثنائي: لقد عشنا على هذه الأرض لأجيال. وحتى لو أكلنا التراب، هنا، فلا يزال بإمكاننا العيش.

أشعرتني كلمات السيِّدة العجوز بالإثارة، حيث جاشت المفاهيم العظيمة المتمثّلة في المرأة، والأمّ، والتراب والحياة، في ذهني؛ ما جعلني أشعر بقوّة روحية لاتنضب، هذا النوع من الإيمان الذي يدفع للبقاء على قيد الحياة، حتى لو أكل المرء التراب، هو الضمانة الأساسية لديمومة البشرية في خضمّ الكوارث المتعاقبة. يُمثِّل هذا النوع من الاعتزاز بالحياة، واحترامها، روح الأدب أيضاً.

وخلال سنوات الجوع تلك، رأيت العديد من مشاهد فَقْد الكرامة بسبب الجوع: على سبيل المثال، من أجل الحصول على كعكة فول الصويا، التفَّ مجموعة من الأطفال حول أمين مخزن الحبوب في القرية، يتعلَّمون النباح كالكلاب. قال أمين المخزن، إن كعكة فول الصويا ستكون مكافأة للأكثر تعلُّماً للنباح. كنت أنا، أيضاً، واحداً من هؤلاء الأطفال الذين ينبحون. شهد أبي هذا المشهد بعينيه، فعنَّفني، بشدّة، بعد عودتي إلى المنزل. كما انتقدني جدّي بشدّة، وقال لي: الفم مجرَّد ممرّ، وسواء أَعَبرتْه أشهى الأطعمة وأندرها، أم اجتازته جذور الأعشاب ولحاء الأشجار، فإنها تتساوى جميعها، في المعدة، عقب تناولها، فلِمَ النباح لأجل قطعة من كعك فول الصويا، إذاً؟ يجب أن يتحلّى الناس بالأخلاق القويمة. لم تقنعني كلماتهم آنذاك، لأنني كنت أدرك أن أشهى الأطعمة، وأندرها لا تتساوى، في المعدة، مع جذور الأعشاب ولحاء الأشجار!، بيد أنني كنت أشعر، أيضاً، بأن كلماتهم تنطوي على نوع من الكرامة، وهي كرامة الإنسان، وكذلك سلوكه؛ فالإنسان لا يمكنه أن يحيا ككلب.

علَّمتني أمّي أن الإنسان لابدّ أن يتحمَّل المعاناة، وأن يظلّ على قيد الحياة، دون أن ينحني أو يلين؛ كما علَّمني أبي وجدّي أن الإنسان لابدّ أن يحيا بكرامة. وعلى الرغم من عدم تفهُّمي لما علَّموني إيّاه، آنذاك، اكتسبت معياراً للقيمة للحكم على الأمور حالَ مواجهة المعضلات.

أمدَّتني سنوات الجوع بالخبرة والنظرة الثاقبة بشأن بساطة الطبيعة البشرية، وتعقيدها معاً، فجعلتني أدرك الحدّ الأدنى من معايير الطبيعة البشرية، وأتلمّس بعض الجوانب في جوهر الطبيعة البشرية. بعد سنوات عديدة، وعندما أمسكت القلم وهممت بالكتابة، غدت هذه الخبرات موردي الثمين؛ لذا، ليس ثمّة انفصال بين ورود العديد من الأوصاف الواقعية القاسية والتحليل القاسي لظلام النفس البشرية، وبين التجارب الحياتية الماضية. بالطبع، لم أُغفل الجانب النبيل المتعلِّق بالكرامة في الطبيعة البشرية، حينما تطرَّقت للكشف عن ظلام المجتمع وتحليل قسوة الطبيعة البشرية؛ ذلك لأن والدي وجدّي وكثيراً ممَّن هم على شاكلتهم قد قدَّموا لي مثالاً عظيماً، وتعَدّ تلك الصفات الثمينة، لهؤلاء الناس العاديِّين، الضمانة الأساسية للأمّة، حتى لا تتردّى في غياهب المعاناة.

المصدر:
https://mp.weixin.qq.com/s/Xa3Aw6pSYbrnR3tWZWKkAA













أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

بين مونتيني و لا بويسي

الآخر المحبوب أكثر من الحياة

يكاد اسم «Étienne de La Boétie - إيتيان دو لا بويسي» (1530 - 1563)، يقترن باسم «Michel de Montaigne - ميشيل دو مونتيني» (1533 - 1592) في الثقافة الفرنسية، بالقدر نفسه الذي يُذكَر فيه اسم «إنكيدو» مقروناً باسم «جلجامش» في الملحمة الميزوبوتاميّة. في الحالتين كلتيهما، ندرك، حقّاً، الغورَ العميقَ لمعنى «أن نكون معاً».

إن حياتنا - بحسب ما ذكر «ألبرتو مانغويل - Alberto Manguel»- ليست فردية على الإطلاق، بل «تتغذَّى، دوماً، بحضور الآخر»، وفي الوجه الآخر للمرآة «تتضاءل عند غيابه». حين نكون آحاداً أو فرادى، لا يكون لنا «اسم أو وجه، ليس ثمّة من ينادي علينا، ليس ثمّة انعكاس نميِّز فيه ملامحنا»[1]. سواء في خلواتنا، أو في حضرة الآخرين، بين أندادنا أو أضدادنا، في منظومة ثقافتنا أو في تثاقفنا مع منظومات أخرى، في لحظات التداني أو في لحظات التنائي؛ تنبئُنا ذاكرةُ الكلمات التي تصدح بها اقتراناتُ «مونتيني، ولا بويسي» و«جلجامش، وإنكيدو» أنَّ «الآخرَ يمكِّننا من الوجود»[2]. لا سَّيما إذا كان هذا «الآخر» الذي هو «أنا» في ميزان الوجود، محبوباً أكثر من الحياة...

توافقات الروح الجميلة

في بلاط «بوردو - Bordeaux» وتحت صفة المستشارية التي أكتسبها كل من «مونتيني» و«لا بويسي» خلال أواسط القرن السادس عشر، جمعت أواصر صداقة متينة بين الرجلَين. وفقاً لبوح مونتين، وبسبب «الروح الجميلة جدّاً»، كانت الصداقة بينهما تتغذَّى من التواصل... بعد بضع سنوات من العمل معاً، وقع لا بويسي مريضاً، على نحو مباغت. قد يكون أصيب -كما يقول مونتيني- «بإسهال وخثرات دم»، أو قد يكون وقع ضحيّة وباء الطاعون. أدرك لا بويسي أن النهاية قد أزفت، فدبَّجَ وصيَّته بكلّ صفاء ذهني. وفي 18 من شهر أغسطس/آب (1563)، أسلم الروح لبارئها[3]. يقول مونتيني: «جعل مني، بوصيّةٍ منه، وبتقدير عطوف وهو على فراش الموت، وريثاً لمكتبته وأوراقه»[4]. إثر ذلك، كتب مونتيني إلى السيِّد «دو ميسم - M. de Mesmes»، يقول: «كان لا بويسي، في رأيي، أعظم رجل في عصرنا»[5]. وفي الفصل الموسوم بـ«في الصداقة»[6]، من كتاب «المقالات» يؤكِّد مونتيني: «أنا لا أعرف كاتباً يبلغ شأوه، ولا موهبة طبيعيةً تبلغ موهبته». عاش لا بويسي حياة قصيرة، لم تسعفه الأيّام لنشر ما جادت به مواهبه. تسلَّمَ صديقه مونتيني بعضَ المخطوطات والأوراق التي كانت مصفوفة في مكتبته بموجب الوصيّة، أهمّ هذه المخطوطات مقال «خطاب في العبودية الطوعيّة» الذي طارت سمعته في الآفاق، بعد وفاة صاحبه. يقول مونتيني: «يتعلَّق الأمر برسالة أطلق عليها اسم «خطاب في العبودية الطوعيّة»، لكنّ مَنْ يجهلون الاسم صاروا يطلقون عليها، حينئذ، وعن حقّ اسم «ضدّ واحد». وقد حرّرها المؤلّف في شكل مقالة في بداية شبابه (...)، وهي رسالة تُتَداول من يد إلى يد، بين الناس المثقَّفين، وتحظى، عن جدارة، لديهم، بتقدير بالغ، لأنها رسالة كريمة الأفكار كاملة المعاني». قرّاء لا بويسي يدركون ما الذي يعنيه «بيير ميسنار - Pierre Mesnard»، إذ وصف «مقالة العبودية الطوعيّة» بـ«نهر خطابيّ»[7]. ولا جَرَمَ أن كتاب «المقالات» لمونتيني، مشمول، أيضاً، ضمن الآثار البليغة للقرن السادس عشر، التي يسري عليها وصف ميسنار.

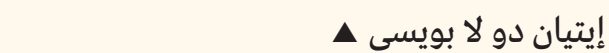
تبجيل الصداقة الكاملة

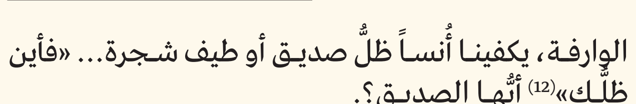
كان أرسطو يقول: «يا أصدقائي، ليس ثمّة صديق، ألبتّة». بيد أن مونتيني، ولا بويسي جعلا «الصداقة الكاملة» التي «لا تعرف صفقة، ولا تبادلاً لمصالح أخرى غير ذاتها» رمزاً متفرِّداً للآصرة الجامعة بينهما. يقول: «هذه الصداقة لم يكن لها من أنموذج مثالي غير ذاتها، لا يمكن أن تحيل إلّا إلى نفسها. ليست ملاحظة واحدة خاصّة، ولا اثنتين، ولا ثلاثاً، ولا ألفاً، بل هو نسغ غير محدَّد من كلّ ذلك المزيج استبدَّ بإرادتي، وسار بها للغوص والضياع في إرادته؛ ولمّا كانت قد استبدَّت بإرادته فقد قادته إلى الغوص والضياع في إرادتي»[8]. من غير الإشارات الدالّة، يبدو هذا المقطع «الإشراقي» كما لو أننا بإزاء نصّ له انتساب إلى عرفانيات جلال

الديـن الرومـي، وشـمس التبريـزي.

ضمـن تاريـخ الصداقـات الراسـخة، ثمّـة مـا يمكـن أن يكـون أنموذجـاً لتقريـب معنـى الإخلاص والصدق. فـي هـذه الجزئيـة، يمكـن أن نسترشـد بالمثـال الآتـي: كان لـ«يوداميداس» صديقان هما؛ خاريكسينوس، وأريثيوس، وحيـن كان علـى وشـك المـوت، وهـو فـي حـال فقـر، وصديقاه غنيّان، عمَد إلى تحرير وصيَّته كالآتي: «وصيَّتي لأريثيوس العناية بمأكل أمّي، ومشربها، والاهتمام بكافّة حاجاتهـا خـلال شـيخوختها، ووصيَّتـي لخاريكسـينوس العنايـة بتزويـج ابنتـي. وإذا مـا توفِّـي أحدهمـا، فإنـي أكلّـف الآخـر الحيّ منهمـا بحصّـة صاحبـه فـي الوصيّـة». للوهلـة الأولـى، كثيرون هم الذين قابلوا الوصية بسخرية وازدراء كبيرَيْـن، غيـر أن وَرَثتـه مـا إن بلغهـم الخبـر حتى تلقّـوه بكامـل الرضـا والحبـور. بعـد خمسـة أيّـام مـن وفـاة يوداميـداس، توفِّـي خاريكسـينوس، فـكان علـى الصديـق الثالـث -مـن بـاب الوفـاء- أن يلتـزم بالوصيّـة. لـم يكـن ثمّـة بدٌّ مـن العنايـة بمـأكل الأمّ، ومشـربها، ومن الخمـس (تلنتـات) من المال الذي كان يملكه، منح اثنتَيْن ونصـف لـزواج ابنتـه الوحيـدة، واثنتيـن ونصـف لـزواج ابنة يوداميداس،كما أن العرسَيْن أقيما فـي اليـوم نفسـه[9]. مـن زاويـة التقييـم الأخلاقـي لتاريـخ الوفـاء، تبـدو هـذه الحكايـة مثالية، بيـد أن لـ«مونتيني» جملةً من المؤاخذات عليهـا، أهمّهـا مُجَـاوَزَةُ علاقـة الصداقـة فيهـا لطرفَيْـن اثنَيْـن؛ ذلـك أن الصداقـة الكاملـة مـن وجهـة نظـره «لا تقبل القسمة، فكلّ واحد يمنح نفسـه، تماماً، لصديقه، حيث لا يتبقّى لـه مـا يُمنَـح لشخص آخـر». ويأسـف لأنـه ليس لـه العديـد مـن الأنفس، والكثير مـن الإرادات كـي يمنحها كلّها لصديقه. يقرّر مونتيني أن الصداقة العاديّة وحدهـا «يمكـن أن تنقسـم»، وفـي المقابـل، إن «صداقـةً وحيدةً وجوهريةً تحلّ كافّة الالتزامات الأخرى»، وتتجاوز كل الصفقات المادّية مهما كانت مُجْزيةً أو مُغرية. وصلاً بهـذا النسـق، تتداعـى إلـى الذهـن حكايَـة الفـارس الشـابّ الـذي سـأله الملك «قـورش - Cyrus» عن المقدار المالي الـذي يمكـن أن يتخلّـى بـه عـن جـواد أصيـل، كان يربـح بـه المسـابقات، وإن كان بالإمكان «أن يبادلـه بمملكـة»!، فأجاب الشـابّ جازماً: «لا. أبداً، أيُّها الملك!، غيـر أني أسـتطيع أن أمنحـه؛ سخاءً مني وكرماً مقابل اكتسـاب صديـق، إن أنـا عثـرتُ علـى شـخص يكـون مسـتحقّاً لـه، جديـراً بـه»[10]. توحـي العبـارة الاشـتراطية «إن أنـا عثـرت» التـي وردت فـي أثنـاء حديـث الفـارس النبيـه بنـدرة تـكاد تقـارب حَـدَّ الاسـتحالة، وكأنـي بـه يسـتلهم مـا ذكـره «هـوراس - Horace»، إذ قـال: «مـا دمتُ سليمَ العقـل، فـلا شـيء يمكنني أن أقارنه بصديـق لطيف». أمّـا «ميناندر - Ménandre» فـكان يقـول: «إن السـعيد مـن اسـتطاع أن يصـادف، فقـط، شـبح صديـق»[11]. فـي حدائـق الوحـدة الـوارفـة، يكفينـا أُنسـاً ظلُّ صديـق أو طيف شـجرة... «فأين ظلُّـك»[12] أيُّهـا الصديـق؟.




إيتيان دو لا بويسي ▲ ميشيل دو مونتيني ▲



على منوال جلجامش

بعـد أربـع سـنوات مـن التنعُّـم بصداقـة مثاليّـة، يتذكَّـر مونتينـي اليـوم الـذي فقـد فيـه لابويسـي، مسـتعيراً أبيـات «فيرجيـل - Virgile»:

«وهو اليوم الذي سيظلّ مؤلماً لي إلى الأبد..
هو اليوم الذي سأخلِّد فيه ذكراه إلى الأبد،
فتلك كانت مشيئتك أيَّتها الآلهة»[13].

«صرتُ فاترَ الهمّـة ضائعاً في دروب التيه متسكِّعاً»... هكـذا، يصـف مونتينـي نفسـه مـن أثـر افتقـاد صديقـه لا بويسـي، «حتى الملذّات التي تأتيني، عوضاً عن أن تعزِّيني لا تقـوم سـوى بمضاعفـة ألـم فقدانـه؛ لقـد كان لنـا نصـف كلّ شـيء، ويبـدو لـي أني اغتَصَبْتُ منه قسْـطَه، وقرّرتُ ألّا أتمتَّـع بـأيّ شـيء؛ فقـد فقـدت مَـنْ أشـاطره حياتـي (...)، بحيث يبـدو لـي، اليـوم، أنـي لسـت سـوى نصـف إنسـان». فـي أعقـاب ذلـك، يسـتذكر مونتينـي مـن شـعر فيرجيـل مـا يمكـن أن يُوصَـلَ بهـذا النسـق:

«ما دامت ضربةُ قدر مبكِّرة سلبتْ مني نفسي،
فلماذا أنا، النصف الآخر، أبقى
أنـا المشـمئز مـن نفسـي، الـذي لـم يبـقَ كامـلاً علـى قيـد الحيـاة؟».

وإذا مـا غَالَبَنَـا الإصرارُ في مساءلة مونتيني: مـا السـرّ الـذي جعـل روحَـه تتمـازج، وتنصهـر بكيميـاء الصداقـة مع روح لا بويسي؟ سيجيبنا واثقاً: «لأنـه كان هـو، ولأنـه كان أنـا»[14].

بالنسـبة إلينـا، نحـن -القـرّاء- ثمّـة مـا هـو أقـوى مـن مجـرَّد الاقترانـات فـي الأسـماء التـي أومأنـا إليهـا فـي بدايـة هـذه القـراءة؛ ففـي الوجـه الآخـر لمـرآة النـصّ، هنالـك نهـجٌ فائـقٌ رسَّـخَه جلجامـش فـي رثـاء صديقـه إنكيـدو، ونسَـج علـى منوالـه مونتينـي فـي تأبيـن لا بويسـي. وإليـك

شذرات ممّا يمكن إيراده في هذا الباب، فتأمُّله، وارمِ القشْرَ، واظْفَرْ باللُّبَاب.

«توالت أيامٌ على إنكيدو، وهو على سرير الموت. حزنٌ مُمِضٌّ يجثم على صدره، لأنه لن يكون، بعد الآن، «مع» جلجامش، أو لأنه لن يموت في ساحات المجد والعراك دفاعاً عن أوروك، بل ها هو ذا يموت بسبب لعنة الآلهة. أسرَّ لصديقه جلجامش: «إن أحد الآلهة، يا صديقي، قد لعنني، ولن أموت كمن سقط في ساح القتال، ما خشيت الوغى يوماً... مبارك، يا صديقي، من في ساح القتال يموت. أمّا أنا، فهأنذا في خِزْيِ أموت»[15)، ثم أسلم الروح بعد طول معاناة. في هذهِ اللحظة ذاتها، سيدرك جلجامش سرَّ معنى «ألّا يكون مع» إنكيدو... تساءل محمود درويش مخاطباً ظلّ إنكيدو في جداريَّته: «فمن أنا وحدي؟».. أجاب: « هباءً كامل التكوين (...) حياة الفرد ناقصة»[16].

صار جلجامش يرثي صديقه متحسِّراً بكلمات مُوجعاتٍ تُجَلِّي محنةَ «ألّا تكون مع». صاح منتحباً: «أي إنكيدو؛ لِتَبْكِ عليك المسالكُ الصاعدة في غابة الأرز، والهابطة بلا توقُّف، ليل نهار. لِيَبْكِ عليك شيوخُ أوروك الفسيحة المنيعة، ممَّن امتدَّت أصابعهم خلفنا تباركنا، فتردّد البراري صوت نواحهم كنواح أمّك... لِيَبْكِ عليك شبابُ أوروك... أنصتوا إلي، يا شيوخ أوروك، اسمعوني: إنني أبكي صديقي إنكيدو. أبكي بحرقة النساء النادبات؛ كانت البلطة إلى جانبي، والقوس في يدي، المديةَ في حزامي؛ فرحي الوحيد... يا صديقي... لقد ذلَّلْنَا معاً الصعاب، وارتقينا الجبال... فأيّ نوم هبط عليك، فغبْتَ في ظلام فلا تسمع كلماتي؟...»[17]. من أجل إنكيدو، بكى جلجامش مريراً، هائماً في البراري، سكن الأسى فؤاده، لم يسلِّمه للدفن؛ عسى أن يستفيق من هول النحيب. لكن، هيهات... آه يا روحي (وفق ما «أنشد «طاغور - Rabindranath Tagore») لا تطمحي إلى الخلود، بل استنفدي حدود الممكن».

يواصل جلجامش متحسِّراً: «منذ أن مضى إنكيدو، ما لي حياة. هِمْتُ على وجهي كصياد في أعماق الفلاة... صديقي الذي أحببته حبّاً جَمّاً، ومضى عبر المهالك، أدركه مصير البشر... ما لي راحة، وما لي سُكون، صديقي الذي أحببت صار إلى تراب. وأنا! أفلا أرقد مثله، ولا أفيق أبداً؟»[18]. هام جلجامش على وجهه يبحث عن معنى الخلود، وأسرار الحياة؛ لعلّه يستعيد صديقه إنكيدو، أو لعلّه يوقف زحف الموت الذي منعهما، إلى الأبد، من «أن يكون معاً». في أثناء رحلته البائسة، ضمرت وجنتاه، وامتقعَ وجهه، وتوجَّعَ منه القلب، وتبدَّلت الملامح، واستقرَّ الكرب في فؤاده... رأى أسراراً وغرائب، عرف قصّة الطوفان على لسان أوتنابشتيم، أو نوح الميزوبوتامي، صادف النبتة العجيبة «المسمّاة (رجوع الشيخ إلى صباه) التي يستعيد بها الإنسان القوّة والشباب، حاول أن يحملها معه إلى أوروك المنيعة... لم يدرك سرّ الحياة الذي يبحث عنه. محروماً من الرفقة، بات جلجامش عاجزاً عن تحقيق أفعال مذهلة[19]. بلا صديقه إنكيدو، عاد جلجامش خاليَ الوفاض إلى أوروك... بالنسبة إلى مونتيني، لا يملأ الوفاضَ إلّا طيفُ لا بويسي.

ليس ثمّة صحْوة أو غفْوة أو فكرة أو خطوة أو فعل أو سبيل إلّا يستذكر فيه مونتيني طيفَ لا بويسي، كما كان يستحضر جلجامش صديقه إنكيدو. حقّاً، إن الصداقة -على وفق ما ذكر لا بويسي نفسُه- «اسم مقدَّس؛ إنها شيء جدير بالتبجيل»[20]. كيف لا يحمرُّ وجهُ الصديقِ قهراً، وينفطر قلبُه شوقاً، وهو يبكي قريناً غالياً أثيلاً؟ هل يمكن -في سياق تأبين شقيق الروح- أن يسعفنا لسانُ الشاعر «كاتول - Catulle» حين قال:

«يا لشقائي، يا أخي، بِفقدك.
معك، انطفأتْ، دفعةً واحدةً، تلك المسرّاتُ
التي غذَّتْها، في حياتي، صداقتُك اللطيفة.
توفيتَ، يا أخي، فانكسرت سعادتي..
والقبر معك أخذ نفسَيْنا معاً.
موتك حطَّم، اليوم، تماماً،
مُتَعَ الفكر وملذّاتِه المتواترة.
أيُّها الآخر المحبوب أكثر من الحياة،
ألن أراك، أبداً، لو أحببتك إلى الأبد؟»[21].

■ **عبد الكريم الفرحي**

الهوامش:

1 - ألبرتو مانغويل، مدينة الكلمات، ترجمة: يزن الحاج، دار الساقي، بيروت، ط1، 2016، ص44.

2 - المرجع السابق نفسه، ص44.

3 - إيتيان دو لا بويسي، مقالة العبودية الطوعيّة، ترجمة: عبود كاسوحة، المنظَّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص34.

4 - ميشيل دو مونتيني، المقالات، ترجمة: فريد الزاهي، دار معنى، الرياض، ط1، 2021، ج1، ص342.

5 - إيتيان دو لا بويسي، مقالة في العبودية الطوعيّة، ص34.

6 - ينظر: ميشيل دو مونتيني، المقالات، من ص339 إلى ص356.

7 - Pierre Mesnard, L'Essor de la philosophie politique au XVIe siècle (Paris : (1) J. Vrin, 1935), p.392.

8 - ميشيل دو مونتيني، المقالات، ص335.

9 - المرجع السابق نفسه، ص351.

10 - المرجع السابق نفسه، ص352.

11 - المرجع السابق نفسه، ص354.

12 - العبارة مقتبَسة من جداريّة محمود درويش في سياق استلهامه لملحمة جلجامش. ينظر: محمود درويش، الأعمال الكاملة الجديدة، دار رياض الريِّس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009، ج1، ص515.

13 - ميشيل دو مونتيني، المقالات، ص354.

14 - المرجع السابق نفسه، ص347.

15 - فراس السوّاح، كنوز الأعماق.. قراءة في ملحمة جلجامش، سومر للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1987، ص129.

16 - محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، ص515 - 516.

17 - فراس السوّاح، كنوز الأعماق.. قراءة في ملحمة جلجامش، من ص170 إلى ص172.

18 - المرجع السابق نفسه، من ص187 إلى ص194.

19 - ألبرتو مانغويل، مدينة الكلمات، ص42.

20 - إيتيان دو لا بويسي، مقالة العبودية الطوعيّة، ص: 184 و 185.

21 - ميشيل دو مونتيني، المقالات، ج1، ص355.



shutterstock

تحرير العلاقة من التقابُل

الذاكرة والنسيان الفعَّال

مفهومُ الذاكرةِ مِنَ المفهومات التي هيَّأ لها الفكرُ الحديث المُراجَعَةَ المُؤمِّنة للانفصال. يُمْكنُ الإلماح إلى سياج هذه المُراجَعة انطلاقًا من الخلخلة التي شَهدَتْها الأزواجُ أو الثنائيّات، بما مَكّنَ مِنْ إعادَةِ النَّظر في العلاقةِ بَيْن طرَفيْها. تبدَّى ذلك من الزّعزعة التي طالت علاقة التّقابُل بَيْن طرَفي الأزواج وما تَرَسَّخَ وَفق هذه العلاقة مِن حُكمٍ قيميّ يُعْلي مكانة طرَفٍ على حساب الطّرَف الآخَر.

إنّه التقابُلُ ذاتُه الذي ظلّ يَحْكمُ زوجَ الذاكرة والنّسيان قبْل أن يَخضعَ للتفكيك. كانت الخلخلة التي شهدَتْها العلاقة بيْنهُما إعادةَ ترتيبٍ لِمَسافةٍ محكومةٍ بالتقابُل ومُقيَّدَةٍ به، وكانت أيْضًا تغْييرًا للتّصَوّر المُكرّس عنهما، على نحوٍ عصَفَ بحمولةِ المفهوميْن وفتَحَهُما على انفصالٍ حَيَويٍّ عَن هذه الحمولة، تأمينًا لتجدُّد معناهُما وتجدُّدِ علاقتِهما في آن. كما فتحَهُما على المُساءَلة بما هي قُوتُ المفهومات ومدَدُ تجدُّدِها.

قبْل الوُقوف على بَعض تجلياتِ هذا العَصْف، يُمْكنُ الإلماح إلى بَعض الحُجُب التي كانت تشلُّ هذا الزوجَ اعتمادًا على بَعْض المعاني المكرَّسةِ عنه والمُكرِّسةِ، تبعًا لذلك، لِقبليّاتٍ حاجبة. يتسنّى الاقتراب من هذه المعاني بالانطلاق مِنْ تأمّلٍ أوّليّ للطّرَف الأدنى قيمةً في هذا الزّوج وَفق ما كان مُكرَّسًا عنه، أي طرَف النسيان. مِن غير العَودة إلى الزمن البعيد للحَفْر عن التّصوّرات القديمةِ عن الذاكرة والنّسيان، كما هو دأبُ العديدِ من الدراسات الفكريّة المُنجَزَة عن المَوْضوع، يُمْكنُ الاقتصار على كوّةٍ صغيرةٍ في اللسان العربيّ. وهي كوّةٌ واعدةٌ على مُستوى التفكيك.

اِقترَنَ دالُّ النّسيان، في اللسان العربيّ وفي كُتُب التفاسير أيْضًا، بمَعانٍ انطوَت على أحكام تحُطُّ من قيمةِ هذا الفِعْل. يُمكنُ الإشارة، باختصار شَديد، إلى ثلاثة مَعان:

أ- معنى التقابُل: الذي وَفقهُ يَتحدَّدُ النسيانُ بوَصْفهِ نقيضًا للذاكرة. بَذرَةُ هذا التقابُل مُستَنْبَتة في الحَقل الدلاليّ اللّغويّ قبْل تَسَلُّلِها إلى الحمولة المَفهُوميّة. وقدْ أسْهَمَ هذا المعنى في تصلُّب العلاقةِ بيْن الذاكرة والنّسيان باختزالِها في الضدّيّة[1]، على نَحْو جَعَلَ الذاكرةَ مُنتجة للتذكّر ومُضادّةً للنّسيان. وهو ما ترَتّبَ عليه حُكمٌ قيميٌّ يَنتصِرُ للذاكرة كلّما اشتغلتْ ضِدَّ النّسيان. لعلّ ما أرْسَاهُ هذا الاختزالُ هو أنّهُ بَنى حَدًّا فاصلًا تَسَلّلَ مِنَ التّحديدِ اللّغويّ إلى العلاقةِ المفهوميّة، مانعًا إمكانَ تَصَوّر أنّ الذاكرةَ تَحْيا بالنسيان وتُنتجُهُ وتتجدَّدُ به. وبذلك تحَكّمَ منظورُ الفصْل القيميّ في تصوّر العلاقةِ بين طرَفيْ الزَّوج، وكرَّسَ عائقًا أمام النفاذِ إلى احتمالاتِ تَصَوّر العلاقة بَيْنَ الذاكرة والنّسيان مِنْ خارج ضَيْق التقابُل.

ب- معنى الزّوال: اِستنادًا إلى هذا المعنى، عُدَّ النّسيانُ عدَمًا «للصورة الحاصلة عند العقل[2]»، وَوفقه أيْضًا تمَّ التمييزُ بين النّسيان والسّهو، باعتبار الثاني «زوال الصّورة عن المُدركة مع بقائِها في الحافظة» والأوّل «زوالها عنهما معًا[3]». لا يَقِلّ مَعْنَى الزّوال، في مَنْحاه الاختزاليّ، عن مَعْنَى التّقابُل. هُما معاً يَشتركان في الحَجْب وتَضْييق أُفُق الزّوْج.

ج- معنى العقاب[4]: ظلَّ هذا المَعْنَى ساريًا في الحقل الدّلاليّ لدالّ النّسيان، مُعزَّزًا برافدٍ دلاليٍّ بعيدٍ، قادم مِنْ تماهي نِسيانِ آدم للمَنع، الذي تلَقّاهُ في جنّةِ عدن، مع العصيان والخطيئة، وقادم أيْضًا مِنْ آراءِ المُفسِّرين في بَعض الآيات القرآنيّة، ومنها بوَجْهٍ خاصّ تلك التي نَسَبَتِ النِّسيانَ إلى الله أيْضًا[5]. ومع أنّ هذا المَعْنَى الثالث يَنطوي على حُكم قيميّ في النَّظر إلى طرَفيْ الزّوج، فإنّ معنىً مَفتوحًا تسَلّلَ منه، مِن غير قصْد، أي مَعْنى التّرْك. وهو المَعْنى الذي يَسْتوْجبُ العقابَ في نظر المُفسِّرين، لأنّ النسيانَ في هذه الحالة يكونُ، في نظرهم، عن إرادةٍ وقصْد، أمّا ما لَمْ يَكُنْ كذلك فلا يُؤاخَذ به النّاسي. أهميّةُ هذا المعنى المُنفلِتِ من حُجُب المعاني السابقة هو أنّ هذا الدّال في اللّغة العربيّة يَحتملُ، وَفق معنى التّرْك، أن يكون النِّسيانُ إراديًّا. وُعودُ هذا المعنى، على مُستوى التأويل، أنّه يَجعلُ مِنَ النِّسيان فعلًا مُفكّرًا فيه، بما يُبْعدُهُ عن السَّهو ويَفصِلهُ عن الحالة المرَضيّة. إنّ لِهذا الاستنتاج، بناءً على ما يَفتَحُهُ للتأويل، أهمّيةً بالغةً من الناحية المَفهوميّة، تَمْنَعُ استسهالَ فِعْل النسيان، وتُنبِّهُ على ما يَتطلّبُه أيْضًا، وتُمَكّنُ، بَعْدَ بناءِ دلالةِ التَّرْك مَفهُوميًّا، مِنْ مُلامَسَةِ فعّاليّة النِّسيان الشِّعريّ والفكريّ في آن، بما يُؤمِّنُ انفصالَ المَوضُوع عن المَنْحَى النّفسيّ، وانفصالَهُ

أيْضاً عن مَنْحى الدراسات المُستنِدة إلى العُلوم المَعْرفيّة.
وبالجُملة، فإنّ المعاني الثلاثة السابقة تسلّلت إلى الحمولة المفهوميّة لِزَوج الذاكرة والنسيان، فأرْسَى هذا التسلّلُ حُجُبًا جَعلت النِّسيانَ يَتماهَى مع الغفلة والذنب وضعف في القلب[6]، فيما حَصَرَت مهمّةَ الذاكرة، بالمُقابل، في الحفظِ والتَّخزين والمُرَاكمة. وقد تَحَوّلتْ هذه المعاني إلى أفكار جاهزة، ضيَّقت أفقَ الزّوْج وحدَّت مِنَ الاحتمال الدلاليّ الفسيحِ لِمَفهوم النّسيان. ذلك ما يُسَوِّغ إعادةَ النّظر في الزّوْج واستثمارَ مُمْكِنِ النّسيان في تأويل الذاكرة، انطلاقًا من اسْتِحْضار الخَلخَلة التي تَعَرَّضَ لها زَوجُ الذاكرة والنِّسيان في سياقِ التفكيك الذي طالَ ميتافيزيقا الأزواج بوَجْهٍ عامّ. وهو ما يَسْتَتْبِعُ إعادةَ النّظر في دلالةِ النِّسيان ذاته. في ضَوءِ هذه المُراجَعة التي توجَّهَتْ إلى ما يُنتِجُهُ التقابلُ مِنْ تصلّبٍ في المسافة بَيْنَ طَرَفَيْه، شكّلت المَسافة البانية لعلاقةِ الذاكرة بالنّسيانِ مُختبَرَ تفكيكٍ لإعادةِ النّظر في المَفهومَيْن مِنْ خارج كلّ تقابُل.

تجليات حديثة للخلخلة

لا يَستقيمُ الحديثُ عن خلخلةِ الأزواج في الفكر الحديث مِنْ غيْر اسْتِحْضار ما أرْسَته كتاباتُ فريدريك نيتشه ومطرقة التفكيك التي بها كانَ يُقوِّضُ المَفهومات. وقد شكّلَ مَوْضوعُ النسيان منطقةً لهذا التفكيك لديْه. فنيتشه مَنْ أرْسَى، في المبحث الثاني من كتابه «جينيالوجيا الأخلاق»، تَمْجيدَ النِّسيان الفعّال، الذي يَنفصِلُ ضمنيًّا عن نسيانٍ لا يَمتلكُ ما بهِ يَستحقّ الصِّفة التي بها خَصَّهُ هذا المَبْحث[7]. ومع أنّ هذا المَوْضوعَ يحتاجُ، في فكر نيتشه، إلى دراساتٍ مُستقلّة، فإنّ ما يَقتضي الإلماحَ إليه هو هذا التمجيدُ الذي به خَصَّ المُفكّرُ النسيانَ، مُشدِّدًا عليه بوَصفه تحرُّرًا من الماضي ومَنبعًا للسعادة[8]، وبوَصفه قوّةً وفعاليّة، إذ «بدُون نسيان، لا يُمْكِنُ أنْ يكونَ ثمّة لا سعادة ولا صفاء ولا أمل ولا فخر ولا حاضر[9]». لقد كان النّظرُ إلى النّسيان بوَصْفه قوّةَ تحرُّرٍ أحَدَ تجليات تفكيكِ التقابُل، وتفكيكِ الحُكم القيميّ المُوَجِّه لهذا التقابُل.
ليْسَت الخَلخَلة إنجازًا فكريًّا وحسب، بل شعريًّا أيْضاً. فخُطورةُ الشِّعر تتحدَّدُ، مِنْ بيْن ما بهِ تتحدَّدُ، مِن مُلامَسَتهِ لِمناطقَ مُتحرِّرَةٍ مِن سجْن القبليّات والبَدَهيات والحُدُود البانية لِقِيَم مُكرَّسة عبْر التقليد. وفي هذه المُلامَسَةِ الشِّعريّة، تتكشّفُ حُجُبٌ رَسَّخت العادةُ زجاجتَها الوَهْميّة وتتبدَّى أيْضاً أوْهامٌ لمْ تَكُنْ تظهَرُ، خارج الشِّعر، في صورة أوهام، وتتفكّكُ أزواجٌ لِتَحْيا علاقاتٍ أخرى رَهينةً بماءِ الشِّعر وبسَخاءِ الاحتمالاتِ التي يَفتحُها الكلامُ السّاميّ.
لعلّ هذه القوّة التفكيكيّة، التي يَنطوي عليها الشِّعرُ، هي ما جَعَلَت المُفكِّرَ يَستندُ إلى عَمل الشاعر في تجديدِ النَّظر إلى الأزواج وفي زَعزعةِ الحمولة الميتافيزيقيّة لِكثيرٍ مِن المفهومات. يُمكنُ التمثيل لهذا الاستناد الحيَويّ بقراءةٍ دالّة استوْحاها موريس بلانشو من نصٍّ للشاعر والكاتب «جول سوبرفياي Jules Supervielle» يَحملُ عنوان: «ذاكرةٌ ناسية» «oublieuse mémoire».
استعارَ موريس بلانشو العنوانَ من الشاعر[10]، وخلَقَ، كما هو دَومًا دأبُهُ في مقارَبةِ الأدب، حوارًا عميقًا مع نصّ سوبرفياي باجتذابه نحو منطقة الفكر. فكانت الخَلخَلة التي نهَضت بها القراءةُ تتخلّقُ من منطقةٍ خصيبة؛ منطقةِ لقاءِ الفكر بالشِّعر. بالنظر إلى ما انطوَت عليه هذه القراءةُ مِنْ تضافُر صَوْتِ الشاعر وصوتِ المُفكّر في بناءِ المَعْنى، يُمْكنُ اعتمادُها لِمُصاحَبةِ التفكيك المُتحَصِّل مِنْ تضافُر الصَّوْتيْن من جهة، وللاقتراب، من جهةٍ أخرى، من الآفاق التي تفتحُها «ذاكرةٌ ناسية» للقراءة والتأويل خارج ضَيق التقابُل.
في هذه القراءة، شدّدَ موريس بلانشو على أنّ النّسيانَ شيءٌ لا عدَمٌ. إنّهُ يَقظة الذاكرة والقوّة الحافظة التي بها يُصانُ الخَفيّ في الأشياء[11]. وهو ما لمْ يَكُن مَعْنى التقابُل يَسْمحُ بالتنبّه له، أي التنبّه لِقوّةِ النّسيانِ الحافظةِ بَعد أنْ تكرَّس إسْنادُ قوّةِ الحِفظ للذاكرة. ولمْ يَكُن مَعْنى الزّوال أيْضًا يَتّسِعُ له.
لا تكونُ للذاكرةِ هذه القوّةُ إلّا بالنّسيان، خلافًا لِما هو مُكرَّسٌ عن هذا الزّوْج من أفكار جاهزة. فالحِفظُ، الذي يُتيحُهُ النسيانُ، قائمٌ على الانْفِصَال لا على المُراكَمَةِ والتَّخزين؛ قائمٌ على الفجَوات لا على التَّرَاصّ. ما له اعتبارٌ في هذا السياق هو تصوّرُ النِّسيان بوَصْفهِ حِفظًا، وتصوّرُ الحِفظ بوَصْفه تحوّلًا وتغييرًا. إنّهُ صَوْنٌ بالانْفِصَال وفي الانْفِصَال. فإعادةَ النَّظر في العلاقة بين الذاكرة والنّسيان تَنهَضُ، وَفق هذا التصوّر، على تفكيكِ الجاهز وما ترتّبَ عليْهِ مِنْ تعاريفَ مَسْكوكة.
قيمة زَوْج الذاكرة والنّسيان تتكشّفُ، إذًا، مِنْ تَحْرير مَفهُوم النّسيان مِن قبْليّاتٍ مُلجمةٍ لِطاقتهِ على الإضاءة، على نَحْوٍ يَسْمَحُ بمُصاحَبةِ احتمالاتِ اشتغال الذاكرة وَفقهُ لا ضِدّه، وبتَتَبُّع اشتغال النّسيان في بناءِ ذاكرةٍ مُضادّة.
النّسيانُ هو ضَوْءُ الذاكرة. العَتمة، التي إليها يُدْخِلُ الأشياءَ، هي ما يُحْيي الذاكرةَ ويُؤمِّنُ ضَوْءَها. إنّه بذلك عَتمة مُضيئة، ساهرةٌ على الخَبيء. شَبَّهَهُ بلانشو، في سياق حديثه عن «الذاكرة الناسية»، بشَمْسٍ تنعكسُ أشِعّتُها على الذاكرة[12].
إنّ إعادةَ النّظرِ في زَوْج الذاكرة والنّسيان مكانٌ فكريّ وشعريّ، مُتشابكُ الوَشائج. يَتبدَّى ذلك مِنَ الوَعْي بأنّ تَمْجيدَ النّسيان قلبٌ في الرُّؤية والتّصوّر، على نحوٍ يَقودُ إلى تَمْجيدِ مفهوماتٍ عديدة كان يُنْظَرُ إليها بنَوْعٍ مِنَ التَّبخيس. وفي مُقدِّمةِ هذه المفهومات مَفْهُوم اللَّبْس، إذ استنادًا إلى هذا القلب الفكريّ، تَسَنّى الاقتراب مِنْ اشتغال ذاكرةٍ شعريّة تُمجِّدُ اللَّبْس بتَمْجيدِها للنِّسيان.



وهكذا، فإنّ مَطْلبَ إعادةِ النّظر في هذا الزّوْج يُعَدُّ مُنطلقًا نظريًّا رئيسًا، بل إنّهُ يتقدّمُ كلَّ عبُورٍ بهِ نَحْوَ أسْئِلةِ التّحليل النّصّيّ. فالعُبُور يَقتضي مُساءلة ما يَعُوقُ علاقةَ الذاكرة بالنّسيان.

لعلّ ما يقومُ عليه اشتغالُ ذاكرةٍ تَحْيا بالنسيان هو اللّبْسُ والخلط الحَيَويّان، أي إبعادُ المنسيِّ عن وَضْعه الأوّل بتحريره من صُورَته الأولى، وبفَتْحِه على حياةٍ أخرى بَعْدَ العُثور عليه مِنْ جديد. وهو ما يجعلُ مهمّةَ الذاكرةِ لا تخزينَ الوقائع والأشياء، بل التّحويل والتّغيير، لا المُراكَمة، بل فصْلَ المَنسيّ عن وَضْعِه الأصليّ لِيَحْيا بوَصْفِه حاضرًا يقتاتُ دَوْمًا من غيابٍ يَبْني حُضورَه. ذاكرةٌ، بهذا المَعْنى، هي ذاكرةٌ تتصدّى للامتلاء وتَصُونُ الفراغ وتَحْتفي بالبياض الذي فيه تنفصلُ الأصولُ عن وَضْعِها الأوّل. إنّ الإبعادَ المُشارَ إليه عمَلٌ تفكيكيّ يَمَسُّ تصوّرَ الزّمن ذاته، إذ لا يَستقيمُ الحديثُ عن النِّسيان مُنفصِلاً عن تصوّر الزّمن.

فصْلُ الذاكرة عن مهامّ التخزين يَجْعلُها رَحِمًا. في ظلْمَتِها المُضيئةِ، تتحقّقُ التحوّلات التي هي عودةٌ لِلْمنسيِّ من داخل الانفصال. وهو ما يجعلُ النسيان أسَّ الذاكرة الإبداعيّة الحيّة. به تتحقّقُ إعادةُ الكتابة، في الأدب، بوَصْفها حياةً أخرى لِما يُعادُ كتابته. في هذا السياق، كان «جورج شاربونيي George charponier» أشارَ، في حوار له مع بورخيس، إلى أنّ شخصيّة مينار، الأثيرة في أعمال بورخيس، تنسَخُ فصلًا من كتاب دون كيخوط وتنسبهُ إلى نفسها، فردَّ عليه بورخيس مُصحِّحًا هذه الرُّؤية بالقول إنّ بيير مينار «لا ينسَخُ الفَصْلَ كما هو، وإنّما يَنساه فيَعْثرُ عليه ثانية في ذاته»[13]. العُثورُ على المَنسيّ في الباطن البعيد للذات، بَعْد إقامته في العَتمة المُضيئة للنّسيان، عُثورٌ على تَحوّلٍ مُؤسَّسٍ على المَحْو والفراغ والبياض، أي على ما يُبعِدُ عن الأصل. إنّه زمنُ النّسيان، الذي يَكفّ الماضي فيه عن أن يَظلَّ ماضيًا لِيَسعَدَ بقلبٍ يُهيِّئهُ النّسيان. إنّهُ القلبُ الذي يَتحقّقُ في النّسيان وبه. لا نَعْثرُ على الأشياءِ من جديد إلّا في النّسيان، لا نعثرُ عليها مُنفصلة عن الماضي إلّا بالنّسيان.

التّحوُّل الذي يَعيشهُ المَنسيّ تَجْربةٌ شِعريّة بعيدةُ الغور. إنّه قوّةُ تبديلِ «تُرسي داخلنا، بقُربِ مُدْهِش، لُغزَ تحوُّلٍ غير مُحدَّد[14]»، له صورةُ تيهٍ، وهو ما تأمّلَه موريس بلانشو انطلاقًا من إضاءاتٍ مُكثّفة بَناها على بَيْتَيْ سوبرفياي التاليَيْن:

أأنا هُنا أأنا هُناك؟ ضفافي الاعتياديّة
تتبدّلُ مِن الجهتيْن وتترُكني تائهًا[15].

عبْرَ البَيتيْن وما يُضْمِرانِه من انتقالٍ باطنيّ، تأوّلَ موريس بلانشو، من منطقة النّسيان، علاقةَ الباطن بالخارج، وهي علاقة أثيرةٌ في تأويله، إذ يَرَى بلانشو أنّ هذا الانتقالَ الباطنيّ، الذي يَتعيّنُ أنْ يُعاشَ بوَصْفِهِ خَطَرًا قبْل الشعور به بوَصْفهِ رافدًا، هو «السكون» الذي خَلْفه الشاعرُ «يَعْرفُ ما يَقع». ما يَتِمّ نِسْيانُهُ، حسب تأويل بلانشو، «هو مَعْلَمُ مَسارٍ بطيءٍ: إنّه السَّهمُ المُحدِّدُ لِوِجْهَة. ما يَتِمُّ نِسْيانُهُ يتّجهُ، في آن، نَحْوَ ما يُنسَى ونَحْوَ النِّسْيان، أي نَحْوَ المَحْو الأعْمَق، حَيْثُ منْطَقة التَّحوّلات. إنّهُ انتقالٌ مِنَ الخارج إلى البَاطن، ثمّ مِنَ الباطن إلى ما هو أكثر بُطونًا، حَيْثُ يَجتمعُ، كما يقول نوفاليس وريلكه،

في فضاءٍ مُتّصلٍ - مُنفصلٍ، الحَميمُ وخارجُ أيِّ حُضور[16]».

يَتَعلّقُ الأمرُ بالعلاقة التي يَفتحُها النّسيانُ لِمَن يَنسَى مع ما يَنساه. ليْس النّسيانُ عدمًا أو زوالًا للمَنسيّ، إنّه علاقة قائمة على التَّحويل والامتلاكِ بالانْفِصَال وفي الانفِصَال. فالنِّسيانُ، يقول موريس بلانشو، ليس «سوى الأشياء المَنْسية، ومع ذلك يتركُنا، بقوّةِ النسيان التي تتجاوَزُنا وتتجاوزُ بكثيرِ الأشياءَ المَنْسية، في علاقةٍ بما نَنْسَاه[17]». إنّه، بهذا المَعْنى، علاقة تَعُودُ فيها الأشياءُ مُجلَّلة بالعُمقِ والغوْر، تَعُودُ أكثر غِنى وقدْ حوّلَتْها وساطة النِّسيان، التي تتفرَّدُ بما يُميِّزُها عن مَفْهُوم الوسيطِ ذاتِه، لأنّها تتِمّ في فضاءٍ يتفكّكُ فيه الوَسيطُ ويَمّحي، فيكونُ هذا الامّحاءُ هو ذاتُهُ ما يَبْني هذا التفرّد.

إنّ عدَّ النسيان وَسيطًا مُحتفِظًا بأسْرَارِه قلبٌ فكريٌّ مُتحصّلٌ مِنْ إعادةِ النَّظر في مَفهُوم النّسيان. في مُلامَسَةِ هذه الوساطة في الشِّعر، يقولُ موريس بلانشو وهو يُضاعِفُ خطابَه بخطابِ الشاعر جول سوبرفياي: «النِّسيانُ وسيطٌ وقوّةٌ سَعيدةٌ. ولكنْ كيْ يتحقّقَ، في سُمُوّه الشّعريّ، كيْ تكفَّ هذه الوظيفة عنْ أنْ تكونَ وظيفة وتتحوّلَ إلى حدَث، لا بدّ لِما هو أداةٌ ووَسيطٌ ومُجَرَّدُ نسيان أداتيّ وإمكانٌ مُتاحٌ دَوْمًا، أنْ يتحقّقَ بوَصْفه عُمقًا بلا طريق وبلا أوْبة، أنْ يَنْفَلِتَ مِنْ تَحكُّمِنا، أنْ يُقوِّضَ قدرتَنا على تنظيمِه، يُقوِّضَ حتّى النّسيان بوَصْفِه عُمْقًا وكلَّ عمَلِ الذاكرةِ المُلائم هذا. ما كان وَسيطًا يتحقّقُ إذاً بوَصْفه انفصالًا، ما كان واصلًا يَكُفّ عن الوَصْل والفَصْل، ما كان مُوَجَّهًا مِنَ الحاضر نَحْوَ الحُضور المُتذكّر، السَّيرُورة المُنْتِجة التي كانت تُحوِّلُ لدَيْنا كلَّ شيءٍ إلى صُورة، يُصبحُ الحَرَكةَ العقيمة، الذهابَ والإيابَ باسْتِمْرار، اللذيْن بهما نَنزلُ إلى النّسيان دُون أنْ نَنْسَى مع ذلك، نَنْسَى مِنْ غيْر إمْكان أنْ نَنْسَى، مُعلَّقين بيْن كلِّ ذِكرى وكلِّ غيابٍ للذكرى[18]».

هذه الوَساطة، في فضاءٍ بلا وسيط حسب تعبير بلانشو، هي التي تَجْعَلُ الأشياءَ المَنسيّة تَحْيَا حَيَواتٍ جديدة، تجعلُها حاضرةً بالنّسيان وفي النّسيان. بهذا الحُضور، الذي لا يُقابلُ الغيابَ بلْ يَغتذي به، تَنفصِلُ الأشياءُ عن الماضي فيها لتحْيا بهذا الانفصال وفيه، بما يُحَقِّقُ انتِسابَها دَوْمًا إلى المُستقبَل. فالنّسيانُ لا يُؤمِّنُ حُضورَ المَنسيّ وحسب، بل يُؤمِّنُ أيْضًا انْتِسَابَهُ إلى المُستقبَل. فحُضورُ النّسيان والحُضور بالنّسيان وفيه يجعلُ الشيْءَ المَنسيّ، كما يقول الصَّوْتُ المُضاعَفُ للشّعر والفكر، أكثرَ حُضورًا مِنْهُ مَنسيًا، إنّهُ القُدرة على النّسيان بلا نهايةٍ في الحدَث الذي يُنْسى، يقولُ دَوْمًا هذا الصوتُ المُضاعَف، ولكنّه نسيانٌ مِنْ غيْر القُدرة على النسيان، إنّ ثمّة ناسيًا ومَنسيًا ولكن مِنْ غيْر نسيان[19].

إنّ الأفُق التأويليّ، الذي هيّأهُ تفكيكُ زَوْج الذاكرة والنّسيان، خَصيبٌ بالمسالكِ التي يَفتحُها للفكر وللشّعر. لا تتوقّفُ خُصوبتُهُ فقط على دُروب التأويل التي يَجعلُها مُمْكِنَة، بل تتعدّى ذلك إلى القلْب الذي يُحْدِثهُ في تَصَوّر الأصْل، والزّمن، وإلى الخلخَلة التي تمَسّ مَعَهُ العديدَ مِنَ الأزواج التي يَسْتَدْعيها.

في النّسيان وبالنّسيان، يَتفكّكُ أصْلُ المَنسيّ، مُبتعِدًا عن صُورةٍ ثابتةٍ لِيَغدُوَ أثرًا، كما يُؤَمِّنُ لهُ هذا الابتعادُ أنْ يَتَحوّلَ إلى سَيْرُورةٍ تتملّكُ الأصْلَ بفُقدانِه الدّائم. في النِّسيان أيْضًا، تتبدّى حَيَويّة اللَّبْس بوَصْفه صَوْنًا للانهائيّةِ المَنْسيّ. وبالنِّسيان كذلك، يَحضرُ المَنْسيُّ بقوّةٍ وفعّاليّة، مُنفصِلًا عن الماضي فيه، يَغدُو أكثر قُربًا بالابتعادِ الفعّال الذي يُهَيِّئُهُ النّسيان.

أزواجٌ عديدة يَسْتَدْعيها التصوّرُ الفكريّ والشعريّ لِزَوْج الذاكرة والنّسيان. يَسْتَدعيها بتَحْريرِها مِنْ معناها الاعتياديّ وبرَفْعِ الحُجُب المانعةِ مِنْ تفعيلِ حَيَويّتها. وفي مُقدّمةِ هذه الأزْواج؛ زَوْج السّطح والعُمق، القُرب والبُعد، الحُضور والغياب.

إنّ قيمة الخَلخَلة الحديثة لزَوْج الذاكرة والنّسيان تتبدّى أساسًا لا فقط مِمّا تُرْسيهِ مَفْهوميًّا لقراءةِ النُّصوص الحديثة، بل أيْضاً مِنَ الدُّرُوب التي تفتحُها لإعادةِ قراءةِ النُّصوص القديمة. فبدُون خَلخَلةِ ما يَعُوقُ المَفهُومات، يَتمنّعُ تَمْكينها من حَيَويّةِ التأويل والتَّوَغّلِ البَعيدِ في مُحْتَمَلِهِ اللانهائيّ. ■ **خالد بلقاسم**

الهوامش:

1 - بهذه الضدّيّة استهلّ ابنُ منظور تعريفه للنسيان، قائلًا: النسيان «ضدّ الذِّكر والحِفظ». لسان العرب، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

2 - محمد علي التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ج2، ص. 1694.

3 - نفسه، ص. 1695.

4 - يُشيرُ إليه أبوهلال العسكريّ انطلاقًا من معنى «التخليد في النّار». أُنظر: الوجوه والنظائر، تحقيق وتعليق محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، ط1، 2007، ص. 470.

5 - من هذه الآيات، نذكرُ تمثيلًا: «فاليوم ننساهُم كما نسوا لقاءَ يومهم هذا»، الآية 50، سورة الأعراف. « نسوا الله فنسيهم..»، الآية 67، سورة التوبة. «فذوقوا بما نَسيتُم لقاءَ يَومكم هذا إنّا نسيناكم»، الآية 14، سورة السجدة.

6 - الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مراجعة وتقديم وائل أحمد عبد الرحمن، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة، 2003، ص. 493 و494.

7 - يَتوجّبُ استحضار دلالة النّسيان من داخل الاختلاف، إذ يُمكنُ التمييز بين النّسيان الحيويّ بما هو قوّةٌ فعّالة، وبين النّسيان بما هو حجاب، على نحو ما هو بَيِّن من قولة هيدغر الشهيرة عن نسيان الوجود.

8 - يحتاج هذا المَوضوع إلى دراساتٍ تكشِفُ إمكاناتِه التأويليّة في علاقته بمفهوم مركزيّ عند نيتشه، نقصدُ مفهُوم العَوْد الأبديّ.

9 - Friedrich Nietzsche, La Généalogie de la morale, folio, Gallimard, 1971, p. 60.

10 - بهذا العُنوان المُستعار، سَمَّى بلانشو أيْضًا مَبحثه. يتعلّقُ الأمر، إذاً، بتسميّةٍ مُضاعَفة؛ تنطوي على لقاءِ صوتِ الشاعر بصوتِ المفكّر وتضافرهما في خلْق المعنى البعيد.

11 - Maurice blanchot, L'Entretien infini, Gallimard, nrf, 1969, p. 460.

12 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

13 - Michel Lafon, Borges ou la reécriture, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1990, p. 57.

14 - L'Entretien infini, p.461.

15 - نفسه، الصفحة ذاتها.

16 - نفسه، الصفحة ذاتها.

17 - نفسه، الصفحة ذاتها.

18 - نفسه، ص. 461. 462.

19 - نفسه، ص. 462.


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسُلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روحُ التعدُّد

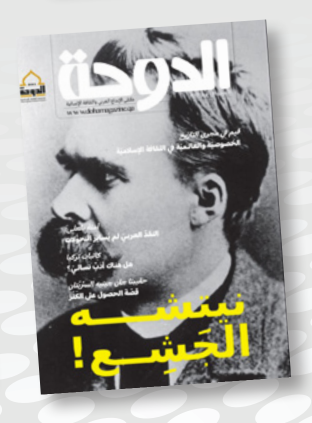

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشــه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟!


الدوحة
ما فاز إلَّا النُّوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجـــــه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


shutterstock


الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 177 أغسطس 2022
www.dohamagazine.qa
غريتا ثونبرج، مجيب لطيف وبرونو لاتور:
على أي أرض سنحيا؟
سفيتلانا أليكسيفيتش:
مخاطر العظمة
كيف يُشكِّل الواقع الافتراضي عالـمَنا؟
الذكريات الهشة تعيد برمجة الذاكرة
تفكيك الأفكار المبتذلة حول العباقرة
أيّ مستقبل للكتابة الأدبية؟
جاك دريدا
الوضوح الذي حاولت أن أعقّده
177
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 177 - محرم 1444 - أغسطس 2022
Year 15 - No. 177 - Muharram 1444 - August 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









كانت حرباً بالكاميرا ومازالت!

فـي أَوْج الانتشـار الإمبريالـي علـى بـلاد الشـرق باحتـلال نابليـون لمصر عام 1798، وفشـله بُعيد ذلك فـي ضـم فلسـطين، قـرَّرت فرنسـا ومعهـا بريطانيـا استقطاب نـوع آخـر مـن العسـكر المُسـالمين. ففـي هذه الآونـة كانَ المُصـوِّرون قـد بدأوا في إبهـار العَالَم الأوروبـي بصنـدوق لويـس داجييـر الفوتوغرافـي، ولأنـه وسـيط ناقـل للشـخوص والأماكـن أفضـل مـن خيـال الرسـامين، باتـت الصـورة علـى قـدر مـن الأهمية العسـكرية وإسـتراتيجيتها على مـدى التّاريخ الاسـتعماري.

وسـواء تعلَّق الانتشـار شـرقاً أو غرباً، كانت الصورة لا تخـرج عـن إطارهـا الأحـادي، مؤكِّـدةً بذلـك نظـرة أوروبـا إلـى الآخـر بوصفـه مـا قبـل أوروبـا، أو مـا هـو خـارج عـن جغرافيتهـا الافتراضيـة المُقسَّـمة سـلفاً حسـب مطامـع اقتصاديـة أو تاريخيـة.

ففـي مصـر حيـن كان علمـاء الآثـار تحـت إمـرة نابليـون يقومـون بالتنقيب عن كنـوز الفراعنة، وخلال عمليـات المسـح الأثـري هاتـه شـكَّل الفوتوغرافيـون عنصـراً أساسـياً فـي البحـث الأركيولوجـي. وفـي فلسـطين، العلاقة الضاربة في القِدم جعلت الصورة سينوغرافيا للكتـاب المُقـدَّس، أمـا فـي بلاد المغـرب العربـي فـكان الفوتوغرافـي بوصلـة سوسـيولوجية تشـير إلـى طقوسـية الدولـة والشـعب معـاً، وعـدم استيعابهما للثـروات الصناعيـة والفلاحيـة المُتوفِّرة. وانتقـالاً بيـن بلـدٍ وآخـر تحـدَّدت مواضيـع الصـورة ومضامينهـا الاستشـراقية والكولونياليـة، دون أن نغفـل قاسـماً مشـتركاً علـى درجة كبيرة مـن الاختزال والتشـيىء، يكمن في متخيَّل أوروبا المُتشبع بالإثارة والنـزوات التـي ألحقهـا الأدب الرومانسـي بقارتـه، فـي مؤلَّفـات هوجـو، وجـرارد دونرفـال، وفلوبيـر، ورسـومات جـون ليـون جيـروم، وديلاكـرواـ، ودافيـد روبرتـس، وغيرهـم.

ولـم يكـن الاتصـال الروحـي بـالأرض المُقدَّسـة البعيـدة متاحـاً لكنائـس أوروبـا، واهتمام المسـيحيين بالقـدس قـد تجـدَّد بالدراسـات الإنجيليـة والتوراتيـة المُسـتوفاة لشروط الإنزال، وإنما شـكَّل الفوتوغرافيون المُبشـرون فـي ذلـك الوقـت كتيبـة الاسـتطلاع فـي فلسـطين منـذ أواسـط القـرن التاسـع عشـر، حيـث سـيتحوَّل هـذا البلـد الصغيـر، إلى أحد أشـهر الأماكن فـي العالـم، لـم يتوقـف الفوتوغرافيـون عـن تصويـره حتـى غـدت أرض القـدس ومعالمهـا الأثريـة والدينيـة مألوفـة فـي أوروبـا وأميـركا، تعـرض صورهـا إلـى جوار صـور العواصـم العالميـة الكبـرى.

وقـد كان المُبشـر الأسـكتلندي "جيمـس غراهـام" (James Graham)، سـكرتير "جمعيـة لنـدن لنشـر المسـيحية فـي أوسـاط اليهـود، أول مصـوِّر مقيـم في القـدس منـذ العـام 1853، وخـلال سـنوات إقامتـه انكـبَّ علـى تصويـر المواقـع التـي لهـا صلـة بتاريـخ الكتـاب المُقـدَّس، وبعـده توافـد علـى البـلاد مئـات الفوتوغرافييـن للغـرض ذاتـه، حيـث كان التنسـيق يتـمُّ مـع الجمعيـات التبشـيرية الداعمـة عبـر "صنـدوق اكتشـاف فلسـطين" المُؤسَّـس فـي العـام 1865.

ولعـلّ أفظـع كشـف لأسـرار الاهتمـام الفوتوغرافي المُتزايـد بالقـدس هـو مـا أعلنـه صراحـة الفوتوغرافي الأميركـي "دوايـت ألمندورف" سنة 1901 واصفاً غرضه مـن الفوتوغرافيـا فـي كتـاب أسـماه "حـرب صليبيـة بالكاميـرا علـى البـلاد المُقدَّسـة"، ومـن هنـا اتخـذت الصـورة طابعهـا المُتكـرِّر المبنـي حسـب الدراسـات التاريخيـة علـى تصويـر الأماكـن الدينيـة مـن زوايـا متشـابهة، تعتمـد علـى مسـرحة المشـاهد الإنجيلية والتوراتيـة، وعلـى موديـلات بشـرية تجعـل الصـورة معرضـاً للقصـص الدينيـة، كمـا لوحـظ أن أغلـب الصـور التـي التقطـت فـي كنيسـة القيامـة، وشـوارع القـدس، وبيـت لحـم، وطبريـا، ويافـا، وحائـط المبكـى، والناصـرة... ظهـرت فارغـة مـن الفلسـطينيين بشـكل سـوق للعَالَـم علـى أن بلاد القدس "أرض بلا شـعب".

اليـوم، وفـي زمـن عسـير كالـذي نعيـش فصولـه الغامضـة فـي أيامنـا، (أصبـح عالمنـا يدور أكثـر فأكثر حـول الصـور) (ص: 14)، كمـا باتـت حـروب الصـورة فـي سـاحات أوسـع، وبـأدوات فـي متنـاول الجميـع تجعـل قيـام أحـد النشـطاء بالتقـاط صـورة ونشـرها مسـألة هيِّنـة، الأمـر الـذي يوهمنـا بـأن الصـورة قـد انتصـرت علـى النـص، وأن هـذا الأخيـر لـم يعـد كمـا كان محرضـاً علـى إحيـاء ملهـاة نيـرون وحمـل قيثارته والغنـاء فـي محـراب الأدب بعيـداً عـن النيـران وعـن بحـر السياسـة المُتلاطـم!

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شــهــريــة

العدد 177

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وسبعة وسبعون
محرم 1444 - أغسطس 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الــدوحـــة - قـــطـــر

صـدر العـدد الأول في نـوفمبر 1969، وفي يـنـاير 1976 أخـذت توجهها الـعـربي واسـتـمـرت في الــصـدور حـتـي يـنـايـر عـام 1986 لـتـسـتـأنـف الـصـدور مـجـدداً في نـوفمـبر 2007.

للمراسلة والتواصل:
editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



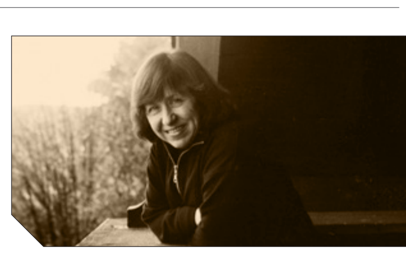
| تقارير | قضايا

| قضايا |

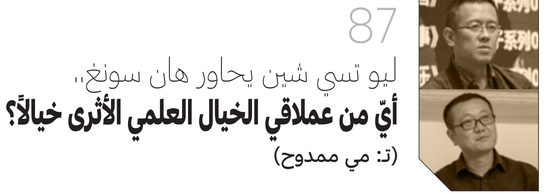
| ملفات |



حوارات | نصوص | ترجمات | قراءات









| أدب | فنون | مقالات | علوم | إصدارات |







حديقة أفريقيا!
مقبرة للأرواح المُهاجرة

عندما قرأت عائشة القريشي، ابنة الفنَّان الجزائري رشيد القريشي، عَبْرَ وسائل التواصل الاجتماعي أنّ التيارات البحرية القوية قبالة الشواطئ المجاورة لمدينة جرجيس التونسية كانت تحمل كلَّ يوم تقريباً عدداً غير قليل من الجثث المجهولة لعشرات وربّما المئات من الأشخاص الذين سقطوا في مياه البَحر الأبيض المتوسط خلال عام 2018، أثناء محاولتهم الفاشلة للعبور إلى الشواطئ الشمالية مستقلين قوارب بدائية تفتقد لأدنى درجات السلامة والأمان، وأن العديد من هذه الجثث لم يتم دفنها بطريقةٍ لائقة أو لم تدفن على الإطلاق، شعرت بصدمة وحزن شديدين.

في وقتٍ لاحق من العام نفسه، زارت الابنة برفقة والدها مدينة جرجيس، وصدما لهول المشهد الذي صادفهما. يقول الفنَّان رشيد القريشي في وصف ذلك اليوم: «عندما رأيت المكان الذي يُسمَّى مقبرة الغرباء، كان ذلك بمثابة كابوس بالنسبة لي. لم أستطع تحمُّل فكرة أن الأشخاص الهاربين من الفقر وتغيُّر المناخ والحروب وحتى (كورونا)، ينتهي بهم الأمر في مكب للنفايات. ويضيف: «على الفور، قلت إننا بحاجة لشراء قطعة من الأرض لبناء مقبرة، وبما أن هؤلاء الأشخاص حُرموا من حقِّ الدفن بكرامة، سأبني مكاناً مخصَّصاً لدفنهم هنا كي يستريحوا في مكانٍ مُشرِّف».

كانت هذه الواقعة نقطة البداية للمُبادرة الإنسانية الرائعة التي خرج بها الفنَّان الجزائري والتي أصبحت تُعرف اليوم باسم «حديقة إفريقيا»، هذه البقعة من الأرض التي تقع على الساحل الجنوبي من تونس وخُصِّصت لتكون مقبرة للمُهاجرين الذين غرقوا أثناء عبورهم البحر الأبيض المتوسط، ونصباً تذكارياً يذكِّرنا بإنسانيتنا الضائعة. ولا شك أن التجربة الشخصية المُؤلمة للفنَّان رشيد القريشي الذي فقد شقيقه في عام 1962، عندما ابتلعه البحر ولم يعثر على جثمانه مطلقاً بعد ذلك، كان لها وقعٌ كبير وتأثيرٌ مضاعف للخروج بهذه المُبادرة.

في الواقع، لا أحد يعرف العدد الدقيق للأشخاص الذين يموتون للأسف كل عام أثناء محاولتهم عبور البحر الأبيض المتوسط، فالإحصائيات لا تعكس بالضرورة الواقع. إذ أن أولئك الذين لم ينجحوا في عبور المتوسط ولم يُعثر على جثثهم لا يتم تمثيلهم بشكلٍ عام في هذه الإحصائيات. ولكن التقديرات، استناداً إلى أعداد الأشخاص الذين أنقذهم حرس السواحل في جنوب أوروبا وشمال إفريقيا، تشير إلى أن المُهاجرين الذين يغرقون في البحر الأبيض المتوسط كل عام يعدّون بالمئات، وربّما الآلاف.

ما يزيد المشهد تعقيداً في جرجيس على وجه الخصوص، أن وجود مقبرة مخصَّصة لجثث المُهاجرين الذين تجرفهم مياه البحر إلى سواحل المدينة كان أمراً صعباً نظراً للواقع الاجتماعي الخاص بهذه المدينة، كما يقول السيد مونجي سليم، الرئيس الإقليمي للجنة الصليب الأحمر في مدينة مسرين. ويضيف قائلاً: «في الواقع، كانت البلدية مضطرة لدفن هذه الجثث في مكانٍ غير مناسب، لأن ملكية المقابر في هذه المنطقة تعود للعائلات فقط، حيث تملك كل أسرة مساحة خاصة بها لدفن أمواتها. وعندما تطلب من الناس بيع قطعة من الأرض لاستخدامها كمقبرة، فإنهم بشكل عام يرفضون ذلك».

هذا الأمر، على أي حال، لم يمنع رشيد القريشي من المضي قدماً في مشروعه الإنساني الخاص. فبعد زيارته للمنطقة قام على الفور بشراء قطعة من الأرض بمساحة 2500 متر مربع وحوَّلها إلى مقبرة خاصة يمكن أن تستوعب نحو 600 قبر، وأطلق عليها اسم «حديقة إفريقيا». وكانت بلا شك مهمَّة شاقة ومبادرة فردية خالصة، إذ قام بتمويلها الفنَّان الجزائري بنفسه دون مساعدة من أي جهةٍ حكومية أو غير حكومية.

فردوس للأرواح المهاجرة!

على الرغم من الجانب الإنساني المُهمّ لـ«حديقة إفريقيا»، كمقبرة للأرواح المُهاجرة التي لم تجد السلام الذي تنشده على وجه الأرض، إلّا أن التصميم والبناء



رشيد قريشي، مؤسس مقبرة "حديقة أفريقيا" ▲

والجانب الفنّي كان لها جميعاً -أيضاً- أهمّية بالغة في المشروع. لم يكن الاهتمام بهذا الأمر مبالغاً به أو عبثياً، بل على العكس، كان أمراً مدروساً ومبرراً، إذ إن الهدف هو أن يحصل هؤلاء الضحايا على الكرامة الإنسانية التي يستحقونها، والتي ربّما حُرموا منها خلال سنين حياتهم. لذلك فإن «حديقة إفريقيا» كما يصوِّرها الفنَّان رشيد القريشي هي «مكان للذكرى مليء بالنباتات العطرة التي تستحضر الجنة كما تمَّ وصفها في القرآن الكريم».

ولتحقيق ذلك، بُنيت المقبرة وسط بستان من أشجار الزيتون، حيث يدخل المرءُ هذه «الجنة» كما يسمّيها القريشي، من خلال بوابة ضخمة، أشبه ببوابات القصر، مطلية باللون الأصفر اللامع في تشبيه بليغ لشمس إفريقيا الساطعة. وتتضمَّن البوابة الرئيسة بوابة أصغر منها حجماً لدخول الزوار صُمِّمت بارتفاع منخفض، ربما عن قصد لكي تدفع الزائر للانحناء عند مروره من خلالها احتراماً لأولئك الذين ذهبوا إلى البحر في رحلة شاقة للبحث عن أمل مفقود ومستقبل أكثر إشراقاً، ولكنه للأسف لم يأتِ أبداً.

يقول الفنَّان القريشي: «أردت أن يكون المدخل الرئيس مثل مدخل القصر، وعندما تفتح الأبواب تجد أجمل الأشياء التي صنعتها الأيادي السحرية لأمهر الحرفيين في المنطقة». تقودنا الممرات المكسوة بالبلاط الملوَّن والمزخرف بتصميماتها الفريدة التي تمَّ استحضارها من مدينة الحرف التونسية الشهيرة «نابل» عبر المقبرة، لتصل بنا إلى خمس أشجار من الزيتون تمثِّل أركان الإسلام الخمسة واثنتي عشرة شجرة من الكرمة تمثِّل تلاميذ المسيح الاثني عشر. بينما تنتصبُ على جانبي البوابة لوحتان كبيرتان تعملان كما يقول القريشي بمثابة «حراس رمزيين لمن يصلّون من أجل الموتى»، في إشارة إلى عائلات وأصدقاء المفقودين.

وعلى طرفي هذه الممرات تمت زراعة مجموعات من الأعشاب العطرية والعلاجية جنباً إلى جنب مع الأزهار الفوَّاحة، إضافة إلى أشجار البرتقال المُر التي ترمز إلى مشقة الموت وحلاوة الآخرة. بينما عُلِّقت في أماكن عدّة من الحديقة أكواب صفراء وخضراء، تهدف إلى جذب مياه الأمطار والطيور. ويودي الممر الرئيس بالنهاية إلى غرفة مقببة توفِّر فضاءً للتأمل ومكاناً للصلاة يجمع بين كلِّ الأديان.

ولا شك أن المُساواة بين جميع الضحايا دون تمييز أو تفريق فيما بينهم سواء في الجنس أو اللون أو حتى الدين، هي بادرة رائعة يشهد لها وعامل إضافي يؤكِّد على أهمِّية هذه المقبرة. يتحدَّث القريشي حول هذا الأمر قائلاً: «هذه المقبرة تضم جثث كل المُهاجرين سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين أو حتى بوذيين، فالبعض من المُهاجرين الذين تم العثور عليهم هم من بنغلاديش مثلاً، كما وعدت ربي بأن تكون كل القبور مثل بعضها ولا وجود لأي فرق».

تتضمَّن المقبرة أيضاً مسكناً صغيراً للناطور ومكتباً للطبيب، فضلاً عن مرافق الحمامات والمغاسل، ومشرحة تحتوي على أحدث المرافق للمُساعدة في تحديد الجثث المُتحللة بشدة التي تم غسلها على الشاطئ وتُركت مسبقاً لتتعفن. يقول الفنَّان الجزائري في وصف ذلك: «في البداية، أردت فقط صُنع شواهد للقبور. لكن عندما وجدت أن التعامل مع جثث الموتى



كان سيِّئاً للغاية، فكَّرت ببناء غرفة استقبال هنا، وبجوارها مباشرة مشرحة مبرّدة مخصّصة للتعامل مع جثث الموتى». ويقوم فريق العمل المُتواضع في المقبرة بالاحتفاظ بعيِّنة من الحمض النووي لكل ضحية يتم دفنها، «على أمل أن نتمكَّن يوماً ما من التعرُّف عليهم من خلال الحمض النووي الذي يوفره الأقارب»، كما يقول القريشي.

على قائمة جائزة الآغا خان للعمارة

منذ افتتاحها في 9 يونيو/حزيران من العام الماضي (2021)، كمحطة أخيرة لبضع مئات من اللاجئين والمُهاجرين الذين سقطوا في مياه البحر الأبيض المتوسط، أصبحت هذه المقبرة موضع اهتمام العديد من الشخصيات المُهمّة والصحافيين ووسائل الإعلام وكُتبت حولها المقالات في الصحف والمجلات المعروفة، من «لوموند» الفرنسية حتى «نيويورك تايمز» الأميركية. بينما وصفت المديرة العامة لليونسكو «أودري أزولاي» مبادرة القريشي بأنها «تقدِّم الجمال لأولئك الذين حُرموا من الحصول على قبر. إن لفتته تشهد على إنسانيتنا المُشتركة وتؤكِّد أن لكل شخص الحق في هذه الكرامة».

غير أن التقدير الأكبر الذي حصلت عليه «حديقة إفريقيا» كان في اختيارها مؤخراً ضمن المشاريع العشرين المُرشحة لجائزة «الآغا خان» للعمارة في دورتها الحالية (2020-2022). ورغم أن المشاريع الفائزة في هذه الدورة لم يتم الإعلان عنها بعد، إلّا أن مجرد اختيار المقبرة من بين المشاريع العشرين المُرشحة لهذه الجائزة العالمية، التي يقع مقرها الرئيس في جنيف (سويسرا) وتُعَدُّ الأكبر من حيث القيمة المادية وواحدة من أهم الجوائز على صعيد العمارة في العَالَم، يُعَدُّ أمراً على درجة كبيرة من الأهمّية والتقدير.

إلى جانب المقبرة تمَّ اختيار تسعة عشر مشروعاً متميِّزاً من 16 دولة حول العَالَم، من بينها سبع دول عربية هي: البحرين، لبنان، الكويت، المغرب، فلسطين، الإمارات العربية المُتحدة، بالإضافة طبعاً إلى تونس. ووفقاً للجائزة، قامت لجنة التحكيم العليا المُستقلة باختيار المشاريع العشرين المُدرجة في القائمة المُختصرة من بين 463 مشروعاً تمَّ ترشيحها لدورة الجائزة الخامسة عشرة، الأمر الذي يجعل من اختيار المقبرة من بين هذا العدد الهائل من المشاريع العالمية أكثر أهمّية وحضوراً. ومن المُتوقع أن يتمَّ الإعلان عن المشاريع الفائزة بالجائزة في وقتٍ لاحق من هذا العام.

والمُتتبع لجائزة «الآغا خان» للعمارة منذ انطلاقتها الأولى في عام 1977، يدرك أن اختيار المشاريع المُرشحة أو الفائزة يخضع دوماً لمعايير صارمة ودقيقة، وهي لا تتعلَّق أساساً بحجم أو قيمة المشروع المادية، بل بالدور المُهمّ الذي يلعبه في خدمة المُجتمعات المُحيطة، والفائدة الكبيرة التي يقدِّمها لمُجتمع المُسلمين عموماً، انطلاقاً من مبادئ وأفكار إنسانية سامية تقوم على المُساواة، والتعدُّدية، والحفاظ على الكرامة الإنسانية، وتعزيز قيمة الاختلاف الثقافي والاجتماعي على كافة الأصعدة. وهذا ما ينطبق دون شك على هذا المشروع الإنساني الكبير، الأمر الذي يجعله، ليس مؤهلاً للوجود ضمن القائمة المُختصرة للمشاريع المُرشحة للجائزة فحسب، بل وللفوز بها أيضاً.

وهذا ما تؤكِّده أيضاً بشكلٍ غير مباشر كلمات الروائي والأكاديمي الفرنسي-السنغالي «ديفيد ديوب»، الحاصل على جائزة البوكر الدولية، الذي كتب يقول في وصف هذه الحديقة: «من خلال جمالها، تمسك «حديقة إفريقيا» بقلوبنا وتثير إحساسنا بالظروف التي يعاني منها المُهاجرون في جميع أنحاء العَالَم وتجدِّد إحساسنا بالإنسانية المُشتركة. تؤكِّد الحديقة على أن الكرم والتضامن ليسا أوهاماً: إنهما موجودان في مجتمعات الشمال كما في مجتمعات الجنوب، وتذكِّرنا بالشيء الوحيد الذي يمنع البشرية نفسها من الغرق في سفينة جماعية ألا وهو رفض البقاء غير مبالين بمُعاناة الآخرين». بينما يختم مونجي سليم قائلاً في فيلم وثائقي قصير حول الحديقة نشر على موقع جائزة «الآغا خان» للعمارة: «بصراحة، هذه المقبرة هي تحفة فنّية، مكان غير عادي. هؤلاء الناس محظوظون لكي يجدوا الراحة الأبدية في مثل هذا المكان». ■ **محمد أدهم السيد**



من مغادرة إفريقيا إلى الحبس الكبير

الإنسان، هذا المهاجر الأبدي

كشف علم الآثار الحديث طبيعة التدفُّقات التي تسبَّبت، من قارّة إلى أخرى، في اختلاط دائم للسكّان، وما صاحبها من قمع ونبذ. ومن المفارقات أن المجتمعات البدوية كانت تميل إلى الاختفاء، لكن الإنسان لم يكن، أبداً، متنقّلاً قبل القرن الحادي والعشرين. في كتابه الأخير «البشر المهاجرون.. من مغادرة إفريقيا إلى الحبس الكبير»، يتتبَّع المؤرِّخ وعالم الآثار «جان بول ديمو» تاريخ الهجرات، من العصر الحجري القديم حتى يومنا هذا، من أجل فهم أفضل للحركات الحالية، في حجمها وإكراهاتها.

هجرات اقتصادية، وأخرى مناخية، وأخرى سياسية ... لقد أظهرتم أن هذه الحركات لم تكن بسبب العولمة، وحلول القرن الحادي والعشرين. في الأساس، أسباب الهجرات هي نفسها منذ مليونَيْ سنة. كيف جاءت فكرة كتابة تاريخ الهجرات والمهاجرين؟

- كان هذا جزءاً من المشاريع البحثية التي كنت أفكِّر فيها لفترة طويلة، وفي نقاش مع «صوفي باجارد»، من دار النشر (Payot)، نضج المشروع، خاصّة أن الحملات الانتخابية المختلفة التي كانت فيها الهجرة (ليست دائماً، لأسباب وجيهة) موضوعاً أساسيّاً في النقاش العامّ. من الواضح أنني لم أكن أرغب في تأليف كتاب مناضل، بل مجرَّد كتاب تاريخ، يربط الحقائق، ويظهر الاختلافات والثبات على مدى المليونَيْ سنة الماضية، لكنه، مع ذلك، كتاب سياسي، بالمعنى الأوَّل للمصطلح.

كنت أرغب في إنجازه على المدى الطويل جدّاً، مع الحفاظ على الإيجاز وسهولة القراءة، والبحث عن الثوابت والاختلافات؛ ويرجع ذلك، أساساً، إلى الزيادة المستمرّة في التركيبة السكّانية البشرية. في الواقع، تعرّضت أوروبا للاستعمار قبل (8000) عام، من قِبَل روّاد زراعيِّين من الشرق الأدنى، أو استعمار الأميركتَيْن على يد الأوروبيين، انطلاقاً من «الاكتشافات الكبرى» بطرق مختلفة تماماً، لكن الأسباب، في العمق، هي نفسها دوماً.

إحدى نقاط القوّة في كتابك، التأكيد على أنه لا يوجد مجتمع أبديّ؛ إذ لم تتوقَّف الشعوب عن الاختلاط. مع ذلك، هناك مفردات متكرِّرة تنتشر عبر القرون مثل «برابرة» أو «غزوات»... هل كان يُنظر، دائماً، إلى المهاجر على أنه مصدر خطر؟



- في الواقع، فكرة الكيانات السياسية، والكيانات الثقافية التي ترسّخ وجودها إلى أجَل غير مسمّى «منذ بدايات الزمن» (كما كتب الجنرال ديغول عن فرنسا، أو -بالأحرى- الفكرة التي كان يحملها عنها)، لا معنى لها تاريخياً. تعود فكرة (الأمّة) -بوصفها مجتمعاً من المواطنين- إلى الثورة الفرنسية، وإلى الرومانسية فقط. من قبل، لم يكن هناك سوى ملوك لهم حقّ إلهيّ لحكم الرعايا، ويوسّعون أراضيهم بحكم الحروب أو الزيجات. معظم الدول الحديثة تعود إلى القرن التاسع عشر في أحسن الأحوال، وغالباً ما تعود إلى العقود الماضية، فقط؛ لذا هي نتيجة تهجين ثقافي، وتهجين بشري دائمَيْن.

مع ذلك، في كلّ مرّة، يُنظر فيها إلى الأجنبي -«البربري» بحكم التعريف- على أنه خطر. وإذا تَمَّ قبوله، فغالباً ما يكون عبداً بالأَسْر أو الشراء، أو عاملاً فقيراً. معظم أفراد مجتمعات الدولة كانوا من العبيد، ومن أوروبا الحديثة في المقام الأوّل، من خلال مستعمراتها. ولكن، كان هناك، في بعض الأحيان، «المتوحّش النبيل»، على الأقلّ، كموضوع أدبي، أو الإفريقي كـ«طفل كبير» (من الإعلان عن مسحوق الشوكولاتة إلى جوزفين بيكر، دون نسيان حدائق الحيوانات البشرية في نهاية القرن التاسع عشر). البربري أو الهمجي عبارة عن قطعة معدنية، لا غنى عنها اقتصادياً، لكنه، أيضاً، كبش فداء.

علم الآثار، والأساطير، واللُّغويات.. والآن، علم الوراثة، كلّها تسمح لنا بتتبُّع مسارات بعض الشعوب. أنت تُظهر ذلك، بشكل جيّد جداً، بالنسبة إلى الهندو - أوروبيين. من أين أتى الأوروبيّون؟

- أوروبا هي اختراع الأوروبيِّين. إنها، بالفعل، القارّة الوحيدة التي لا تحدّدها المحيطات بشكل واضح؛ إنها، في الأساس، شبه جزيرة أوراسيا الأخيرة (أو آسيا). هذا هو المكان الذي لم نتمكّن من المضيّ قدماً فيه، على الأقلّ، حتى «الاكتشافات العظيمة». مثل جميع أجزاء العالم الأخرى، لم يتوقَّف الناس عن الاختلاط هناك. بعد أوّل إنسان منتصب القامة، منذ ما لا يقلّ عن مليون سنة (الذين تحوَّلوا هناك، تدريجياً، إلى شعوب نياندرتال)، وصل السابينس (أي أنت ونحن)، وما كانوا، بشكل عامّ، صيّادين وجامعين، منذ حوالي (40) ألف عام، ثمَّ تَمَّ استبدالهم واستيعابهم منذ (8000) عام من قِبَل مزارعي العصر الحجري الحديث، من الشرق الأدنى، في حين تَمَّ رصد تحرُّكات سكّانية أخرى، أُبلِغَ عنها من خلال التحليلات الجينية الأولية، من أوروبا الشرقية.

بالإضافة إلى تتابع عمليّات النزوح الداخلي الدائمة (المستعمرات اليونانية، الفتوحات الرومانية، غارات الفايكنغ، الهجرات الجرمانية، وغيرها) القادمة من الخارج، من محطّات فينيقية وقرطاجية، وتأسيس المجتمعات اليهودية، والهجرات من آسيا مثل شعب الهون، ثم الفتوحات العربية البربرية في جنوب القارّة، ثم المجريّون والأتراك والمغول، وغيرهم، حتى الهجرة في الآونة الأخيرة، بسبب الثورة الصناعية. في الوقت نفسه، انتقل ملايين الأوروبيين، على مدى



القرون الخمسة الماضية، إلى استعمار جزء كبير من العالم، وخلقوا كيانات ثقافية جديدة مختلطة، إلى حَدّ ما، مع السكّان الأصليين لهذه المناطق (في البرازيل أكثر من كندا)؛ لذلك، يكون تحديد الهويّة الأوروبية منطقياً، فقط، فيما يتعلَّق بلحظة زمنية محدَّدة، ولمجموعات معيَّنة (مثقَّفو عصر التنوير، على سبيل المثال). خلاف ذلك، كما هو الحال مع أيّة هويّة أخرى، هي فكرة متقلِّبة باستمرار.

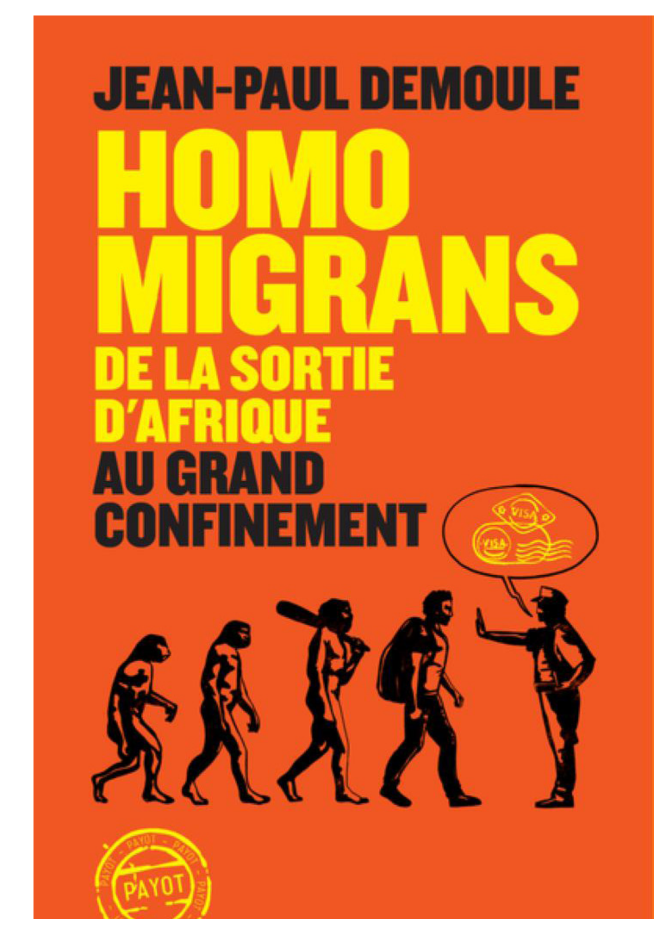
أنت تستخدم مصطلح «الإبادة الجماعية» لوصف غزو الأميركتَيْن، وتجارة الرقيق في المحيط الأطلسي. لماذا اخترت هذا المصطلح الذي قد يبدو قديماً، هنا، مقارنةً بالتعريف الذي صاغه رافائيل ليمكين؟

- أستخدم مصطلح «الإبادة الجماعية» حتى لغزو يوليوس قيصر بلاد الغال؛ ما أثار استياء بعض الأثريِّين الذين يحاولون، بانتظام، تبرئته من هذا الاتّهام، على وجه التحديد، بحجّة المفارقة التاريخية. ورغم ذلك، قد ارتكب، باعترافه الشخصي، إبادة جماعية لسكّان منطقة الراين جميعهم (من 200000 إلى 400000 نسمة، من الرجال والنساء والأطفال). من المسلَّم به أنه يمكن تقييد تعريف «الإبادة الجماعية»، لكن استراتيجيه قيصر كانت، تقريباً، مختلفة عن «الأمر بالإبادة» (Vernichtungsbefehl) للجنرال الألماني «فون تروثا»، عام (1904) ضدّ «Herero»، ناميبيا الآن، وخلّفت (80.000) قتيل، أو ثلاثة أرباع السكّان (تعتبر أوَّل إبادة جماعية في القرن العشرين).

فيما يتعلَّق بالهنود الأميركيين، من ناحية، وتجارة الرقيق في المحيط الأطلسي، من ناحية أخرى، من الواضح أنه كانت هناك مذابح ممنهجة خلال فترات القمع، كما أن هناك اعتراض على أنه لم يكن من مصلحة التجار ومالكي العبيد القضاء على اليد العاملة. بالتأكيد، لكن النتيجة كانت واحدة للطرفين سواء بسبب القتل أو الترحيل أو سوء المعاملة أو الأمراض المستوردة. لهذا السبب اقترح مصطلح «الإبادة الجماعية غير العمد»، كما نتحدَّث عن «القتل غير العمد»، باعتبارنا نتحدَّث عن ملايين الوفيات، بل عشرات الملايين في حالة الهنود الحمر - حتى لو أنها لا تعتبر تعريفاً قانونياً، بالمعنى الدقيق.

«الحبس الكبير».. يبدو أنه مثّل علامة استراحة في عملك. ماذا تمثِّل لك هذه اللحظة الفريدة في تاريخ الهجرات؟

- «الحبس الكبير» (الذي يظهر في العنوان الفرعي لكتابي) كان حدثاً غير مسبوق في تاريخ البشرية. ولكن، من المفارقات، أنه حدث في ظلّ استمرار عملية تاريخية بدأت مع العصر الحجري الحديث، عندما تمَّ اختراع أنماط الحياة المستقرّة والمنازل الدائمة، التي يغادرها المرء، فقط، لزراعة الحقول المجاورة للقرية، ورعي الماشية هناك. ثم، مع ظهور المدن، أصبح الطعام يأتي من تلقاء نفسه، وتضاعفت المهن المستقرّة (الحرفيّون، التّجار، الشرطة، البيروقراطية، رجال الدين، الفنّانون، وغيرهم)، بينما تَمَّ اختراع



الكتابـة أيضاً؛ ما سـمح بالتواصل، عـن بعد، مع الآخرين.
بمرور الوقت، ومع النموّ الهائل للسكّان، استمرَّت وسائل الاتِّصـال عـن بعـد في التطوّر: الـورق، والطباعة، والتلغراف، وأخيراً الإنترنـت. مع ميكنـة المهـامّ، تواصـل انخفـاض عـدد العمّـال فـي الزراعـة والصناعـة لصالـح الخدمـات، ويمكـن، الآن، إنجـاز جـزء كبيـر منهـا عـن طريـق العمـل عـن بعـد، وهـو مـا تسـارع في أثنـاء عملية الإغلاق الأخيرة. فـي الواقع، هنـاك العديـد مـن الأنشـطة غيـر العمـل، تتـم فـي أماكـن مغلقة (الرياضات الداخلية، والحرب الصاروخية، ناهيك عن توصيـل البضائـع إلى المنازل عبـر الحاويات قريباً، الطائرات بـدون طيـار، ومـا إلـى ذلـك). بالطبع، هنـاك اسـتثناءات لكلّ شـيء، مثـل السـياحة (ولكنها تخصّ، فقـط، من 10 % إلى 15 % من البشـر، وتشـهد تراجع أماكنٍ معيَّنة بسـبب الاكتظاظ، حتـى تفسـح المجـال، مسـتقبلاً، لـكلّ احتمـالات الواقـع الافتراضـي مـن المنـزل) أو التنقُّـل اليومـي للعمّـال الذيـن طُـردوا مـن مراكـز المـدن باهظـة الثمـن (مـن هنـا، جـاءت حركـة السـترات الصفـراء). أمّـا بالنسـبة إلـى «المهاجريـن»، فـإن هدفهـم ليـس الترحال الدائم، بـل أن يكونوا قادرين على الاسـتقرار مـرّة أخـرى -إن أمكـن بشـكلٍ دائـم- فـي مـكانٍ أكثر أمانـاً. وحتـى لـو أننـا لـم ننتقـل كثيـراً، مـن قبـل، إن الاتِّجـاه العامّ المرتبط بالكتلة المتزايدة بشـكل كبير للبشـرية، يسـير نحـو جمـود تدريجي.

ذكرت، في السابق، أن كتابة تاريخ الهجرات يعني كتابة تاريخ البشرية، وهكذا كثيراً ما يُعرَّف «الآخر» على أنه بربري، ويمثّل كبش فداء. ما خصوصيات القرن الحادي والعشرين في نظرك؟

- فـي الأصـل، «البربـري» هـو الشـخص الـذي لا يتكلَّـم اليونانيـة، والـذي يُصدِر، فقـط، «أصوات هديـر». وبالمثل، يسـخر «سيسـرون» مـن الغـال خـلال إحـدى المحاكمـات حيـث دافـع عـن حاكـم اسـتعماري محتـال ضـدّ ناخبيـه المشـتكين، مسـتهزئاً بلغتهـم، وبدينهـم المزعـوم. إن الأسـطورة المظلمـة لـ«الغـزوات البربريـة»، للإمبراطوريـة الرومانيـة المتأخِّـرة، هـي، إلـى حَـدّ كبيـر، إعـادة بنـاء تأريخيـة لاحقـة، لكـن التلاعـب بها لا يزال قائماً حتى يومنا هـذا. مـع أولئـك الذيـن يسـتحضرون، اليـوم، المهاجريـن المفترضيـن مـن القـارّة الأفريقيـة، يمكننـا أن نتذكَّـر الخطابـات المتطابقـة تمامـاً، التـي كانـت ضـدّ الإيطالييـن فـي بدايـة القـرن العشـرين (كانـت هنـاك عمليّـات إعـدام خـارج نطـاق القانـون، كمـا فـي إيـغ مورتـس أو مرسـيليا)، ضـدّ الأرمـن أو اللاجئين اليهود من أوروبا الوسـطى، أو ضدّ العمّـال البولندييـن، وفـي الولايـات المتَّحـدة ضـدّ الهجـرة الإيطاليـة أو الصينيـة.
فـي كلّ مـرّة، يكـون المهاجـر «قـذراً»، يـأكل طعامـاً كريـه الرائحـة، ويرتـدي ملابـس غريبـة، أو يكـون جانحـاً أو مغتِصبـاً محتمَـلاً. فـي الوقـت نفسـه، مثـل أيّ كبـش فـداء، يؤسّـس المهاجـر لإمكان توحيد الصفوف، وتشـكيل هويّـة «ضدّ»؛ لذلـك لا توجد خصوصية للحركات المتطرّفة والعنصريـة المعاصـرة. السـؤال الحقيقـي الوحيـد يتعلّـق بمسـألة الاسـتيعاب، وهؤلاء المهاجرون فقراء بالتعريف.
لاحـظ، أيضـاً، أن أولئـك الذيـن ينخرطـون فـي هجـرة الأدمغـة، وخاصّـةً إلـى الولايـات المتَّحـدة، لا يُطلَق عليهم اسـم «مهاجـرون»، لكنهـم يحملـون تسـمية أكثـر نبلاً هـي «المغتربـون»؛ مـع ذلـك، هـم مهاجـرون «اقتصاديـون» مثلهـم مثـل الآخرين، فسـائم رواتبهم هـي المختلفة فقط. وبالمثـل، إن المنفيِّيـن الضريبيين هـم، بالفعل، مهاجرون اقتصاديـون؛ لأنهـم يريـدون الحفـاظ علـى ثرواتهـم مـن الرسـوم التـي يتطلَّبهـا، عـادةً، التضامـن الوطنـي. سـيبقى لمنظّـري «البدائـل العظيمـة» أن يحدِّدوا أولئك الذين «تَمَّ اسـتبدالهم»؛ الأمـر الذي يعيدنـا، بالفعل، إلـى التعليقات فـي البدايـة: لا يوجـد مجتمـع خالـد، بـل هنـاك اختـلاط دائـم، وتهجيـن، حتـى لـو حـاول مَنْ وصـل أخيراً (فـي كثير مـن الأحيـان (عبثـاً)) غلـقَ البـاب فـي وجـه مـن لَحِق بـه ...

■ **حوار: أنتوني غيون □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://www.nonfiction.fr/article-11327-lhomme-cet-eternel-migrant.htm













أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

تويين فالولا:

إنهاء استعمار الأكاديمية في إفريقيا

في كتابه الأخير «إنهاء استعمار الدراسات الإفريقية: إنتاج المعرفة، الوكالة، والصوت»، يركّز المؤرِّخ والمفكّر النيجيري «تويين فالولا» على الحاجة الملحّة للقضاء على بقايا الاستعمار (هيمنة القوى الأجنبية) في الأكاديمية، وفي منهجيات البحث، حيث لا تزال وجهات النظر الإفريقية مهمّشة أو مستبعَدة؛ ما خلقَ صورة مشوّهة للقارّة. منتقداً، في الوقت نفسه، قيود الاستعمار وإخفاقات إلغائه حتى الآن، ثم يختتم بمناقشة مستقبلية إفريقية.

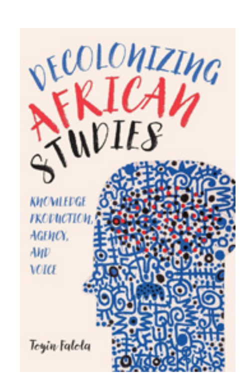
في هذه المقابلة مع «أولاينكا أويجبيل»، باحثة الاتِّصال، في جامعة ترينيتي، لاغوس، يتحدَّث «فالولا» عن بعض ساحات النضال الرئيسية لإنهاء الاستعمار في مجال إنتاج المعرفة.

أنت ومثقَّفون أفارقة آخرون، تأملون في استبدال عالم أحاديّ الجانب بهيمنة أنظمة المعرفة الغربية المفروضة على إفريقيا. كيف تتصوّرون ذلك؟

- أعتقد أنه يمكننا أن نتَّفق على أن طبيعة السرد الذي يفضِّله العالم الغربي ليس هو السّرد الذي يصبّ في مصلحة إفريقيا تماماً. ومع أن السادة الاستعماريين قد رحلوا منذ عقود، إلّا أنهم تركوا وراءهم إرثاً فكرياً ليس واضحاً للكثير منا في إفريقيا. وهذه الموروثات تشمل تلك التي تنعكس في المعرفة، وكيف نكتسبها، والموروثات التي تتحكَّم في سير عمل مؤسَّساتنا، ولها تأثير على وسائل التنمية في قارَّتنا. هذه هي الموروثات التي نبذل جهوداً إيجابية لإزالتها، من خلال إنهاء الاستعمار.

كتابي هو أحد الأدوات التي تساعد في وضع الأمور في نصابها الصحيح بشأن إنهاء الاستعمار. أعلم أن هناك العديد من الموادّ هناك، وهناك الكثير من المساهمات التي ستأتي من العلماء عبر إفريقيا، الذين يدركون مهمَّتهم الوطنية لإنهاء الاستعمار في عملية إنتاج المعرفة، لكن هذا لا يتوقَّف هنا، فهناك، أيضاً، توعية حثيثة في جميع أنحاء إفريقيا، حيث تُعقد ندوات وجمعيات فكرية لتطوير استراتيجيات بهدف إحكام السيطرة على إنهاء الاستعمار في إفريقيا.

المهمّة الرئيسية تتمثّل في دمج أنظمتنا الأصلية في أسلوب التعليم الغربي الرسمي. وممّا تتكوّن أنظمتنا، لغاتنا وأفكارنا، وحِرَفنا، وقصصنا، بما في ذلك المهرجانات والاحتفالات والمعرفة المفيدة من كبار السنّ، وغير ذلك الكثير. ويجب أن نضع ما تعلَّمناه موضع التنفيذ، بينما نحن نلعب، ونتفاعل معاً، ونبني مجتمعات هادفة.



تَمَّ سرد تاريخ القارّة الإفريقية بطريقة مشوّهة. كيف تعالجون مشكلة التشويه القائم؟

- إذا رويت قصّة أو تاريخ شعب من منظور خاطئ، لفترة طويلة، فسوف يتقبَّلها الناس، بغضّ النظر عن مدى صحّة ما تروي من عدمه، مع تجاهل المنظور الآخر أو حتى الاعتقاد بأنه لا يمكن أن يكون هناك أيّ منظور آخر غير المنظور الذي قُدّم لهم.

لفترة طويلة، كان هناك الكثير من التغريب في التاريخ الإفريقي، و -في المقابل- تَمَّ إهمال المنظورات الإفريقية أو اعتبارها غير



موجودة. لم يبدأ الكُتّاب الأفارقة في إنهاء استعمار التاريخ الإفريقي إلّا بعد الحرب العالمية الثانية؛ لذا، لو أنك قلت إنه كان هناك تحريف وتشويه للقارّة، فلن أنكر ذلك، لكننا، في الوقت نفسه، نبتكر، بالفعل، روايات جديدة. لدينا، الآن، أشخاص يعملون بجدّ، وبلا كلل لتصحيح هذه المعلومات المضلِّلة، واستبدالها بالحقيقة كما هي.

ماذا تقصد بـ «مستقبل إفريقيا»؟ (Afrofuturism، أو الحركة في الفنّ والأدب، وما إلى ذلك، تتميّز بمواضيع مستقبلية أو خيال علمي، تتضمَّن عناصر من تاريخ وثقافة السود).

- المستقبل الإفريقي هو إنهاء الاستعمار في أحدث مراحله. إنها حركة من العالم الإبداعي تؤكِّد على أهمّيّة السواد، وتعرض طاقات شبابنا لدمج التكنولوجيا مع الأداء، لإعادة تخيُّل الوحدة الإفريقية بطريقتهم الخاصّة. إنها تستلهم الأفكار والممارسات من مختلف أنحاء العالم، وتدمجها، وتستوعب التغييرات والابتكارات والتنوير والتفكير والعديد من الموروثات والمفاهيم الأخرى في مصلحة إفريقيا، وتتكيّف معها.

أنت تكتب عن استخدام اللّغة كشكل من أشكال إنهاء الاستعمار، وكذلك لتخليص الأدب الإفريقي من الاستعمار، أليس كذلك؟

- لطالما اعتقدت أن اللّغة بالإضافة إلى كونها فنّاً -هي، أيضاً، علم. إنها أداة للتحوّل، وبقدر ما يتعلَّق الأمر بإنهاء الاستعمار، تكون اللّغة ضرورية. لا أعتقد أن للأدب قيمة تذكر بدون لغة، واللّغة التي يُروى بها تقطع شوطاً طويلاً لنقل أشياء مختلفة يمكن أن تغيّر منظور شعب ما، أو تحوّله. بالطبع، الأدب الإفريقي يحتاج إلى إنهاء الاستعمار.

لا يمكن نقل العديد من جوانب الأدب الإفريقي بشكل كافٍ إذا أخذته بعيداً عن السياق الإفريقي. وفي الوقت نفسه، الحفاظ عليه، في السياق الإفريقي، يعني استخدام اللّغة الإفريقية لنقله بشكل صحيح؛ لذا، تحتلّ اللغة مكانة كبيرة في الأدب الإفريقي، ونحن بحاجة إلى القيام بعمل أفضل للاستفادة منها. اللّغة أكبر من الأدب. إنها مدخل إلى التنشئة الاجتماعية، والتعليم رفاهية الناس، وتقدّم الثقافات والحضارات. اللّغات الإفريقية جزء لا يتجزَّأ من مسيرة تقدُّمنا.

ما علاقة التاريخ الإفريقي بالعالم أو ما علاقة العالم بالتاريخ الإفريقي؟

- علينا أن نفهم أن تاريخ أيّ شعب، مهما كان صغيراً، يكون مرتبطاً به وبالعالم، حتى في زمن العولمة. يجب أن نكون قادرين على تحديد هويّتنا وتاريخنا بشكل واضح، بينما نشارك، بنشاط، في القرية العالمية. التاريخ الإفريقي مهم للغاية بالنسبة إلى العالم، وليس هو التاريخ الذي نقرؤه من منظور الغرباء، فحسب، بل التاريخ الذي يرويه الأفارقة. لقد قدّم الأفارقة مساهماتٍ كبيرة في سبيل تقدُّم الحضارة، من البشر الأوائل وصولاً إلى التقدُّم في التقنيات، وتطوير الرأسمالية.

رغم إعادة تضمينه، مؤخَّراً، يتمّ إلغاء التاريخ -تدريجياً- من المناهج الدراسية في نيجيريا أو التقليل من مكانته في مرحلة ما. بمَ ينذر هذا؟

- إن تجاهل تعليم التاريخ فكرة سيِّئة للغاية، فالنهر الذي يفقد منبعه سوف يجفّ بالتأكيد. التاريخ مهمّ لنهوض أيّة أمة، وأيّة أمة تقرّر حذف تاريخها أو تهميشه في النظام التعليمي ستعاني من العواقب، فلا توجد طريقتان لذلك. إذا كنت ترغب في مستقبل أفضل لنفسك أو لبلدك، فعليك أن تفكّر في مكانتك اليوم، وكذلك من أين أتيت، وهذا الترابط بين هذه الأشياء سيولّد فهماً شاملاً لما يجب القيام به للوصول إلى حيث تريد أن تكون.

■ **حوار: أولاينكا أويجبيل □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://theconversation.com/nigerian-historian-and-thinker-toyin-falola-on-decolonising-the-academy-in-africa-184188

رولان بليكر

العنف المرئيّ

على الرغم من العودة الأخيرة والمثيرة للقلق إلى السياسات الاستبدادية في جميع أنحاء العالم، فإن رولان بليكر، أستاذ العلاقات الدولية بجامعة كوينزلاند، ومؤلف كتاب «السياسة العالمية المرئية»، متفائل بشأن سلطة الجماليات في تقديم لمحات عن الاحتمالات السياسية البديلة. وفي هذا الصدد يتذكَّر زميله الراحل أليكس دانتشيف، الذي آمن، بأنه «خلافاً للاعتقاد السائد، يجب منح الفنّانين، لا السياسيِّين، فرصة خلق نظام عالمي جديد». معتقدا أن «دانشيف» كان محقّاً عندما حثّنا على استكشاف كيف يمكن لأعمال الخيال أن تساعدنا في معالجة بعض الموضوعات السياسية الأكثر إلحاحاً في عصرنا.

في أعمالك الرائدة، نجدك دائماً مهتمّاً بأهمِّيّة الصور وعلم الجمال، خلال التفكير في السياسة العالمية، ماذا يمكن أن تخبرنا عن هذا الوعي بالصورة الذي يهيمن على اهتماماتك؟

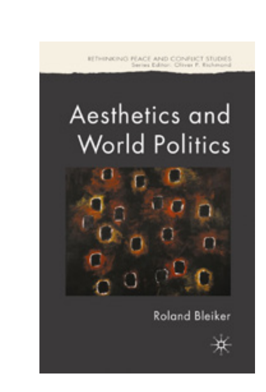
- شكراً جزيلاً على هذه الفرصة لمناقشة سياسة الجماليات معك. لقد كنت أقرأ -وأستمتع- بحواراتك مع بعض المفكِّرين الأكثر دقّةً وعقلانيّةً، بدءًا من (إيلين سكاري - Elaine Scarry)، وصولاً إلى (ساسكيا ساسين - Saskia Sassen). ربَّما يمكنني أن أبدأ بالإشارة إلى جانبَيْن عريضَيْن يفسِّران سبب انشغالي، منذ مدّة طويلة، بالبصريّات وبالجماليّات، بشكل عامّ:

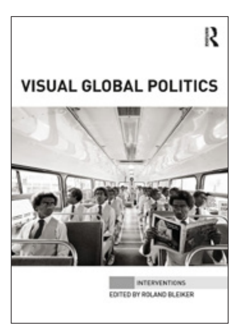
الأوَّل هو استخدام المرئيّات كمصدر إلهام، لإعادة التفكير في المشاكل السياسية الراسخة. أنا أعمل من خلال تخصُّصي في (العلاقات الدولية) الذي تَمَّ تحديده، بشكل ضيِّق جدّاً. وهذا، على الأقلّ، ما جرَّبته عندما بدأت، منذ أكثر من ثلاثة عقود: لقد اقتصرت الاتِّفاقيات التأديبيّة، إلى حَدّ كبير، على دراسة الظواهر الدولية لتفاعل الدول، واستخدام الأساليب العلمية الاجتماعية. كنت أرغب في إلقاء نظرة على ظواهر أخرى (ممارسات المعارضة العابرة للحدود الوطنية، على سبيل المثال)، واستخدام مجموعة أوسع من الأساليب لفهمها.

قدَّمت لي المصادر الجمالية، من الفنّ إلى الأدب والموسيقى، طريقةً لإعادة عرض المشكلات السياسية الراسخة، وإعادة الشعور بها، وإعادة التفكير فيها: من الحرب والتنمية والدبلوماسية إلى المقاومة والمصالحة. هذا شيء استكشفته في كتابي «الجماليات والسياسة العالمية»، وأعلم أنك فعلت ذلك، أيضاً، في عملك، وآخرها في «Ecce Humanitas».

لكن، يمكن للفنّ -بطبيعة الحال- أن يكون هو نفسه سياسياً بذاته. لقد تعاونت مع بعض طلّاب الدكتوراه السابقين، وزملائي (نيلانجانا بريماراتنا - Nilanjana Premaratna)، ومارك تشو - Mark Chou)، على سبيل المثال) لاستكشاف كيفية استخدام الفن في عمليات بناء السلام لفتح الحوارات، وتطوير التعاطف بين الخصوم السابقين.

كان شكلي الثاني من المشاركة الجمالية أكثر تحديداً، من خلال استكشافي كيف أصبح المرئيّ يلعب دوراً مهمّاً في حياتنا، وفي العلاقات الدولية بشكل عامّ. كثيراً ما نسمع أننا نعيش في عصر مرئي/بصري؛ أي أن عالمنا يدور أكثر فأكثر حول الصور. لست متأكِّداً، تماماً، ممّا إذا كان هذا هو الحال؛ يرجع ذلك -جزئيّاً- إلى أن الرؤية ليست





جديدة بالطبع، لكن هناك، بالتأكيد، تغييرات مهمّة، مؤخّراً، حول كيفية عمل الوظائف المرئية، سياسياً. على سبيل المثال، يتمّ تداول الصور بسرعة أكبر من أي وقت مضى؛ ما يؤدّي إلى ما سمّاه بول فيريليو، وديفيد هار، ذات مرّة، بضغط الزمكان: المواقف التي يكون فيها «هنا والآن» مهمّاً بالقدر نفسه- إن لم يكن أكثر- من «أين» يمكن أن تنتشر الصور، وتصبح ظاهرة عالمية فورية. ثم هناك، بالطبع، القدرة المنتشرة، الآن، للناس، على التقاط الصور، وتوزيعها. في الآونة الأخيرة، قبل عقدَيْن من الزمن، عندما شغل ما يسمّى تأثير (CNN) المعلقّين الأكاديميين، كانت شبكات الإعلام الرئيسية، فقط، هي التي تمتلك القدرة على تداول الصور، أمّا اليوم فيمكن للجميع، تقريباً، التقاط صورة أو مقطع فيديو على الهاتف المحمول، وتعميمه عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

والنتيجة هي تحوُّل كامل في كيفية إنتاج الصور، وتداولها، نجمَ عنها أيضاً، كيف تصبح ذات مغزى، وأهمِّيّة سياسية. إن القضايا المطروحة، من وجهة نظري، معقَّدة جداً، حتى يتعذَّر التحقيق فيها من قِبَل شخص واحد بمفرده؛ هذا هو السبب في أنني أمضيت قدراً كبيراً من الوقت وبذل الجهد لجمع أكثر من (50) باحثاً من مختلف التخصُّصات لاستكشاف كيفية تشكيل الصور والتحف المرئية والعروض السياسية الدولية.

كانت النتيجة كتابي عن السياسة العالمية المرئية، الذي يغطِّي مجموعة واسعة من المصادر المرئية (من التصوير الفوتوغرافي، والأفلام، والرسوم المتحرِّكة، وألعاب الفيديو، إلى الخرائط والمعالم الأثرية والأزياء وصور الطائرات بدون طيار/الأقمار الصناعية)، لاستكشاف عشرات الظواهر السياسية المحدّدة، مثل العنف، والاستعمار، والحدود، وحقوق الإنسان، والمجاعة، والتمويل، والدين، والأمن، واللاجئين.

في تقديري، على الأقلّ، إن إحدى السمات المميِّزة للعنف السياسي هي حاجته إلى جمهور فعّال؛ أعني بهذا أن هناك حاجة إلى الاعتراف بكيفية أن مشاهدة حدوثه جزء لا يتجزأ من كيفية قدرة العنف على إيصال شيء أكبر من العنف نفسه. بصفتك منظّراً نقديّاً، ما أكثر ما يقلقك عندما يتعلَّق الأمر بكيفية إدراكنا للعنف؟

- بالتأكيد، نعم: مسألة التواصل (والجمهور) هي مفتاح يقودنا إلى محاولة فهم كيفية ارتباط الرؤية بالعنف.

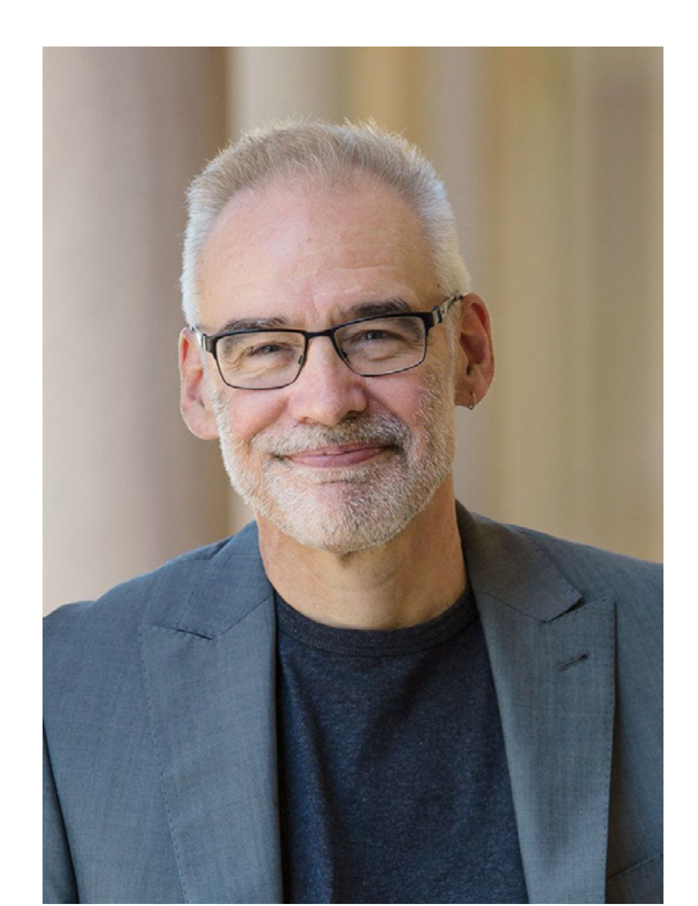
ما يتبادر إلى الذهن، على الفور، هو الهجوم الإرهابي في (11) سبتمبر/أيلول (2001). كما أشرت, مؤخَّراً، عند المساهمة في منتدى لوس أنجلوس ريفيو أوف بوكس، إلى أنه «عندما سقطت الأبراج»، كانت الرؤية في صميم الهجوم. لكي يكون الإرهاب فعّالاً، عليه أن يفعل ما هو أكثر من مجرَّد قتل الناس: يجب أن يبثّ الخوف في أولئك الذين جرَّبوا الحدث، وربَّما الأهمّ من ذلك، في أولئك الذين يشهدونه من مسافة بعيدة. هذا هو سبب تصميم (11) سبتمبر كحدث مرئيّ، وكمشهد إعلامي؛ حتى تتمكَّن الصور من التقاط الرسالة السياسية المقصودة، وتعميمها، ومضاعفتها.

ربّما يمكننا التحدُّث عن المرئيّات العنيفة هنا؛ عن شكل من أشكال العنف المرئي يتسلَّل إلى وعينا الجماعي ويستمرّ في التشكيل (أحياناً، لسنوات أو حتى لعقود)، وكيف نشعر ونفكِّر في العالم، و-من ثَمَّ- كيف تتشكَّل سياستنا.

ما يهمّني على وجه الخصوص، حول كيفية إدراكنا للعنف المرئي، مثل (11) سبتمبر، هي المواقف السياسية التي تظهر ردّاً على ذلك. في أعقاب الهجوم الإرهابي مباشرةً، ظهر خطاب قويّ: «نحن» ضدّ «هم»، لاسيّما في الولايات المتَّحدة. صوَّرت الصور العاطفية (والروايات التي رافقتها) مناقشات سياسية حتى أصبح الردّ العسكري يُنظر إليه على أنه الردّ الأكثر منطقيّة، وربّما هو الردّ الشرعي الوحيد على الهجوم. نحن نعلم، اليوم، أن السياسات التي تلت هذا الهجوم الإرهابي كانت إشكالية للغاية، ولم تساهم إلّا في المزيد من العنف ذاته، ولكن، في ذلك الوقت، كان الخطاب العامّ (المؤطَّر بصور عاطفية دائمة الحضور) من النوع الذي يمكن معه رفض النقد، باعتباره غير وطني، وحتى غير أخلاقي، أيضاً.

هذا هو السبب في أنه من المهمّ الحفاظ على مشاركة نقدية في عملية التمثيل المرئي: محاولة مستمرّة للتساؤل عن كيفية تصويرنا -كجماعات- لحدث مثل الحادي عشر من سبتمبر، وما هي العواقب السياسية المترتّبة على هذه الصور. نحن بحاجة إلى أن نكون واعين لما نراه، وما لا نراه: كيف أصبحت بعض الروايات المرئية، والروايات اللفظية تهيمن على ذاكراتنا الجماعية، وكيف شكَّلت هذه الروايات ممارساتنا السياسية، والإمكانات المتاحة لنا لتغيير هذه الممارسات، وخلق مستقبل أفضل.

هذا هو المكان الذي يمكن فيه للعلماء والناقدين، على وجه الخصوص، تقديم أعمال ذات صلة بالسياسات. يمكنهم أن يوضِّحوا لنا طريقة للخروج من الحلقة المفرغة للعنف المرئي. استكشفت زميلتي، المتعاونة على المدى الطويل «إيما هاتشيسون» كيف يمكن للتمثيلات المرئية المشحونة عاطفياً للأحداث الصادمة، أن تولِّد ردود أفعال سياسية مختلفة جدّاً. في بعض الحالات، كما في حالة (11) سبتمبر، عجَّلت الصدمة بظهور مجتمعات سياسية منعزلة تضع مكاناً آمناً في الداخل ضدّ أيّ تهديد خارجي. غالباً ما تكون هذه الاستجابات السياسية مصحوبة بأشكال جديدة من



الصراع والعنف، كما يتَّضح من موجة الهجمات الإرهابية التي صاحبت الحرب على الإرهاب.

لكن هوتشيسون، في كتابها «المجتمعات العاطفية في السياسة العالمية»، تُظهر أن هناك خيارات أخرى أيضاً: يمكن أن تؤدِّي الأحداث المؤلمة إلى ديناميكيات جماعية أكثر تحوّلاً، وأقلّ عرضةً للانزلاق نحو مزيد من العنف، وتلعب التمثيلات المرئية هنا، أيضاً، دوراً رئيسياً لأنها تشكِّل كيفية إدراك الأفراد والجماعات للأحداث الصادمة، والاستجابة لها. توضِّح «هاتشيسون» هذه القدرة على كسر حلقات العنف في حالتين: الشعور بالتضامن الذي ظهر في أعقاب كارثة تسونامي في جنوب شرق آسيا، عام (2004)، والعمل الذي قامت به لجنة الحقيقة والمصالحة في جنوب إفريقيا.

إن فهم هذه الدورات من العنف المرئي، واختراقها، يجبرنا، حتماً، على تنظير أسئلة ذات فاعليّة؛ وهو أمر ليس سهلاً إذا احتضن المرء (كما أفعل) تقديراً ما بعد بنيويّ لقوّة الخطابات لتأطير وتشكيل كيفية رؤيتنا، وتصرُّفنا في العالم. هذه معضلة تعاملت معها منذ بداية رحلتي العلمية، بدءاً بكتابي الأوَّل عن المعارضة الشعبية والقوّة الإنسانية والسياسة العالمية. ما زلت أعتقد أننا قادرون على القيام بالأمرَيْن: قبول أن القوى الخطابية، بما في ذلك القوى المرئية، تعمل على تكييف تصوُّراتنا للعالم دون وعي، وفي الوقت نفسه، ندرك أننا لا نسيطر عليها بلا حول ولا قوّة؛ أن لدينا القدرة على اتِّخاذ بعض الخيارات، وتشكيل استجاباتنا: الفردية، والجماعية للأحداث السياسية.

يعتبر التعامل مع تمثيلات العنف جزءاً أساسياً من هذا التحدّي لإعادة إدخال الفاعلية في المناقشات الفلسفية، والمناقشات السياسية، وفي تشكيل استجابات سياسية معيَّنة. لكن فكرة قوّة الإنسانية التي نحتاجها، هنا، تختلف عن الطرق السائدة لفهم القضايا المطروحة. سنحتاج، بالتأكيد، إلى تجاوز الطرق السببية لفهم الفاعلية والاستكشاف مع جاك رانسيير، وكيف يمكن للتغييرات في توزيع المعقول أن تفتح طرقاً جديدة لرؤية العالم من حولنا، والشعور به. مع هذا، تبرز، أيضاً، إمكانات جديدة لتصوُّر التحدِّيات السياسية التي نواجهها؛ هذا هو أحد الأسباب العديدة التي جعلتني أحاول، منذ مدّة طويلة، فهم كيف تشكّل المرئيّات والعواطف تصوُّرنا عن السياسة، وانخراطنا بها.

أودّ أن أدفعك، بشكّل أدقّ، إلى تلك العلاقات التي تجمع بين المرئي والعاطفي. لقد فهم الفنّانون، بالطبع، منذ مدّة طويلة، الروابط بين هذين الاثنين؛ الأمر الذي جعل المنظرين يستغرقون وقتاً طويلاً للسير على نهجهم! ومع ذلك، في حين أن المجال العاطفي قد وعدنا بتحريرنا من ركود العقل والعقلانية، هناك مخاطر حتمية تحدث عندما تنهار السياسة بأكملها، في المجال العاطفي. كيف يمكننا أن نتعلَّم، بشكل أفضل، من التاريخ، هنا، عبر التفكير في هذه الروابط والعلاقات التي تجمع بين المرئي والعاطفي؟

- نعم. في الواقع، لقد استغرق المنظِّرون بعض الوقت للالتحاق بالفنّانين، في التعرُّف إلى هذه الروابط المتَّسعة بين الرؤية والعواطف، وقد استغرق علماء العلاقات الدولية وقتاً أطول للالتحاق بركب المجالات الأخرى (من علم الاجتماع إلى علم النفس والفلسفة) التي أدركت، منذ وقت طويل، أن العواطف هي أكثر بكثير من الظواهر الفردية وغير العقلانية التي كانت تعتبر نمطية. لقد رفضنا، لمدّة طويلة، قوّة المشاعر والعواطف في السياسة. ولكن هناك في الوقت نفسه، دراسات لا حصر لها تُظهر كيف أن العواطف المتنوِّعة مثل الخوف والغضب والتعاطف تشكِّل جميع أبعاد السياسة؛ من المفاوضات الدبلوماسية إلى الأزمات المالية. هناك العديد من الدراسات التي تستكشف كيف تؤثِّر القوى العاطفية، من دون وعي، في رؤيتنا للعالم وخارج قدرتنا، كذلك، على التعرُّف إلى هذا التشابك الدقيق بين العاطفة والسياسة والتعبير عنهما. لقد سعيت إلى فهم هذه التحدِّيات على مدار العقد الماضي، أو نحو ذلك، من خلال العديد من المشاريع التعاونية مع إيما هاتشيسون. كما قمت، بالطبع، باستكشاف الموضوع في العديد من الحوارات الرائعة

الخاصّة بك هنا، كما فعلت مع براين ماسومي - Brian Massumi، مثلاً، الذي كان لعمله تأثير في فهمنا.

مع ذلك، أنا أقلّ قلقاً بشأن الانهيار أو الانزلاق في نوع من الهاوية العاطفية، وأعتقد أنه من المهمّ إدراك ما أشار إليه علماء الأعصاب لبعض الوقت، من أن العواطف والعقل متشابكان لا محالة، ولا تملك أدمغتنا القدرة على التفكير بشكل منفصل عمّا نشعر به، إذ تحتوي جميع أحكامنا المعرفية والعقلانية، دوماً، على عناصر عاطفية. لايمكننا تجريد سياستنا من آثار هذا التأثير التي تكمن وراء تصوُّراتنا، وتفاعلاتنا الاجتماعية.

أعتقد أن القضيّة الأكثر أهمِّيّةً هي كيف تتشابك العواطف والرؤية والسلطة. خذ، على سبيل المثال، التحوُّل الأخير الذي نوقش كثيراً وبات إشكالياً، حول ما يسمّى بعالم ما بعد الحقيقة. بالتأكيد، لا يمكن فهم رئاسة ترامب، بأكملها، دون الاهتمام الجيِّد بكيفية التلاعب بالعواطف، وصياغة المناقشات السياسية، وغالباً ما أنتجت المناقشات العامّة التي تلت ذلك ادِّعاءات حقيقة معيَّنة لا نصيب لها من الحقائق، ولا يمكن التحقُّق، من صحَّتها واقعياً. قد تكون الصدامات السياسية التي تلت ذلك دراماتيكية، لكنها لم تكن جديدة في الأساس؛ فقد سعى السياسيون، في جميع أنحاء العالم، لفترة طويلة -بوعي أو بلاوعي- إلى التلاعب بالعواطف الجماعية في محاولة لكسب التأييد الشعبي، وكانت القدرة على القيام بذلك، بشكل فعّال، مصدر نجاح العديد من الحملات السياسية، وليس فقط تلك التي تعتمد على الخطاب الشعبوي.

هذا هو السبب في كوني أعتقد أن القضيّة الأكثر صلةً بالموضوع تتعلَّق بمَن لديه القدرة على التعبير عن بعض ادِّعاءات الحقيقة، وكسب الدعم لها، بغضّ النظر عن مدى تشويه هذه الادِّعاءات، واستبعادها. إن مجرد دحض مثل هذه الادعاءات لا يكفي لفهم ومعالجة التحدِّيات السياسية، إذ، يلعب المرئي هنا، أيضاً، دوراً رئيسياً، لاسيّما في عصر وسائل التواصل الاجتماعي التي تدور حول تداول الصور الثابتة والصور المتحرِّكة، من الأفلام والصور إلى الرسوم المتحرِّكة. لقد تمَّ تحقيق الكثير، بالطبع، كاستخدام ترامب المشحون عاطفيّاً لـ«تويتر»، وقدرته على جذب جمهور يتجاوز أولئك الذين تغطِّيهم وسائل الإعلام التقليدية. إن الانتباه إلى الديناميكيات الناتجة (مع الأبعاد العاطفية المتضمّنة) أمر بالغ الأهمِّيّة عند محاولة فهم سبب اكتساب بعض ادِّعاءات الحقيقة، حتى عندما لا تستند إلى أدلّة واقعية.

فعلى النموذج نفسه، نحن بحاجة إلى إيلاء اهتمام، بشكل دقيق، لتمثيلات العنف، وكيف أنها، أيضاً، تضفي سلطة على أفعال معيَّنة، وبذلك تمنع مجموعة من الخيارات البديلة لمواجهة التحدِّيات السياسية. لقد تمَّ توضيح القضايا المطروحة، بشكل جيِّد، في مقابلتك مع «ريتشارد جاكسون - Richard Jackson»، الذي يُعَدّ عمله جزءاً من جهد أكبر لجعلنا نفهم أن النزعة السلمية (واللاعنف، بشكل عامّ) أقوى بكثير ممّا يُفهَم بشكل عامّ؛ هذا هو السبب في أنه من الضروري التشكيك في تمثيلات العنف المنتشرة على نطاق واسع، لا تلك الواضحة فحسب، مثل هَوَس وسائل الإعلام بتصوير الحرب والإرهاب والجريمة، تلك الجوانب من ثقافتنا المرئية، أيضاً، التي تترسَّخ بشكل سلطوي ومخفي، وبطريقة معيَّنة، وأفكِّر هنا، بشكل خاصّ، في أنظمة الإقصاء القائمة على الجنس والعرق والعنف المستخدم من أجل الحفاظ على هذه الأنظمة.

من المغري، بالطبع، القول: كلَّما غُمرت مجتمعاتنا أكثر بتمثيلات العنف، أصبحنا أكثر وعياً بمشاهدته بشكل اضطراري. مع ذلك، نحن نعلم، أيضاً، أن ما يُرى يتمّ توسُّطه، بشكل كبير، من خلال الأنظمة الجمالية من أجل الحقيقة والإنكار. في الواقع، غالباً ما أجد نفسي أتَّفق مع «جاك رانسيير - Jacques Rancière» عندما يدّعي أننا لا نشاهد، في الواقع، ما يكفي من الحقائق الخام للعنف. كيف تردّ على هذه الادّعاءات عندما يتعلَّق الأمر بمعاناة الإنسانية؟

- بالتأكيد، أنا أتَّفق كثيراً مع تصوُّرك، فمن المغري، للغاية، كما جادلت «سوزان سونتاج - Susan Sontag»، و«سوزان مولر - Susan Moeller»، وغيرهما، أننا مشبعون جدّاً بصور العنف والمعاناة إلى درجة أنه ليس لدينا إلّا خياران؛ إمّا أن نحوِّل نظرنا بعيداً، أو أن نصبح محبطين إلى درجة أننا لسنا قادرين على ذلك. أعتقد أنه قد يكون من الأدقّ الحديث عن الإرهاق/الإعياء الإعلامي، كما فعل على المدى الطويل «ديفيد كامبل - David Campbell»: إدراك أن معظم الناس لديهم، بالفعل، القدرة على مشاهدة العنف والشعور بالضحايا، ولكن منطق وسائل الإعلام يحوِّل النظرة من أزمة إلى أخرى؛ يتعلَّق هذا التحوُّل بالمصالح التجارية لوسائل الإعلام أكثر بكثير مما يتعلَّق بمدى اهتمام المشاهدين، وقدرتهم على الشعور بالتعاطف مع مَنْ هم أقلّ حظّاً، تشكِّل هذه الديناميكية التي تحرّكها وسائل الإعلام تحدِّيات خطيرة لالتزامنا الأخلاقي، والتزامنا السياسي في التصدِّي لمشكلة العنف السياسي.

ربَّما، يمكنني توضيح القضايا المطروحة بالرجوع إلى مشروع البحث الرئيسي الذي أشارك فيه حاليّاً، وهو مشروع يتعامل مع التحدِّي السياسي، والتحدِّي الأخلاقي المتمثِّلَيْن في تصوُّر الأزمات الإنسانية بغية معالجة المعضلة الآتية:

نحن نعلم أن التصوُّرات السائدة للأزمات الإنسانية تثير إشكالية كبيرة، وهذا هو الحال مع التمثيلات الإعلامية كما هو الحال مع نوع المرئيّات، التي تميل المنظَّمات



الإنسانية إلى توظيفها، فنحن نعلم أن التغطية الإخبارية تميل إلى التركيز على الأحداث العنيفة، بدلاً من التركيز على الأحداث الإيجابية، وهذا ما يسمّى بالتحيُّز السلبي الذي يشوِّه التصوُّرات الجماعية، وقد يمنعنا من البحث عن حلّ مبتكر للمشاكل السياسية.

كما نعلم، أيضاً، أن العديد من الصور السائدة للأزمات تصوِّر الضحايا في جنوب الكرة الأرضية بطرق نمطية جنسانية، وعرقية، بوصفهم ضحايا سلبيِّين، خالين من الفاعلية، ومعتمدين على مساعدة العالم المتقدّم. ترسِّخ هذه الصور الاستعمارية الجديدة المفاهيم النمطية، وتجعل من الصعب تقديم تعاون إنساني حقيقي يقوم على الاحترام، وعلى تحسين القدرات، وطرح الحلول المحلِّيّة.

هنا، أيضاً، قد نتحدَّث عن العنف المرئي على الرغم من أن العنف، هنا، ذو طبيعة بنيوية أكثر.

تدرك المنظَّمات الإنسانية، تماماً، المشكلات المرتبطة بهذا العنف المرئي، لكنها غالباً ما تحجم عن الابتعاد، جذريّاً، عن التصوُّرات السائدة للأزمات، هذا هو الحال لأنهم يعرفون أن الصور النمطية (صور الأمّ والطفل الجائعيَنْ، على سبيل المثال) تثير التعاطف لدى المشاهدين الغربيّين؛ لذا هي أدوات مثالية لهذا النوع من حملات جمع التبرُّعات التي تعتبر أساسية لنجاح المشاركات الإنسانية، وإن التخلّي عن استخدام الصور النمطية -على الرغم من كونها إشكالية- سيأتي بمخاطر كبيرة، قد يقوِّض العمل الإنساني.

هذا هو السياق المكاني الذي يأتي فيه مشروعنا: نحاول استكشاف كيف يمكن للتمثيلات المرئية البديلة للأزمات أن تقدِّم صوراً للأزمات، أقلّ عنفاً، وأكثر احتراماً وأخلاقيّةً، صوراً يمكنها أن تولِّد التعاطف لدى المشاهدين الغربيّين، وتحفِّزهم على دعم الحملات الإنسانية. فنحن نتعاون مع أربع مؤسَّسات ملتزمة بتحسين التواصل الإنساني، ومعالجة مشكلة العنف المرئي المذكورة أعلاه بشكل مباشر: مؤسَّسة ورلد برس فوتو - World Press Photo، واللجنة الدولية للصليب الأحمر، والصليب الأحمر الأسترالي، ومنظَّمة أطبّاء بلا حدود.

يجمع المشروع بين ثمانية باحثين وممارسين من ذوي الخبرة التي تضمّ المجالات الآتية: العلاقات الدولية، والتصوير الصحافي، وعلم النفس الاجتماعي، ثم سياسات السكّان الأصليّين وسياسة إنهاء الاستعمار.

إن التعاون مع عدد كبير نسبيّاً من العلماء، هو أمر لا يتمّ إجراؤه تقليدياً في عالم السياسة، حيث يظلّ العمل المؤلّف من شخص واحد هو السمة المميِّزة للمساهمات العلمية، لكني أجد أن بعض التحدِّيات الرئيسية، في يومنا هذا، بما في ذلك العنف المرئي، هي، ببساطة، معقَّدة للغاية، إذ يتعذَّر على شخص واحد المساهمة فيها بشكل شامل.

أنا أتعلَّم أكثر بكثير من خلال التعاون مع الزملاء الذين يأتون من خلفيات مختلفة، والذين يتحدون، باستمرار، نوع اليقين الذي كنت أعتبره أمراً مفروغاً منه؛ وهذا هو السبب في أننا، على سبيل المثال، نعمل مع العلماء الذين يتبنّون -صراحةً- مقاربات نقد الكولونيالية والشعوب الأصلية، وهذا هو السبب في أننا نجمع بين الأكاديميين والممارسين، العلماء الذين يستخدمون المناهج: الكمِّيّة، والنوعية.

لقد حاولت، لزمن طويل، تقديم حجّة لاستخدام مثل هذه المناهج التعدُّدية في دراسة السياسة المرئية، إلا أن القيام بذلك يطرح -حتماً- مجموعة من التحدّيات، ويرجع ذلك، جزئيّاً، إلى أنه قد يستلزم التخلّي عن معيار موحَّد للأدلّة، والذي ينتهك الأعراف العلمية الاجتماعية جزئيّاً؛ لأنه يتضمَّن، دائماً، العمل من خلال فريق بحثي، قليلون منا هم الذين يمتلكون المهارات المنهجية لاستخدام هذه الأساليب بكفاءة، والتي تتراوح بين السيميائية، وتحليل الخطاب، والدراسات الاستقصائية.

يوجد، على وجه التحديد، مجموعة من المناهج المرئية المختلفة، غير المتوافقة كما قد تبدو، والتي توفِّر أفضل فرصة لفهم الروابط المعقَّدة بين الرؤية والعنف والسياسة، ثم تحويلها. كما أن الجمع بين المناهج المختلفة يجعلنا، دائماً، على دراية بوجهة نظرنا العرضية؛ وبذلك ننمِّي مستوًى معيَّناً من الانعكاس الذاتي الذي يُعَدّ مفتاحاً لفهم نقدي للسياسة.

أتمنّى، في حدود سنتين، أن أستطيع تقديم تقرير إليكم، أذكر فيه المزيد من النتائج الملموسة من هذا المشروع. في الوقت الراهن، أقدِّر كثيراً الفرصة التي أتيحت لي للإشارة إلى بعض التحدِّيات الرئيسية التي نواجهها، وآمل أن يسهم ذلك في إيجاد طرق جديدة لفهم مظاهر العنف المرئي، وتجاوزها.

وفي الختام، أودّ أن أسألكم عن رؤيتكم للسلام. لقد تكرَّر، إلى حَدّ الرتابة، أن السياسة، اليوم، تعاني من أزمة «خيال». كيف يمكننا التغلُّب على هذا من خلال توظيف «سلطة الجماليّات» بشكل أفضل؟ وهل ما زلت متفائلاً بشأن مثل هذه الاحتمالات؟

- على الرغم من العودة الأخيرة والمثيرة للقلق إلى السياسات الاستبدادية في جميع أنحاء العالم، ما زلت متفائلاً، بشكل خاصّ، بشأن سلطة الجماليات في تقديم لمحات عن الاحتمالات السياسية البديلة. كثيراً ما أتذكَّر هنا زميلي وصديقي الراحل «أليكس دانتشيف Alex Danchev»، الذي آمن، بشدّة، بأنه «خلافاً للاعتقاد السائد، يجب منح الفنّانين، لا السياسيِّين، فرصة خلق نظام عالمي جديد». أعتقد أن «دانشيف» كان محقّاً عندما حثَّنا على استكشاف كيف يمكن لأعمال الخيال أن تساعدنا في معالجة بعض الموضوعات السياسية الأكثر إلحاحاً في عصرنا، إذ يمكن للفنّ -بجميع مظاهره المختلفة- أن يساعدنا على رؤية العالم من جديد، كما يساعدنا على ملاحظة الأشياء التي لم تكن موجودة من قبل، وبذلك نتحدّى الافتراضات الإشكالية التي اتَّخذناها أمراً مسلَّماً به.

هذا الأمر أعادني إلى الموضوعات التي ناقشناها في بداية هذا الحوار؛ تلك المتعلِّقة بالجماليّات والسياسة والفاعلية البشرية. بالنسبة إليّ، السياسة الجمالية تدور حول إيجاد طرق جديدة لرؤية العالم، وفهمه؛ يتعلَّق الأمر بإعادة مشاهدة العالم، وإعادة الشعور به، وإعادة سماعه بطريقة تفتح الاحتمالات لعالم أفضل؛ لهذا السبب، في النهاية، أنا بصفتي مدرِّساً وكاتباً، أرى هذه الأنشطة شكلاً من أشكال النشاط، ليس النشاط الذي يدور حول المعارك في الشارع، ولا يهدف إلى تحقيق تغيير فوري، بل هو نوع من النشاط الذي يهدف إلى التغيير التدريجي: هو محاولات يومية من المقاومة، تساهم تدريجيّاً في كيفية رؤيتنا (كمجموعات) للعالم من حولنا، واستيعابنا له.

من منظور فنّان (كاتب)، وناشط، وفاعل، يكون «السلام ليس نهاية المطاف»، بل سيكون هناك، دائماً، صراع، وسيكون هناك، دائماً، عنف، بغضّ النظر عمّا نفعله، لكن هذا لا يعني أننا مضطرّون إلى قبول كلّ المظالم التي تحدث من حولنا، ولا يعني أننا عاجزون عن معارضتها، فالعالم لا يقف ساكناً أبداً.. نحن نعلم أنه يمكننا التأثير في محيطنا، حتى لو كان بخطوة واحدة بسيطة في كلّ مرّة، ونعلم ما إذا كان هذا يتعلَّق بإحداث فرق في حياتنا اليومية العادية أو بالمساهمة في التحوُّل التدريجي للبنيات الاجتماعية السياسية الكبرى التي تشكِّل جزءاً منها.

هناك جزء مهمّ من هذا النضال المستمرّ، هو إدراك أننا لا نحتاج إلى فهم المعايير المجتمعية، وتحويلها فحسب، بل نحتاج، أيضاً، إلى التفكير بشكل نقدي في قيمنا وأحكامنا المسبقة، فلا يزال جزء كبير من الحركة العلمية حول السياسة الجمالية، على سبيل المثال، جزءاً لا يتجزَّأ من الممارسات الغربية والافتراضات المتضمَّنة فيها، نحن بعيدون جدّاً عن إنهاء استعمار المشاركات العلمية، والعملية. تحتوي العديد من التقاليد غير الغربية على رؤى جمالية يمكن أن تزودنا بطرق جديدة لفهم العالم وإشراكه. في عملي الخاصّ، حاولت في المقام الأوَّل، القيام بذلك على مدى خمسةٍ وثلاثين سنة ماضية، من خلال الانخراط في المجتمع، والتعلُّم من العلماء والمصادر في كوريا ومنطقة آسيا، والمحيط الهادئ بشكل عامّ، لكنني أدرك مدى قصور هذه الجهود، وأن إنهاء الاستعمار، في ذهني، هو عملية مستمرّة؛ لهذا السبب، كما أشرت، يتمثَّل التحدّي الرئيسي في محاربة أزمات الخيال التي تحيط بنا، والبحث -بشكل جماعي- عن طرق مبتكرة للاستفادة من القوّة الإبداعية للجماليّات، لبناء عالم أفضل.

■ **حاوره: براد إيفانز* □ ترجمة: إسماعيل الموساوي**

المصدر:
https://lareviewofbooks.org/article/histories-of-violence-the-visual-violence

* براد إيفانز فيلسوف سياسي، ومنظّر نقدي، وكاتب متخصِّص في «مشكلة العنف».





































أرشيف الدوحة

https://www.dohamagazine.qa

أزمة «كوفيد - 19»

في مساءلة خطاب الجائحة

تأتي هذه المُساهمة في سياق تراجع الخطابات الإعلامية والسياسية حول «كوفيد - 19»، بعدما وصلت إلى ذروة التضخم مع نهاية السنة الفارطة، بحيث لم تتنبأ فقط بخروج عالَم مغاير من رحم الفيروس التاجي، إيماناً منها بالقدرة التحويلية للجَوائِح في تاريخ البشرية، بل وسلَّمت أيضاً بعدالة هذا الفيروس لكونه يخترق كل الحواجز الطبقية في نظرها، وتوقعت إجباره النخب الحاكمة النيوليبرالية على إعادة ترتيب سُلَّم الأولويات المُجتمعية الكبرى مستقبلاً، بإعادتها الاعتبار للدولة-الراعية، وبحتمية فرزه لجغرافية سياسية جديدة من أهم عناوينها العريضة تغيُّر علاقات القوة الدولية بانتقال مقود زعامة العَالَم من أميركا إلى الصين.

ارتكازاً على بعض أدوات التحليل التي توفرها العلوم الاجتماعية، وخاصة علم الاجتماع والاقتصاد والسياسة، والتي تعتبر تفكيك الآراء الشائعة والتشكيك فيها إحدى أهم وظائفها، واستناداً إلى الإسهامات الجادة في هذا الباب سنضع كلَّ هذه التوقعات السائدة على محك الفحص والمُساءلة، بعد أن أصبحت تطرح نفسها، في سياق محاولة استشراف أفق أزمة «كوفيد - 19» واستجلاء معالِم ملامح التدبير السياسي المُتوقع بعد انتهائها، كيقينيات بديهية وليس كتخمينات احتمالية.

وصف خطاب كورونا

المرحلة الأولى: كل متتبع رصين لخطاب كورونا يمكن له أن يرصد خطاطة تطوّره، فمُجمل النصوص التي كُتبت في الأول، لم يكن يُشكِّل فيها الفيروس إلّا دور المُضاف على النص، وهكذا قرأنا مواد موسوماً بها (كورونا والرابط الاجتماعي، كورونا والتطوُّر العلمي، كورونا والنظام العالمي الجديد... إلخ)، وهذه النصوص كان يغلب عليها الطابع الحماسي والانفعالي، يقارب في بعض أوجهه السبق الصحافي.

ما أودُّ قوله من الإشارات السابقة، أن الفيروس في هذه النصوص لم يكن يجمع بينه وبينها إلّا واو العطف، وإذا تمَّ حذف مفهوم «كوفيد - 19» قد لا يطرأ أي تغيير على مضمون النص وقضيته.

المرحلة الثانية: أصبح الفيروس في هذه المرحلة يُشكِّل القضية الجوهرية للنصّ، لكن مجمل ما أُنتج حول كورونا في هذه الفترة، لا يرقى أن يوصف بالخطاب العلمي، لأن أغلبه، إما كان عبارة عن تأمُّلات ذاتية، أو خواطر سياسية، أو تجارب حميمية، تتمحور حول منطق الوجوب وليس الوجود، أي أنه خطاب رغبوي، يأمل في تغيير النظام العالمي الجديد، وقيام الدولة الاجتماعية أو دولة الرعاية، وتحقيق العدالة الاجتماعية والإيكولوجية، وإعطاء الأولوية إلى المشاريع التنموية للقطاعات الحيوية، كالتعليم والصحة وغيرهما. وكأن العَالَم كله يوجد في دولة واحدة دون حدود جغرافية، ولا فروقات لا في طبيعة الأنظمة السياسية، ولا في الاختيارات الاقتصادية، ولا في الأنساق الثقافية والتربوية.

المرحلة الثالثة: اتسمت هذه المرحلة بالتقاطب الحاد بين المُفكِّرين في العلوم الاجتماعية حول إمكانية دراسة «كوفيد - 19»، وبأي منهج وبأي أدوات تحليلية، نتج عن هذا التجاذب الفكري تصوُّران، الأول، يعتبر أن تناول الظواهر الفجائية كظاهرة كورونا، ليس من اختصاص العالِم في العلوم الاجتماعية، وإنما هو من اختصاصات كلٍّ من الإعلامي والسياسي، لأن العالِم في حقل الإنسانيات والاجتماعيات لا يدرس الظاهرة إلّا حينما تكتمل، أي حين تفصح عن كلِّ أبعادها، وهذا أول شرط لتحقيق الموضوعية بلغة «دوركايم»، أو الحياد الأكسيولوجي

بلغة «فيبر». ويضيف هذا الفريق، أنه إذا قبلنا دراسة ظاهرة ما قبل أن تكتمل، فسنكون ليس أمام ضرورة التجديد المنهجي فقط، بل سنكون بشكل أوتوماتيكي أمام إعادة النظر في موضوع العلوم الاجتماعية عامة. وحذّر هذا الفريق من اتباع هذه الخطوة، لكونها مغامرةً محسومة النتائج، تؤدي بالضرورة إلى انمحاء الخصائص التي تميِّز كل خطاب عن آخر، بمعنى أنه سيتعذَّر علينا تمييز الخطاب الإعلامي عن السياسي، والإبداعي عن السوسيولوجي وغيره.

أما الثاني، فقد رافع على أهمّية الموقف الإيجابي الفاعل الذي يؤكِّد ضرورة انخراط العلوم الاجتماعية، وخاصة السوسيولوجيا في دراسة الظواهر الفجائية، بدل الاكتفاء بالموقف السلبي، والانطواء على الذات بدعوة أن الموضوعية والحياد الأكسيولوجي يفرضان على عالِم الاجتماع انتظار اكتمال الظاهرة، وأشاروا إلى أن بعض هذه الظواهر لا تكتمل، وإنما تظهر وتختفي فجأة، وهذه الخاصية بالتحديد هي التي تبرر الانخراط والتدخل لدراسة هذه الظواهر.

المرحلة الرابعة: تعتبر هذه المرحلة، هي المرحلة الفعلية لدراسة الفيروس دراسةً علمية، لكن ليس الفيروس في حدّ ذاته، وإنما انعكاس الإجراءات الصحية المُتخذة ضده على أهم جوانب الحياة العامة للمُواطنين، وخاصة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والنفسي... إلخ. وفي هذا الصدد قرأنا العديد من الدراسات والتقارير حول طبيعة وحجم انعكاسات الإجراءات الصحية لفيروس كورونا على بنيات المُجتمع، وعلى التفاعلات الاجتماعية بين أفراده، ولا يستطيع أحد أن ينكر أو يشكك في جدة وعلمية هذه الدراسات المُنجَزة.

نقد خطاب كورونا

نشير في البداية إلى أنه يصعب وضع خطاب كورونا في سلةٍ واحدة، وإنْ كانت هذه الأخيرة بحجم وسعة العلوم الاجتماعية بمختلف ميادينها وحقولها التخصصية، لأنه تعذر على أصحابها التمييز بين خصوصيات الخطابات، متناولين الجَائِحة بنفس أدوات البحث والتحليل، أو قُلْ: لم يحسنوا توظيفها جيّداً، أي أنهم اقتصروا على التحليلات السطحية والمُعطيات المُباشرة، ونسوا أن أغلب هذه المُعطيات كما يقول «كلود ليفي ستروس»: غالباً ما تكون إما خاطئة أو مضللة. وخاصة حينما يرتبط الأمر بالقدرة التحويلية للجَوائح، ويتمُّ الانتصار لأطروحة على حساب أخرى.

وفي الحقيقة حتى المُؤرِّخين يختلفون جداً في مسألة القدرة التحويلية للجَوائح، فإن كان الصف الأول يعتقد بقدرة الجَوائِح على تغيير طبيعة المُجتمعات أو على الأقل تغيير جزء من طبيعة بنيات الدولة والمُجتمع، كتدمير الدول أو خلخلة بنياتها الأساسية سواء الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية. بلغةٍ أخرى، وحسب هذا التوجُّه من المُؤرِّخين، فإن الجَوائِحَ أو على الأقل بعضها، عصف بوجود بعض الدول، وأضعف سلطان أخرى، وعرقل سيرورة وصيرورة التنمية في الثالثة، وشكَّك الناس في أنساقهم الثقافية، والقيمية والعقائدية، بحيث لم تستطع الصمود أمام هول الجَائِحة. وفي المُقابل يؤكِّد بعض المُؤرِّخين، أن الجَوائِح عبر التاريخ لم تشكِّل لحظة فارقة في تاريخ البشرية، بدليل أن الدول، وخاصة النخب الحاكمة، لم تعدِّل لا من طبيعة نظامها السياسي، ولا من خياراتها الاقتصادية، ولا من نظمها التربوية والثقافية. في نظر هؤلاء، الجَوائِح مجرد سحابة عابرة، سرعان ما تختفي في السماء وتعود الدول إلى حياتها الطبيعية كما كانت قبل الجَائِحة[1].

ما بَعد «كوفيد - 19»

بحوالي ثلاث سنوات قبل وباء «كوفيد - 19»، ساد الحديث عن بروز ملامح لنظام عالمي جديد، أي الانتقال من الأحادية القطبية إلى الثنائية القطبية[2] أو التعدُّدية القطبية[3]. لكن مع انتشار الفيروس تمَّ الترويج لهذا الخطاب بشكلٍ كبير جداً عبر الطاحونة الإعلامية، وتمَّ استهلاكه بشكلٍ كبير من طرف الجمهور، لأنه كان يقدَّم على لسان محترفي الخطاب الرمزي وبعض الاختصاصيين في القضايا الاستراتيجية والسياسات الدولية، وهكذا «أقنعوا» كتلة مهمَّة من الجمهور بأن لحظة كورونا هي لحظة مفصلية في تاريخ البشرية، وأن هذه الأخيرة على موعد مع التاريخ لتغيير النظام العالمي، وأنه لا خيار أمامها إلّا التكيُّف مع النظام العلمي الجديد. كما لا خيار أمام الولايات المُتحدة الأميركية، إلّا أن تقبل قيادة العَالَم الجديد بشراكة مع الصين، أو أن هذه الأخيرة ستقوده لوحدها أو بتعاون مع أطرافٍ أخرى.

وفي نظر الدكتور خالد شهبار هذا القول، تعوزه الحُجج الكافية، لأن الولايات المُتحدة لازالت قادرة على قيادة العَالَم ما بَعد «كوفيد - 19»، «فأسلحتها لازالت هنا والآن، لم تصدأ، وذخيرتها لم تستنفد، وعظامها لم تتهشم، وأنيابها لم تتكسر، رغم الطابع التسونامي للجَائِحة»[4]. وهذا ما تؤكِّده مجموعة من المُؤشرات، سواء المُتعلِّقة بالمجال العسكري، أو الاقتصادي، أو الإعلامي... بغض النظر عن طبيعة نظامها السياسي ونخبها الحاكمة في الزمن الراهن، وفيما يلي بعضٌ من هذه المُؤشرات الدالة[5]:

من الناحية الاقتصادية، لا يتجاوز الناتج الداخلي-الخام الصيني، الذي يبلغ (14217) مليار دولار، نسبة 66 في المئة من الناتج الداخلي-الخام الأميركي الذي

يبلغ (21345) مليار دولار.

من الناحية العسكرية، فأميركا تتوفَّر على قواعد عسكرية في معظم دول العَالَم، بينما لا تتوفَّر الصين إلّا على قاعدة واحدة بجيبوتي.

من الناحية المالية، فالدولار ما يزال ومنذ اتفاقيات «بروتن وودس Bretton Woods» سنة 1944، العملة الاحتياطية الأساسية في التداول النقدي العالمي. ويكفي للتدليل على قوته، أن نشير إلى أن الصين تقتني البترول الإيراني بالدولار، رغم أنهما خصمان لدودان للولايات المُتحدة.

من الناحية التكنولوجية، وبالإضافة إلى أن أميركا لازالت تسيطر على نظام السويفت وتهدِّد خصومها بحرمانهم من خدماته، فإن محرِّك البحث «غوغل Google»، مازال متفوقاً بشكلٍ كبير على «بايدو Baidu» الصيني، وموقع التجارة الإلكترونية «أمازون Amazon»، مازال متفوقاً على نظيره «علي بابا Ali baba»، ومنصة التواصل الاجتماعي «فيسبوك Facebook» التي يصل عدد مستخدميها كل شهر إلى 5.8 مليار مازالت متفوقة على نظيرتها الصينية «تينسنت Tencent» التي لا يتجاوز مستخدموها 4.2 مليار مستخدم، كلهم صينيون.

في مجال القوة الناعمة (Soft Power)، يكفي أن نذكر هنا بأن كل التصنيفات العَالَمية للجامعات تمنح الصدارة للجامعات الأميركية التي استقبلت 1.1 مليون طالب أجنبي خلال السنة الجامعية 2019/2018، ثلثهم صينيون (370000 طالب)، من بينهم حفيدة الرئيس الصيني «شي جي بينغ» التي قضت أربع سنوات (ما بين 2010 و2014) في جامعة «هارفارد». وعلى غرار المُؤسَّسات الجامعية، مازالت المُختبرات وفرق البحث الأميركية تسيل لعاب أفضل الكفاءات والخبرات العلمية العَالَمية، أمّا الصين فهي تعجز حتى عن استقطاب الكفاءات الأميركية من أصول صينية.

إعلامياً، وعلى خلاف القنوات الصينية التي لا يتجاوز تأثيرها الصين والصينيين، فالقناة الأميركية (CNN) تظل من أكثر القنوات انتشاراً ومشاهدة في العَالَم، حيث يصل إرسال برامجها إلى أكثر من 212 دولة، فضلاً عن إشعاع هوليوود العَالَمي الذي جعلها إحدى أهم أدوات القوة الناعمة الأميركية التي تساهم بقوة في أمرَكَة العَالَم عبر تسويق القيم والثقافة الأميركية.

بناءً على هذه الاعتبارات وأخرى، يخلص خالد شهبار إلى أن «كوفيد - 19» لن يغيِّر شيئاً في علاقات القوى الدولية، ولن يسرِّع من تراجع النفوذ الأميركي، أو يساهم في تآكل ونضوب الموارد التي تغذيه وتعيد إنتاجه على الأقلّ في الوقت الراهن.

عموماً، حاولنا في هذه المُساهمة رصد أهم المُنعطفات الإبستمولوجية والمنهجية التي عرفها خطاب كورونا في العلوم الاجتماعية، ومساءلة أهم السيناريوهات لعَالَم ما بَعد «كوفيد - 19»، سواء السيناريوهات التفاؤلية، التي بشَّرت بأن العَالَم بعد هذه الجَائِحة سيكون أكثر ديموقراطية؛ أي ذاك العَالَم الذي سينتهي فيه البؤس والجوع والحرب، وستسود فيه العدالة والرفاه الاجتماعي. أو تلك السيناريوهات التشاؤمية السوداوية، التي تظن أن العَالَم سيصبح أكثر ديكتاتورية، باتساع مجال مراقبة تحرُّكات المُواطنين إلى درجة إحصاء أنفاسهم في المجال العمومي والخصوصي عبر تقنيات تكنولوجية عالية الجودة والدقة.

وفي مقابل ذلك عرضنا تصوُّر خالد شهبار، الذي يمكن وصفه بالتصوُّر الواقعي، الذي ينتصر بناءً على حُجج قوية سبق عرضها إلّا أن عالَم ما بَعد «كوفيد - 19» سيبقى كما كان من قبل، سواء على مستوى المد العولمي أو على مستوى العلاقات الدولية والتوازنات الجيو-استراتيجية، أو التقسيم الدولي للعمل أو العلاقات الاجتماعية بين الجنسين، أو الوعي الإيكولوجي، أو السياسات العمومية، أو أنظمة الحكم والحكامة، أو علاقات القوة الاجتماعية، أو آليات توزيع الثروة والسلطة والرأسمال الثقافي والرمزي. وذلك راجع لعدّة اعتبارات منها: كلُّ المُؤشّرات تؤكِّد أن النخب النيوليبرالية الحاكمة والتي تخترق كل الدول الحديثة لازالت وفيّة لعقيدتها الاقتصادية ولقناعاتها الإيديوسياسية من جهة، وأن الأحزاب اليسارية والشيوعية التي تملك مشروعاً مناهضاً للرأسمالية لازالت كتلتها الانتخابية ضعيفة جدّاً. وبلغة أخرى، «تظل القوى السياسية والاجتماعية والإيكولوجية المُناهضة للمشروع النيوليبرالي غير قادرة على استغلال لحظة «كوفيد - 19» لصُنع عالَم أفضل، وذلك بسبب ضعف امتدادها الشعبي، وعجزها عن الفعل والتأثير في مجرى ومسرى تاريخ المُجتمعات»[6]. ■ **محمد الدحاني**

هوامش:

1 - لقد عرض خالد شهبار مختلف هذه المواقف بأدلتها وحجج كل فريق منها في الفصل الأول من كتابه عالَم ما بَعد «كوفيد - 19»، في ما يلي توثيقه:

- خالد شهبار، عالَم ما بَعد «كوفيد - 19»: الحمل الكاذب، تقديم عبدالملك ورد، مطابع (الرباط نت) - الرباط، 2020، ص21 - 65.

2 - ياسين اليحياوي، نحو نظام دولي ثنائي القطب أميركي- صيني؟ مجلة استشراف، العدد (2) (أغسطس/آب 2017)، ص291 - 296.

3 - علي الجرباوي، الرؤى الاستراتيجية لثلاثي القطبية الدولية: تحليل المضمون، مجلة سياسات عربية، العدد 31 (مارس/آذار 2018)، ص7 - 22.

4 - خالد شهبار، عالَم ما بَعد «كوفيد - 19»..، ص121.

5 - المرجع السابق، ص39 - 45.

6 - خالد شهبار، عالَم ما بَعد «كوفيد - 19»، ص113.

المراجع:

- اليحياوي ياسين، نحو نظام دولي ثنائي القطب أميركي- صيني؟ مجلة استشراف، العدد (2) (أغسطس/آب 2017).

- الجرباوي علي، الرؤى الاستراتيجية لثلاثي القطبية الدولية: تحليل المضمون، مجلة سياسات عربية، العدد (31) (مارس/آذار 2018).

- شهبار خالد، عالَم ما بَعد «كوفيد - 19»: الحمل الكاذب، تقديم عبدالملك ورد، مطابع (الرباط نت) - الرباط، 2020.

الاقتصاد النسوي
مقارَبة حديثة ومتعدِّدة

لطالما غفلَ علماءُ الاقتصادِ عن العلاقات بين الجنسين، ولا يزال الكثير منهم كذلك. ولتصحيح هذا الانحياز الإشكالي تضاعفتْ الدراساتُ والبحوث، ولكن من منطلقاتٍ مختلفة. ويمكننا، على وجه الخصوص، التمييز بين ثلاثة تيارات رئيسية.

إنه في الوقتِ الذي لم يدرسْ فيه الاقتصادُ السياسيُّ، بما في ذلك الماركسي، العملَ المنزلي والحرّ الذي قدَّمته النساء، نجد أنّ النضالاتِ النسوية في الستينياتِ والسبعينيات أنتجت تنظيراً مكثفاً للتفكير في مساهمة المرأة في الاقتصاد. وإذا كانت العلوم الاجتماعية سرعان ما استحوذتْ على هذه الموضوعاتِ، فإنّ الاقتصادَ السياسيّ لم يهتم، فعلاً، بهذه المسألةِ حتى نهاية التسعينيات، وبشكلٍ رئيسي على الجانب الآخر من المُحيطِ الأطلسي.

واليوم، يبدو أنَّ الاقتصادَ النسوي والجندري يشهد تطوُّراً حقيقياً في فرنسا،كما يتّضحُ، على سبيل المثال، من خلال إصدار مجلة نظرات متقاطعة حول الاقتصادِ (Regards croisés sur l'économie) سنة 2014 عدداً بعنوان «هل نستطيع القيام باقتصاد النوع؟» وظهور كتابيْن مخصَّصين للمسألة، سنة 2020، هما كتاب «هيلين بيريفير Hélène Périvier» «الاقتصاد النسوي - L'économie féministe»، وكتاب «غيوم فاليت Guil-laume Vallet»، «اقتصاد سياسي للنوع - Économie politique du genre». يضع الاقتصادُ الذي يدّعي أنه نسْويٌّ نفسَه بشكل صريح في نهج معياري، أيْ أنه يقترح أنْ يأخذ في الاعتبارِ الأبعادَ المُتعدِّدة لعدم المُساواة بين الرجال والنساء والأقليات الجندرية في التحليل والتفكير في استراتيجيات القضاء على هذه التفاوتات.

إنَّ علمَ الاقتصاد، باعتباره تخصُّصاً يحلّل إنتاج الثروة وتوزيعها، ينطوي على دراسةٍ مادية للقضايا المُتعلِّقة بالتمايز الاجتماعي بين الجنسين. وباعتباره تحليلاً للرأسمالية، فإنه يثير مسألة العلاقة بين نظام الهيمنة الذي تعاني منه النساءُ والأقليات الجندرية، والاستغلالِ الرأسمالي.

فيما يتعلَّق بكلّ هذه الأسئلة، يمكننا اليوم أنْ نميّزَ بين ثلاثة فروع تشكِّل الاقتصاد النسوي والجندري، يتمُّ تعريف كل منها من خلال:

1 - تحليل محدّد لهيمنة النساء. 2 - طريقة في التفكير في التمفْصل بين هذه الهيمنة والاستغلال الرأسمالي. 3 - استراتيجية لمُحاربة هيمنة الذكور.

النسوية المادية: الأبويّة والنضال المُستقل

لقد تمَّ تطويرُ المُقاربة الأولى لـ«الاقتصاد النسويّ» في سبعينياتِ القرن الماضي من قِبَلِ ناشطاتٍ منخرطات فيما يُشار إليه عادةً باسم «الموجة الثانية» للنسويّة.

إنه «اقتصادٌ سياسي للنظام الأبوي»، وهو العنوان الفرعي لكتاب عالِمة الاجتماع «كريستين دلفي Chris-tine Delphy» الذي نُشِرَ في عام 2013، وجمعَ مقالاتها المكتوبة منذ عام 1970. ولقد سُمّيت هذه المُقاربة - التي تمَّ تطويرُها بشكل أساسي من قِبَلِ علماء الاجتماع («كريستين ديلفي Christine Delphy»، «كوليت غيومين Colette Guillaumin»، «نيكول كلود ماتيو Nicole-Claude Mathieu»، من بين آخرين) «النسوية المادية (الفرنسية)».

تؤكِّد «النسوية المادية» معارضتها للماركسية، مع احتفاظها بالمُقاربةِ الماديّة، وكذلك بمفهوم نمط الإنتاج.

وتَعتبر هذه المُقاربة، من الناحية النظرية، هيمنةَ الذكور استغلالاً للنساء في إطار نمطِ الإنتاج المنزليّ (أو الأبوي) الذي يوجد بالتوازي مع نمطِ الإنتاج الرأسمالي، والذي يقوم في نفسِ الوقت على عملٍ أنثويٍّ حرّ، وعلى نقل غير متكافئ للإرث من خلال الميراث.

إنَّ تعايشَ نمط الإنتاج هذا مع الرأسمالية يعني



أنّ النساءَ ضحايا استغلالٍ مزدوج: من قِبَلِ الرجال في السياق المحلي، من ناحيةٍ أولى، ومن جانبِ الرأسماليين، من ناحيةٍ ثانية، في علاقة بنظامِ التأجير.

هذا الموقفُ يختلفُ عن موقف «إنجلز Engels» في كتابه «أصل الأسرة والملكية الخاصة والدولة L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État» عام (1884)، حيث اعتبر أن «الرجل هو البرجوازي في الأسرة؛ وتلعب المرأةُ دور البروليتاريا»، ولكنَّ الذي استفاد من الاستغلال، أخيراً، داخل الأسرة هم الرأسماليون وليس الرجال.

لذلك، بينما ترى الماركسية التقليدية أنَّ الإطاحة بالرأسماليةِ ستُنهي هيمنة الذكور، ترى النسوية المادية أنه لا توجد صلةٌ منطقية بين الاثنتين.

ولقد تمَّ تنفيذُ هذه الاستراتيجية في منظَّماتٍ مثل «حركة تحرير المرأة» (MLF) و«التجمع النسوي الدولي»، وكانت سبباً في ظهور حركة «الأجر مقابل الأعمال المنزلية» (Wages for Housework)، وبالتالي، فإنّ النسوية المادية تدافع عن منظّمةٍ مستقلةٍ للنساء من أجل نضالهن، منظّمةٍ مكمِّلة لتلك الموجودة على أساس طبقي، أو يمكن أنْ تحلَّ محلها.

نظرية إعادة الإنتاج الاجتماعي

ظهر، في الآونة الأخيرة، ما يُسمَّى نظرية «إعادة الإنتاج الاجتماعي»، والتي تُدْمِجُ بعض مساهمات النسوية المادية المُستقلة، ولكنها تضعها في إطارٍ نظريٍّ وسياسي ماركسي وثوري.

وهي نظرية تستند أساساً إلى قراءة نقدية لـ«إنجلز Engels» و«ماركس Marx»، والاهتمام بمسألة استغلال المرأة تحديداً، وتأخذ بعين الاعتبار مساهماتِ النّسويات في منظَّمة المرأة الاشتراكية الدولية (ISF) (ومن بينهن «كلارا زيتكين Clara Zetkin»، و«ألكسندرا كولونتاي Alexandra Kollontaï»، و«روزا لوكسمبورغ Rosa Luxemburg»).

تهدف نظرية «إعادة الإنتاج الاجتماعي» إلى تطوير تحليلٍ مشتركٍ للإنتاج الرأسمالي وما تسميه «إعادة الإنتاج»، أيْ كلّ ما يتعلّق بظروف تراكم رأس المال.

يتعلّق عمل «إعادة الإنتاج» إذنْ بكلِّ العمل المطلوب لتصنيع بضاعة قوة العمل، السلعة الوحيدة التي لا تُنتَج بالضرورة في ظلِّ الظروفِ الرأسمالية. وهذا هو السببُ في أنّ بعض منظري «إعادة الإنتاج الاجتماعي» مثل «سينزيا أروزا Cinzia Arruzza» يتحدَّثون عن «الاقتصاد السياسي لقوّة العمل».

وباختصار، فإنّ نظرية إعادة الإنتاج الاجتماعي تتضمَّن، في دراسة التراكم الرأسمالي، الآلياتِ التي يحصل النظامُ من خلالها على قوة العمل، سواء كانت هذه الآلياتُ قائمةً على العمليات البيولوجية (الحمل

أو لم تقم عليها (العبودية)، وسواء كانت موجودةً في المنزل أو لم توجد فيه (الخدمات الاجتماعية أو المُخصخصة).

وبالتالي، فإنَّ النساءَ يتمُّ استغلالُهن في عملهنّ الإنتاجيّ (تماماً مثل البروليتاريين الذكور) والعملِ الإنجابي (أكثر من البروليتاريين الذكور). ولكنْ، في كلتا الحالتين، يسمح هذا الاستغلالُ بتراكم رأس المال. ولذلك، تظل مقاومة الرأسمالية مركزيةً وذات أولوية، حتى لو لم تكن الإطاحةُ بها كافيةً لتحقيق المُساواةِ بين الرجل والمرأة، آليّاً.

هذه النظريةُ ذات بناءٍ حديث (أواخر سنة 2010)، وهي تضمُّ العديدَ من المُنظّرين، وخاصة الفلاسفة («تيثي بهاتاشاريا Tithi Bhattacharya» «سينزيا أروزا Cinzia Arruzza»، «نانسي فريزر Nancy Fraser»، من بين آخرين)، حول تقليدٍ نظريّ وسياسيٍّ غير موحَّد تماماً.

وإذا كانت الاستراتيجية المطلوبة تتمثل في التنظّم على أساسٍ طبقي في إطار علاقات الإنتاج، فإنّ نظرية إعادة الإنتاج الاجتماعي تؤكّد أيضاً على تعدُّد ساحاتِ الأزمات والنضال.

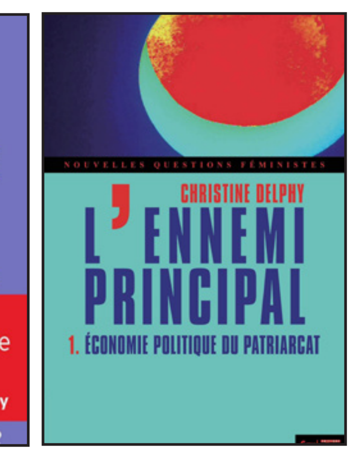
اقتصادُ المؤسسات النسويّ

لقد تمَّ تطويرُ الفرع التأسيسيِّ الأخير للاقتصاد النّسوي والجندري من قِبَلِ اقتصاديين مختصّين. وهو ما يُعرَف بالمُقاربة «غير الأرثذوكسية» أو «المُؤسّساتية»، والتي تشكّل تياراً أقل توحيداً من المُقاربتين السابقتين، حيث تجمع الاقتصادياتِ الأميركيات («نانسي فولبر Nancy Folbre»، و«جولي نيلسون Julie Nelson»، و«سيلفي موريل Sylvie Morel»، و«ويليام والر William Waller»، وغيرهن)، وفي الآونة الأخيرة، الفرنسياتِ («رتشال سيلفيرا Rachel Silvera»، «أن إيدو Anne Eydoux»، «هيلين بيريفيار Hélène Périvier»، «غيلوم فاليه Guillaume Vallet»).

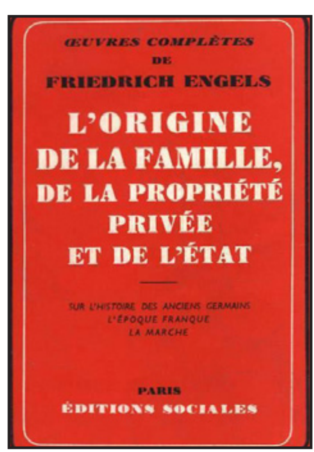
تُدمِجُ هذه المُقاربةُ البُعدَ الجنساني في دراستها للرأسمالية، أيْ أنها تحلّل المُؤسّساتِ الاجتماعية والاقتصادية التي تنظّم وتحافظ على هيمنة الذكور في قلبِ النظام الاقتصادي. ويمكن أنْ نستشهد، على سبيلِ المثال، بدور نموذج الدولة «الاجتماعية» التي تشكّل، من خلال الحماية القانونية والاجتماعية المُرتبطة بمسألة الزواج، حافزاً قوياً لإبعادِ النساء عن دائرة الإنتاج الرأسمالِي.

ونتيجة لذلك، يمكن وصف هذه المُقارَبة بأنها إصلاحيّة، بمعنى أنها ليستْ جزءاً من النضال ضد الرأسمالية. إذ بالنسبة إلى هذا الاقتصاد النسويّ، فإنَّ الرأسمالية يمكن أنْ تتخلّصَ من هيمنة الذكور، ويمكن «ترتيب» عملها، يكفي فقط، تحديدُ السياسات العامة والمالية المُناسبة.









وعليه، يلتحق هذا التقليد بالاقتصاد السياسي الذي ينصح السلطة، ويعملُ على تطوير الخبرة في كيفية تنظيم الدولة أفضلَ رأسمالية ممكنة.

ومن المُثير للاهتمام أيضاً أنْ نلاحِظ أنّ تطوُّر هذا الفرع من الاقتصاد يتوافق مع حركة «مَأْسَسَة» النّسوية، أيْ دخولها إلى قلبِ الدولة من خلال مسألة التكافؤ، وكذلك تطوير حركة جمعيات تفوّضُ إليها الدولةُ مهمّاتِ الخدمةِ العامة، مثل مكافحة العنْف الأسريّ.

وبطبيعة الحال، فإنَّ الحدودَ بين المُقاربات الثلاثِ ليست محكَمة تماماً، من حيث أنّ الأعمال التي توثّق هذا الجانبَ أو ذاك من جوانب سيطرة الذكور مفيدة دائماً في كلّ التحليلات.

ومع ذلك، فإنَّ المواقفَ النظرية والسياسيّة الكامنة وراء هذه الفروع الثلاثة متباعدةٌ إلى درجة أنه لا يزال من الصّعب حشدُها بشكلٍ مشترك للتفكير في نظام (أنظمة) الهيمنة، أو حتى استراتيجية عملٍ يضع لها للهيمنةِ حدّاً.

■ إيرين بيرثونيه[2] □ ترجمة: رضا الأبيض

العنوان الأصلي والمصدر:

Irène Berthonnet , L'économie féministe, une approche récente et plurielle

https://www.causecommune-larevue.fr/leconomie_feministe_une_approche_recente_et_plurielle

(2) إيرين بيرثونيه أستاذة محاضرة في الاقتصاد في جامعة باريس-ديدرو.


GLOBAL
CRISIS...



غريتا ثونبرج:

أريدكم أن تشعروا بالذعر

«غريتا ثونبرج»، أيقونة المناخ العالَمي الشابة. رغم أنها لا تنتمي للنخبة المُثقَّفة، إلّا أن دعواتها، التي أزعجت الكثير من الناس، أصبحت تثير سؤالاً عميقاً: ماذا لو كان للذعر فضائل كالتحشيد والتعبئة؟

في وقت العشاء، ينطلق جرس إنذار الحريق. تخرج على الفور لتدرك أن سطح منزلك قد التهمته ألسنةُ النيران، ورائحة الاحتراق والدخان تقبض على أنفك. لكن، وكأن شيئاً لم يكن، تعود إلى المنزل لتكمل عشاءك. بعد كل شيء، أنت كنتَ قد خططت لمُشاهدة فيلم قبل الذهاب إلى السرير. في مارس/آذار 2020، وأمام أعضاء البرلمان الأوروبي الذين وصفت لهم «غريتا ثونبرج» هذا المشهد، قالت الأخيرة: «أنا آسفة، لكن هذا لا معنى له». الناشطة السويدية الشابة المولودة عام 2003 تفضل أن يشعر سكّان هذا المنزل بالذعر. وأن يتحرَّكوا في الإبّان: اتصلوا بقسم الإطفاء، سارعوا بإخماد الحريق. منذ خطاباتها الأولى، كرّرت الناشطة في المناخ الاستعارة الشيراكية «البيت المحترق»، للتأكيد على عبثية الافتقار إلى العمل السياسي في مواجهة كارثة المناخ المُتفاقمة.

في «دافوس»، في عام 2020، استحضرت المشهد مرّة أخرى: «منزلنا لا يزال مشتعلاً. إنّ تقاعسكم عن العمل يؤجِّج اللهب ساعةً بساعة».

أدركت «غريتا ثونبرج» «الحريق» أثناء مشاهدتها فيلماً وثائقياً في الفصل عن «قارة البلاستيك». نتيجة لذلك، في الحادية عشرة من عمرها، انتابها حزنٌ عميق، وصمتت عن الكلام، وتوقفت عن الأكل. تمَّ تشخيصها بـ«متلازمة أسبرجر»، وهي شكلٌ من أشكال التوحُّد، وهذا ما يفسر ذاكرتها الاستثنائية، وقدرتها على استحضار كومة الوثائق التي تراجعها. في عينيها صور لأطنان من النفايات تطفو على الماء أو للدببة القطبية المحرومة من الجليد. الشابة السويدية حوَّلت عائلتها إلى نباتية وأقنعتهم بعدم استخدام الطائرة في تنقلاتهم - والدتها مغنية أوبرا، ووالدها ممثل ومخرج، وإقناعهم ليس بالأمر

الهيّن. في 20 أغسطس/آب 2018، بمُناسبة عيد ميلادها الخامس عشر، جلست بمفردها أمام البرلمان السويدي ورفعت لافتة كانت تأخذها معها إلى كلِّ مكان. وكتبت عليها بأحرف سوداء على خلفية بيضاء: «Skolstrejk för klimatet» («إضراب مدرسي من أجل المناخ»). بعد صيف من الجفاف، قرَّرت المُراهقة ذات الوجه المُستدير والطفولي، والمُحاط بضفيرتين طويلتين، عدم العودة إلى المدرسة، كما فعل طلاب المدارس الثانوية الأميركية في باركلاند (فلوريدا) قبل بضعة أشهر، بعد مذبحة مروِّعة في مؤسّستهم.

ولئن حظيت «غريتا ثونبرج» وحركتها «أيام الجمعة من أجل المستقبل» بصدى إعلاميٍّ واسع وناشط لافت، فذلك لأنها ظهرت في سياق غلبت عليه خيبات الأمل: «لقد بلغنا مرحلة أدركنا فيها أن خطاب «الخطوات الصغيرة» لا يدوم طويلاً: لم يتم احترام اتفاقيات باريس لعام 2015، والتي لم تكن في مستوى التحدي بأي حال من الأحوال»، يتذكر «لوك سيمال»، المُتخصّص في النشاط البيئي، والمُحاضر في المتحف الوطني للتاريخ الطبيعي. في فرنسا، يتزايد الوعي مع استقالة الوزير «نيكولاس هولو» في أغسطس/آب 2018. وبعد مرور عام، نجحت الشابة في التعريف بأزمة المناخ بزيارتها لأكثر من 150 دولة. أصبحت «غريتا ثونبرج»، التي تعافت من الاكتئاب بفضل نشاطها البيئي، أيقونة هذا الجيل، ورمزاً لمُعاناتهم المناخية.

في وقت مبكِّر من عام 1979، تحدّث الفيلسوف الألماني «هانز جوناس» -بالفعل، في مسألة وجود الكوكب- وعن «الخوف كعنصر مساعد للكشف»: هذا هو ما يدفعنا إلى اغتنام المشكلة وإيجاد الحلول. لم تقل «غريتا ثونبرج» شيئاً آخر عندما وجّهت اللوم إلى القادة المُجتمعين في قمة «دافوس» 2019: «لا أريدكم أن تأملوا. أريدكم أن تشعروا بالذعر. أريدكم أن تشعروا بالخوف الذي أشعر به كل يوم وتتخذوا إجراءً مناسباً». «لوك سيمال» متحدثاً عن فيلسوف ألماني آخر، «غونتر أندرس»، الزوج الأول لـ«هانا أرندت»، الذي وصف نفسه بـ«زارع الذعر»: «بالنسبة له، كان التهديد النووي كبيراً جداً أن أدرك الناس خطورته، ولذلك كان من الضروري إعطاء الأهمّية اللازمة على هذا الواقع المناخي: «واجهوا الخوف». الذعر طريقة وممر أساسي لمُواجهة أزمة المناخ وإيجاد الحلول بشكلٍ جماعي. في المُقابل، كانت «ثونبرج» «تزرع الخوف»، في خطوة ساعدت على نشر الوعي بالكارثة، ضمن تيار الإيكولوجيا السياسية التي كانت مقتصرة في السابق على المؤشرات التنازلية.

الناشطة أيضاً نجحت أيضاً في قلب ترتيب الأجيال وتعليم الكبار درساً. «كيف تجرؤون؟» في منبر الأمم المتحدة، في سبتمبر/أيلول 2019، كانت اللهجة قوية وقطعية. الغضب يفور من خديها، عيناها مليئتان بالدموع. «لقد سرقتم أحلامي وطفولتي بكلماتكم الفارغة. الناس يعانون ويموتون. الأنظمة البيئية بأكملها تنهار، ونحن في بداية الانقراض الجماعي وكل ما يمكنكم التحدُّث عنه هو المال والقصص الخيالية للنمو الاقتصادي الأبدي. تختار «غريتا ثونبرج» كلمات بسيطة بصيغ إيقاعية مؤثّرة. يقول مؤرِّخ الفنّ «لورانس برتراند دورلياك» «معركتها بدأت بالصور»، وقد خصّص لها للتو كتاباً بعنوان («دب في الرأس»). كل ذلك مع إحساس مذهل وحضور ركحي مميّز، ورثته بلا شك من عائلتها.

مثل غيرها من الشخصيات البيئية التي سبقتها، تشعر «غريتا ثونبرج» بالغضب. تمَّ انتقاد شخصيتها وشبابها واضطرابات التوحُّد لديها، في مزيج من التمييز على أساس الجنس، والتفرقة العمرية والشرعية التي يمكن أن تصل إلى حدِّ الدعوة العامة للقتل. في فرنسا، هاجمها المُثقَّفون: «ألان فينكيلكراوت» يدين «الاستدعاءات المُجردة للخطاب الطفولي». ويصفها «باسكال بروكنر»، «دعاية الطفولة المناخية». هذا فقط! «يتمُّ إعادة تنشيط هذه الانتقادات القديمة عندما تحتدم النقاشات حول الأزمة، وضرورة اتخاذ القرار، كما يعلّق «لوك سيمال». التنمية المُستدامة توافقية، ولكن بمجرد أن تتساءل عن أسلوب حياتك، فهذا شيء آخر. فكرتها بحظر السفر بالطائرة هي التي أثارت هذه الموجة من الاستنكار.

لحضور قمة المناخ العالمية في نيويورك، عَبَرَتْ «غريتا ثونبرج» المُحيط الأطلسي في مركب شراعي خالٍ من الكربون. وللوصول إلى «دافوس»، استغرقت 32 ساعة بالقطار واستنكرت عند وصولها وجود 1500 طائرة خاصة أتى أصحابها لمُناقشة مشكلة المناخ. في بلدان الشمال، هناك شعور متزايد بالعار من السفر بالطائرة (عبارة «flygskam» باللّغة السويدية أصبحت متداولة مؤخراً). واختتمت الصحافة تقاريرها بـ«تأثير غريتا ثونبرج».

اليوم، «غريتا» التي لم تعد طفلة، لا تكتفي بالتذكير أن المنزل يحترق: «في البداية، قالت إنه يجب علينا الاستماع إلى رأي العلماء، وكأن هذا النضال يتجاوز الانقسامات السياسية والاجتماعية. ثمَّ تطوَّرت إلى نقد النظام الرأسمالي»، يشرح «ماكسيم جابوريت»، طالب دكتوراه في العلوم السياسية، ومشارك في حركة المناخ. في هذا الخريف، ستقود «غريتا ثونبرج» عملاً جماعياً حول تغيُّر المناخ من إصدار «Penguin»، ساهم فيه كلٌّ من «طوما بيكيتي» و«مارغريت آتوود» و«ناعومي كلاين». وقالت الناشطة لصحيفة «الغارديان»، على وجه الخصوص، سيكون الأمر متعلِّقاً بالأمل: «وهذا شيء لا أحد يمنحه لك، يجب أن تنتزعه بنفسك، وأن تصنعه. وهذا دليل على أن الذعر لا يؤدي بالضرورة إلى اليأس.

■ **إميلي بروز □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
L'obs_Hors-Serie عدد (111) يونيو/حزيران 2022.

برونو لاتور

على أي أرض سنحيا؟

«التاريخ الأرضي صار جزءاً من التاريخ الإنساني». فالنشاطُ البشري يؤثر على البيئة بكيفية أكثر سرعة وعمقاً واستدامة من أي وقت مضى، وهذه البيئة تؤثر، بدورها، على شروط وجود الكائنات الحية. والسؤال الأساسي المُتعلّق بالمستقبل لم يعد يطرح بألفاظ الزمن، بل بألفاظ المكان: على أي أرض سنحيا؟ فإذا لم يكن هناك مَخرَج ما، فإنه يقع على عاتقنا التفكير في الحاضر الهش. وينكب برونو لاتور على هذا الأمر هنا، واضعاً المناخ في قلب حرب (جيوسياسية géopolitique) عالمية جارية، كثمرة لـ«صراع طبقات جيواجتماعية» (géosociales).

سفين أورتولي: هل المُستقبل مصدر قلق بالنسبة إليكم؟

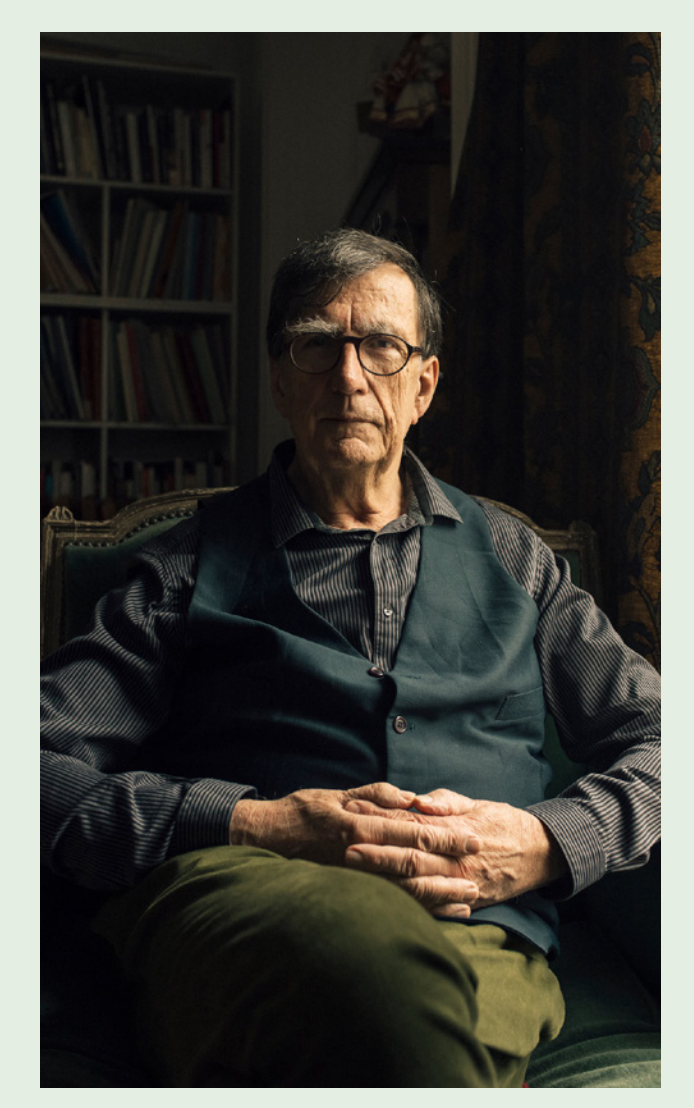
- **برونو لاتور**: سأقول، بدايةً، إن نظرتنا للمُستقبل قد تغيَّرت جذرياً: لقد انتقلنا من تصوُّر زمني إلى آخر مكاني. ففي التقليد التقدُّمي، كان المُستقبل بدون مكان. أما راهناً، فكلّ استباق زمني إلّا وتصاحبه واقعة أنه يتعيَّن، أيضاً، تحديد المكان الذي سيكون لنا فيه مستقبل. وهذا يغيِّر الأمر برمته، كما يغيِّر أفكار التقدُّم والتحرُّر والأمل. ويطرح «بْيير شارْبونْيي - Pierre charbonnier» في كتابه «الوفرة والحريّة - La Découverte - Abondance et liberté»، (2019)، هذا السؤال بالضبط: ما هو المكان الذي سنكون فيه أحراراً؟ وسبق لـ«بيتِر سْلوتِيرْدايْك - Peter Sloterdijk» في ثُلاثِيتِه «دوائر» Sphères (التي نُشرت بألمانيا في 1998، 1999، 2004) أن أثار سؤال المكانية هذا، دون أن ينشغل مباشرةً بالاحتباس الحراري: ما هي الشروط المادية من أجل «الوجود-هنا»، أي لِنَكُونَ «وجوداً-هنا» Dasein؟ ينبغي أن نكون قادرين على التنفس، والحصول على الأوكسجين، والاستفادة من درجة حرارة معيَّنة،،، إلخ. أين نعيش ومع من؟ هذا هو السؤال الأساسي.

وهذا السؤال يرافقه خطاب النهايات...

- في التقليد التقدُّمي، المُستقبل، مع ما يستتبعه من تقدُّم علمي وتقني، كان هو ما نأمل وننتظر منه الحل. لكن الآن، يبدو أن المُستقبل قد حُدِّد بالفعل، والقلق إزاء المُستقبل يأتي من واقعة وجوب التصرُّف قبلاً، وإذن من كوننا كنا قادرين على تغيير الأمر وإيجاد حلول. والتحوُّل طرأ، على ما أعتقد، بين سقوط الاتحاد السوفياتي (1991) وبداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. ففي اللحظة التي كان فيها باستطاعتنا ومن واجبنا التفكير، فإن كلّ المكابح تعطلت. ولم يعد الآن في متناولنا، غيرَ الحدِّ من الأضرار، والاستعداد لكارثة لا يمكن تلافيها. ولهذا، فالمُستقبل موسوم بعودة لخطاب النهايات. وكما هو الشأن بالنسبة للقنبلة الذرية، لم يعد الأمر يتعلَّق بالتفكير في المُستقبل، بقدر ما يتعلَّق بالتفكير في الحاضر المُهَدَّد. والإشكال لا يكمن إذن في الاختيار بين نزعة تفاؤلية وأخرى تشاؤمية، بل في استيعاب الوضعية الجديدة، وعدم فقدان الأمل، دون الركون إلى الإيمان بأننا إنْ شمرنا عن سواعدنا وتكاثفت جهودنا نحو هدف واحد، فإننا سنتخطى الأزمة. وفوق ذلك لا يتعلَّق الأمر بأزمة، بل بوضعية جديدة بالأحرى، وهذه الوضعية لا رجعة فيها في جانبٍ كبير منها.

سؤال التغيُّر المناخي إذن هو أيضاً سؤال وثيق الصلة بجيل؟

- ليست لكلّ الأجيال المسؤولية نفسها في هذه الوضعية. ومن هنا هذا القلب لنظام الأجيال، الذي جسّدته «غريتا ثونبيرغ - Greta Thunberg»، (ناشطة بيئية سويدية وُلدت سنة 2003)، التي تذهلني: إنها تقول للناس من جيلي، هؤلاء الذين كان بوسعهم التصرُّف: «نحن الشباب ناضجون، وأنتم لستم كذلك، أنتم الأطفال والصبيانيون». الشباب ليسوا في المُقدِّمة، إنهم خلفنا.



و«غريتا ثونبيرغ» تستوعب الوضعية المناخية الجديدة، وهي، في نهاية المطاف، وجه «نُبُوئِي - prophétique»، والنبي لا ينشغل بالمُستقبل، بل بالحاضر. فبخلاف غيره من الناس الذين يركزون اهتمامهم على المُستقبل، لأنهم يأملون النجاة في النهاية، فإن النبي يشدِّد على عدم وجود مَخرَج. والباحثون في انهيار الحضارات يشعرون بهذه الوضعية الجديدة الوثيقة الصلة بما أطلق عليه أزمة التَّوَلُّد (crise de l'engendrement).

كيف تعرِّفونها؟

- من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، الجميع يشعر بوجود مشكل في إعادة إنتاج الوضعية التي نوجد عليها. بالنسبة لأقصى اليمين، هذا يتجلَّى عبر هوس هوياتي إثني أو حتى عرقي، أو عبر تمركز قهري حول دراسات النوع. وبالنسبة لأقصى اليسار، «حركة التمرُّد ضد الانقراض» من خلال اسمها وحده، تعبِّر جيداً عن رؤيتها. وبين الاثنين يتساءل الكثير من الناس: ما الذي سأعلّمه لأطفالي؟ هل يمكنهم أن يحظوا بذات شروط الحياة مثلي؟ هل سأحصل على تقاعد؟ هل سيحصل أطفالي على تقاعد؟ كلّ هذه الأسئلة تخترق الحقل السياسي وتصدر عن «النظام المناخي الجديد». أناس مختلفون -لا يتفقون حول أي شيء- يسجّلون وضعية ضياعٍ مشتركة.

هذا القلق يتجاوز الجنس البشري...

- بالفعل، نحن ندرك اختفاء الحشرات، وذوبان الجليد،،، إلخ. كيف يمكن استيعاب هذه الصدمة؟ ما وَقْعُ هذا علينا سيكولوجياً؟ يجب علينا استيعاب وضعية فريدة في تاريخ الأرض. إنها وضعية تكاد تكون فريدة: علماء الآثار ينشغلون كثيراً بالدرياس Dryas الأخير (الذي وَسَم نهاية العصر الجليدي الأخير، حوالي 10000 سنة ق.م.)، الذي عايش فيه الإنسان، في غضون جيلٍ واحد، تغيُّرات في درجة الحرارة شبيهة بما سنعيشه نحو الحار أو نحو البارد. والمُقارنة مثيرة للاهتمام، لكنها ليست ملائمة جداً بالنسبة إلينا، لأن الأمر آنئذ كان يتعلَّق بتجمعات بشرية صغيرة تأثيرها على المناخ كان بدون أهمية؛ أما نحن فنقترب الآن من ثمانية ملايير، ولا شيء جعلنا نستعد لدخول التاريخ الأرضي بهذه الكيفية، في التاريخ البشري. والسياسة أصيبت بالجنون لهذا السبب، وليست لدينا العُدة المعرفية من أجل استيعاب واقعة أن نشاطاتنا تُحدِث ردود أفعال سريعة جدّاً من الأرض. لقد أقامت الحضارات، على الدوام، روابط وثيقة بين العَالَم الاجتماعي والكوسموس، لكن هذا الرابط صار راهنا أَوْثَق وأَوْطَد. وأعتقد أن أعمالاً فنيّة ومسرحية معيَّنة، أو أيضاً مبادرات «روحية» مثل دورية «لوداتو سي - Laudato si» (دورية البابا فرانسوا سنة 2015) حول الحفاظ على البيت المُشترك»، المُخصَّصة للأسئلة البيئية والاجتماعية، وبصورةٍ عامة للحفاظ على الخلق،،، إلخ، يمكن أن تساعد على تَمثل هذه الوضعية الجديدة.

تفضّلون الحديث عن «غايا - gaïa» أكثر من الطبيعة. لماذا؟

- الطبيعة، بمعنى واسع جدّاً، يمكن أن تشير إلى مجموع الكون، أو مجموع المادّة منذ الانفجار العظيم (bigbang). ولا شيء لدينا لنقوم به بمفهوم بهذه الضخامة. أما «غايا - gaïa»، فعلى العكس من ذلك، لا يحيل على مجموع الكوسموس، بل فقط على بضعة كيلومترات بين الحدود الخارجية للغلاف الجوي وبين طبقات التربة التي شُكِّلَتْ بواسطة نشاط الحياة. فـ«غايا»، إجمالاً، هي الحياة والبيئة المُلائمة لها -الهواء، التربات،،، إلخ- على نحو ما شَكَّلَتْها وهَنْدَسَتْها الكائنات الحية منذ البكتيريا الأولى. و«غايا» لا تمتد لا فيما يعلو فوق غلافنا الجوي، ولا في الأسفل، إلى غاية الوشاح،

الذي لم يكن أبداً لنشاط الحياة أثرٌ عليه. وهذه القشرة الرفيعة هي ما أطلق عليه أيضاً «المنطقة الحرجة - la zone critique»، وهذه التسمية أكثر حياداً من «غايا»، وما تزال تثير سجالات متعدِّدة. إن المنطقة الحرجة تموضع فكرة الطبيعة: نحن نوجد في «غايا»، وما من شخص له أبداً تجربة أخرى. فـ«غايا» لفظ ملائم بالنسبة لكائن فريد. وأشكال أخرى من الحياة على كواكب أخرى لن تكون «غايا». وهذه الفكرة تتيح تجاوز عجز علماء البيولوجيا عن الانشغال بشروط الوجود التي غَيَّرَتْها الكائنات الحية، وأيضاً عدم قدرة علماء الجيولوجيا على اعتبار الأحياء كمُعَدِّلين لبيئتهم. إنها بالفعل توسيع بالغ لمفهوم النظام البيئي.

أي اختلاف مع «غايا - gaïa» «لوفلوك Lovelock»؟

- سؤال «جيمس لوفلوك - James Lovelock» (مفكِّر وعالِم وناشِط بيئي بريطاني وُلد سنة 1919)، في الأصل، سؤال «سيبراني -cybernétique»: من أين يأتي عدم توزان غازات الغلاف الجوي؟ «ولين مارغوليس Lynn Margulis» (عالِمة بيولوجيا مجهرية أميركية 1938 - 2011)، التي انشغلت بالبكتيريا تطرح، بشكل ما، السؤال المُعاكس: أين يذهب غاز الميثان الذي تُنتجه هذه الوحوش الصغيرة التي أدرسها؟ فعن هذا السؤال المُزدوج تنبثق فرضية «غايا»، التي احْتَكَرَتْها، لسوء الحظ، حركاتُ «العصر الجديد» (New Age)، واخْتُزِلَت من لدن «لوفلوك» نفسه، إلى شكلٍ من السيبرانية. و«لوفلوك» لا ينشغل حقّاً بواقعة أن البَشر قد ينقرضون، إذ إنه يفكِّر في التاريخ الطويل للأرض. وإذا كان الأمر هكذا، فإن فكرة «غايا» بمثابة تغيير أكثر جذرية من ذلك الذي أحدثه «غاليلي Galilée» في عصره.

«إنها تتحرك» يقول «غاليلي»، وأنتم تضيفون «إنها تنفعل»...

- هذه العبارة لـ«ميشيل سير - Michel Serres»، الذي أثار اهتمامي في كتابه «العقد الطبيعي - Le Contrat Naturel» ـ (1990). أجل، الأرض تشعر، وتنفعل إزاء نشاطاتنا. فأي مؤسَّسات سياسية تتوافق مع هذا المُستجد؟ لا نعلم. فـ«غايا» مفهوم علمي ليست له سياسته. حقوقياً، على سبيل المثال، من الصعب تخيُّل شكل سلطتها. لكن، وعلى نحوٍ مفارق، الجميع استوعب فكرة «غايا» بأن في المناخ ضَرْباً من ضابط الحرارة -صار الآن مضطرباً- ينظّم نفسه بنفسه؛ وهذا الأمر يحدث ضغطاً بالفعل على القرارات السياسية. والدليل هو أننا ننشد البقاء فيما دون عتبة معيَّنة من الحرارة.

لقد أثار «ميشيل سير» هذا الإشكال، لكنه جعله، على ما أعتقد، غير قابل للاستخدام تقريباً، بسبب مفهوم العَقْد. فنحن لسنا في وضعية للحديث مع «غايا»، وهي ليست منشغلة بنا. لكننا معنيون بردود الأفعال اللامتوقعة والسريعة جدّاً مقارنةً بما نترقبه لنظام الأرض إزاء نشاطاتنا. ولهذا، فالبشرُ، من الآن فصاعداً، في وضعية حرب للحدِّ من نشاطات البعض، التي بتوسط الكائنات غير البشرية، تؤثّر على آخرين. ومن زاوية النظر هذه، يتعلَّق الأمر، في نهاية المطاف، بعملية توسُّع للجيوسياسية الكلاسيكية.

على أي مستوى يتعيَّن التصرُّف؟

- على كلّ المستويات! ولهذا فالعَالَم مرتبك جدّاً. والتنظيم السياسي للدولة-الأمّة ليس، على كلّ حال، متكيفاً تماماً مع استيعاب الشروط الأرضية. فالأمرُ يتعلَّق بتجريد كلي غير قادر، بالأخص، على الإمساك بالمُستويات المُتعدِّدة، حيث تُدَارُ مصالح الكائنات غير الإنسانية (non-humains).

هل يتعيَّن إذن تجذير هذا في تربة، أو في نطاق أرضٍ محدَّدة؟

- ينبغي الإجابة، بطريقة مختلفة، عن السؤال الذي طرحه الاشتراكيون في القرن التاسع عشر: كيف نحافظ على مبادئ العدالة في وضعية بالِغة الجِدَّة، موسومة آنئذ بصعود الصناعة الكاربونية والتوسع الحضري، وراهناً بالنظام المناخي الجديد؟ كيف نبتكر منطقاً ملائماً لهذه الوضعية الجديدة؟ فالوضعيتان متماثلتان.

ألهذا السبب تتحدَّثون عن «طبقة جيواجتماعية»؟

- بالنسبة لكلّ صراعٍ طبقي، يتعيَّن حصر الأرض التي يتعيَّن الدفاع عنها، وأولئك الذين سيجري الدفاع عنها ضدهم. فسؤال المناخ يوجد في صميم حرب جيوسياسية عالمية. والولايات المُتحدة الأميركية، التي تعيش، أكثر من أي بلدٍ آخر، خارج-التربة (hors-sol) أو في تربة ليست لها، توجد في موقف تمرُّد، وفي منطق انفصال. لقد انسحبت من اتفاقيات باريس (الاتفاق الدولي حول المناخ والاحتباس الحراري، الذي اعتمدته (195) دولة ممثلة، والذي دخل حيِّز التنفيذ في 4 نوفمبر/تشرين الثاني 2016) مع أن نشاطاتها وانبعاثاتها من ثاني أكسيد الكربون تؤثّر علينا. فنحن هنا إزاء صراع للطبقات الجيواجتماعية.

غير أن الطبقات المعنية ليست محدَّدة بوضوح، وهذا ما يربك السياسة. فنحن لسنا على وعي بالحرب الدائرة، على كلّ حال، في البلدان الغنية. إنها «حرب غريبة» بدون جبهة. وفكرة أزمة عميقة كانت جلية جدّاً في القرن التاسع عشر، وكلّ العُمَّال كان بوسعهم الشعور بكونهم معنيين بها. والوضعية، راهناً، هي بلا شك، أكثر دراماتيكية، لكنها أقلّ وضوحاً، بالأخص لأن الفاعلين المعنيين هم في جزءٍ كبير كائنات غير بشرية. وما



أطلق عليه «وعي الطبقة» الذي يمكنه أن يوحد العُمَّال في زيمبابوي أو في فرنسا، ليس له وجود في صميم الطبقات الجيوسياسية الجديدة. والنشطاء يكِدُّون من أجل خلق هذا الإحساس، لكن النتائج ما تزال متواضعة.

القدرة على تحديد الأعداء أساسية في فلسفة «كارل شميت - Carl Schmitt». ألهذا السبب تصفونه بـ«السام واللازم مع ذلك»؟

- «كارل شميت - Carl Schmitt» (رجل قانون وفيلسوف ألماني 1888 - 1985)، يحظى باهتمامي، لأنه مؤلِّف كتاب «Nomos de la terre» ـ (1950)، الذي ظلّ لزمن طويل النصّ الأعمق الوحيد في فلسفة الأرض. من الأكيد أنه لا يهتم بالأسئلة المناخية، لكنه أدرك أن المكان أكثر أهمية من الزمن. ففي حوار استثنائي وعلى قدر من الطرافة، وهو حوار حول «المكان الجديد» (1954)، يبرز بجلاء أنه من المُستحيل أن يكون المرء إنساناً في فضاء «سيئ». وهذه القضايا، التي يمكن أن تبدو ارتكاسية، سرعان ما ستصير تقدُّمية. فالزمن ليس زمن الطيران أو الإقلاع، بل زمن الهبوط.

تفضِّلون الحديث عن نزعة إنكارية (négationnisme) أكثر من نزعة شكية (scepticisme) للإشارة إلى أولئك الذين يرفضون الاعتراف بأن هذا التغيُّر محتوم. لماذا؟

- احتراماً للتقليد الشكي! ولنستحضر أن أكاديمية العلوم الفرنسية قامت بطي صفحة النزعة الشكية المناخية (climatoscepticisme) في صفوفها منذ ما يناهز شهرين فقط. وهؤلاء المنكرون ليسوا دائماً أناساً مرتشين وفاسدين. إنهم، في الغالب، على ما أعتقد، «حداثيون» فعليون، يرون أنه ما من مخرج إذا ما أعرضنا عن مشروع الحداثة والتقدُّم والتطوُّر. فكيف يمكن التفكير في الازدهار البيئي؟ يكاد الأمر أن يكون مستحيلاً وفق هذا المنطق. فبالنسبة لجزء من هؤلاء الناس، التخلي عن مشروع الحداثة يفضي إلى نهاية الحضارة. وليسوا مخطئين تماماً في هذا!

لكن، ألا يتعلَّق الأمر أيضاً بحظ، وبفرصة سانحة لابتكار كيفيات جديدة للعيش؟

- نعم، إنه حظ. لكن يتعيَّن امتلاك قدرة كبرى على الاستيعاب، من أجل قبول الإقرار بأنه حظ!

■ **حوار: سفين أورتولي □ ترجمة: عبد الله كسابي**

العنوان الأصلي والمصدر:
Une drôle de guerre, sans front, Philosophie magazine (hors-série n° 46), philosophie du réchauffement climatique, p. : 16-19

الحس المناخي..

شرط البقاء على قيد الحياة

من المُتوقع أن يكون لتغيُّر المناخ وتقلبه آثارٌ هائلة على مخاطر الكوارث والتنمية المُستدَامة في غضون جيل أو جيلين. ولكن لحُسن الحظ، فإنَّ دروس الماضي فيما يتعلَّق بمُمارسات الحدِّ من مخاطر الكوارث لا تزال غالبيتها ليست ذات صلة بجعلنا أفضل تجهيزاً أو أفضل حالاً في مواجهة تحديات المناخ غير المسبوقة التي تنتظرنا.

اعتمد البشر دائماً على حسهم السليم للبقاء على قيد الحياة والازدهار. وينبع هذا المنطق السليم من الفضول المُستمر حول قوى الطبيعة، وما يترتب على ذلك من تطوُّر المهارات العقلية الكافية لفهم تلك القوى وابتكار حلول خلّاقة تقلل من المخاطر. ولقد تمَّ تبسيط الاستخدام العملي للمعلومات المُتعلِّقة بالمخاطر والسلامة وتسليمه عبر الأجيال، مما أدى إلى استراتيجيات للتكيف وبعض القدرات التكيفية. ولكن الآن، تحتاج البشرية إلى تطوير إحساس جديد آخر للنجاة من تحديات المناخ الجديد في هذه الألفية التي دخلنا في العقد الثالث منها. الجميع على دراية بالتغيُّرات الموسمية في درجة الحرارة وهطول الأمطار. وقد تعلَّم الناس الاستفادة من هذه التغييرات لأغراض الزراعة وإنتاج الأغذية وغيرها من الأغراض. ولكن الآن، فإن ما أصبح منطقياً فيما يتعلَّق بتقلُّب المناخ لم يعد كافياً. وتتوقع التنبؤات الأخيرة بشأن تغيُّر المناخ وتقلبه حدوث آثار هائلة على الغلاف الجوي للأرض والمُحيطات. ونتيجة لذلك، من المُتوقع حدوث صدمات وتحوُّلات هائلة في موارد المياه العذبة، الحياة البرية والأمن الغذائي والزراعة والصحة والطاقة.

ومن بين الآثار المُتوقعة الهجرة الجماعية، وهي تسمَّى باللاجئين البيئيين، وهذه الآثار غير المسبوقة على العناصر الأساسية للأمن البشري، والاستدامة ستهدِّد بشكلٍ خطير نوعية الحياة وحتى بقاء الإنسان خلال القرن، حسب معظم التقديرات العلمية. وفي حين أن توقيت وطبيعة المخاطر المُتغيّرة الناجمة عن تغيُّر المناخ مفتوحان للنقاش العلمي، فمن المُتفق عليه على نطاقٍ واسع أن حجم الصدمات سيتجاوز القدرات التكيفية للنظم البشرية القائمة خاصة في الدول النامية. أي أننا لن نتمكن من التصدي للمخاطر المُستقبلية والكوارث الناجمة عن ذلك ما لم نولي الاهتمام للآثار المُترتبة على السياسات وجهود الحدِّ من مخاطر الكوارث. وينبغي تطوير الحلول التكتيكية القصيرة الأجل والاستراتيجيات الطويلة الأجل وممارستها وتبسيطها لتصبح «إحساساً مناخياً» سائداً، إذا كنا نأمل في الحدِّ من المخاطر المُباشرة، وتجنُّب العواقب الطويلة الأجل، وتطوير القدرات التكيفية لمُساعدة نوعنا على البقاء. لحُسن الحظ، ليس علينا أن نبدأ من الصفر، لأن ما تعلَّمناه في مجال الحدِّ من مخاطر الكوارث لم يساعدنا على تطوير الحس المناخي الذي يجعلنا نتمتع خلال عمرنا القصير ونترك للأجيال المُقبلة هذه المُتعة بالمناخ الطبيعي بعد أن تعاملنا بأنانية معه فظهر فسادنا في البحر والبر والجو، لا متعة أفضل من التمتع بالمناخ بعد أن نلتزم بمعايير صحية صارمة لكل ما خلَّفناه من مشكلات بيئية، وأهمها تغيُّر المناخ الكارثة التي نعيش فيها حالياً، والتي حرمتنا من التمتع بالإحساس بالمناخ.

النينو كنموذج للتحوُّلات في مخاطر الكوارث

هو دالة على الخصائص الفيزيائية للمخاطر، وقابلية العناصر والنظم المُعرَّضة للآثار السلبية الناجمة عن الأحداث الخطرة، وقدرة المُجتمعات المحلية والنظم المُحيطة بها على التعامل مع الآثار. تحدث الكوارث عندما تطغى الأحداث على أنظمة البيئة البشرية، سواء كانت مزمنة أو بطيئة الظهور أو سريعة الظهور. ومع ذلك، فإن المخاطر دينامية، وتتغيّر عبر الزمان والمكان.

وتتوقف المخاطر في المُستقبل على العلاقة بين الخطر والضعف والقدرة، ولكنها تعكس أيضاً أي تغييرات في هذه العناصر. وتغيُّر المناخ وتقلب العلاقة بين قابلية الخطر والقدرة على التكيُّف عن طريق تغيير أنماط كل من المخاطر المناخية والظروف التي تعمل فيها نظم الإنسان والبيئة وتحدث فيها الأحداث. إن التذبذب الجنوبي للنينو هو مثال مألوف على تغيُّر المناخ الذي يغيّر المخاطر القصيرة الأجل. تغيّرت خصائص المخاطر والظروف البيئية تغيُّراً كبيراً. وبالتالي، فإن الدول التي لم تكن لديها استراتيجيات قائمة للتعامل مع الظروف المُتغيّرة أو الذين لم يتمكنوا من التكيُّف معها يعانون أكثر بكثير من الخسائر والاضطرابات.

توقعات تقلب المناخ

ومن المُتوقع أن تسهم التغيُّرات المناخية الطويلة الأجل في حدوث تحوُّلات رئيسية في الظروف البيئية وأنماط المخاطر، مما يؤثر على جميع عناصر المخاطر. وتوقعت الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغيُّر المناخ التابعة للأمم المتحدة، التي مُنحت جائزة نوبل لعام 2007، في تقرير التقييم الرابع أن درجات الحرارة في العالم قد ترتفع بما يصل إلى (3 - 5 درجات مئوية) عام 2100، وأن مستويات سطح البحر قد ترتفع من (18 إلى 59 سنتيمتراً). وأبلغ الفريق الحكومي الدولي المعني بتغيُّر المناخ أيضاً عن احتمال زيادة موجات الحرارة وهطول الأمطار الغزيرة في بعض أرجاء الكرة الأرضية، مع توقع زيادة الجفاف في أجزاء أخرى وزيادة تكرار تردد الأعاصير المدارية.

وكثير من الأماكن من المتوقع أن تشهد أكبر الزيادات في الأخطار الطبيعية التي تتعلّق بالمناخ، وأهم التغيُّرات والأخطار ستكون المناطق الفقيرة، حيث التنمية البشرية غير مستدامة، وأعداد متزايدة من السكّان، وتشهد تحضراً سريعاً. وبالإضافة إلى التأثير على أنماط المخاطر، من المُرجح أن يؤثر تغيُّر درجات الحرارة والظروف الهيدرولوجية على أنماط توافر المياه وإنتاج الأغذية. ومع حدوث هذه التحوُّلات، فإنها ستسهم في الهجرة الجماعية، وفي المسائل الصحية والأمنية. وتميل العولمة (التي تتناقض سلباً مع الطابع الإقليمي من جانب الفريق الحكومي الدولي المعني بتغيُّر المناخ)، إلى جانب التكنولوجيات المُرتبطة به، إلى تحويل آثار الكوارث إلى أشخاص مشتتين على نطاقٍ واسع، مما يغير مدى قابليتها للإصابة. غير أن العمليات نفسها يمكن أن تيسر الاستجابة الفعَّالة والتكيف، وأن تزيد من القدرات.

ومع طول الأطر الزمنية، يزداد عدم اليقين بشأن كيفية تفاعل النظم البشرية والبيئية وتغيّرها، وكيفية تحوُّل العلاقات بين مختلف عناصر المخاطر. ومع ذلك، وبينما نحسن فهمنا لهذه العلاقات والعلوم الفيزيائية والاجتماعية لتغيُّر المناخ وتقلبه، يمكننا أن نعمل على بناء المرونة والقوة. ويمكننا أيضاً تعريف الناس بمصادر البيانات المناخية واستخداماتها، ويمكننا تعميم الحد من مخاطر الكوارث -المُتصلة بالمناخ وغير ذلك- في السياسات والمُمارسات اليومية. ويمكننا أن نبني على المُبادرات ونقاط القوة القائمة لإدماج النُهج القريبة الأجل والطويلة الأجل في إطار واحد.

نهج جديد للحدّ من المخاطر

وتهدف الجهود التقليدية للحدِّ من مخاطر الكوارث إلى نهجٍ جديد للحد من المخاطر في حالات الكوارث إلى تعديل المخاطر على المدى القريب بإحدى الطرق الثلاث التالية: تغيير الظروف البيئية والاجتماعية التي تحدث فيها الأحداث الخطرة، وتغيير خصائص الأحداث في مكانٍ معيَّن (وبالتالي، غالباً ما تتحول المخاطر إلى مكانٍ آخر)، و/أو بناء القدرة على الاستجابة للآثار والتعافي منها. والجهود المُتصلة بالتخفيف من آثار تغيُّر المناخ والتكيف معه تفعل الشيء نفسه. والهدف من ذلك هو تغيير الظروف الاجتماعية والبيئية، بحيث لا تطغى أحداث الخطر في المُستقبل على النظم البشرية. وبما أن خصائص وظروف الخطر أكثر غموضاً، يجب علينا أن نشجع المرونة من خلال تعظيم قدرتنا على الوصول إلى الحلول الإبداعية وتوليفها وسنِّها. ويجب علينا أن نفعل ما في وسعنا لتقليل التعرُّض المُحتمل أيضاً.

وستسهم النُهج التي تركِّز على بناء القدرة على التكيف على المدى الطويل في الحد من الضعف وزيادة القدرة على التكيف على المدى القريب؛ في حين أن الإجراءات على المدى القريب سوف تمهِّد الطريق لظروف وخيارات طويلة الأجل. وينبغي النظر في كلا الجدولين الزمنيين عند دمج أنشطة الحد من مخاطر الكوارث مع السياسات والتخطيط.

وتواجه كلاً من الأنشطة التقليدية القريبة من الحد من مخاطر الكوارث والجهود التي تركِّز على التكيف مع تغيُّر المناخ وتقلبه عقباتٌ أمام التنفيذ. وتنقسم التحديات إلى ثلاث فئات رئيسية هي: مسائل البيانات التقنية المُتعلِّقة بالحل، والجمع، والإدارة، والتقاسم؛ والمسائل المُتعلِّقة بالبيانات التقنية؛ قضايا التعاون والتنسيق؛ والصعوبات في دمج العلم والمُمارسة بشكلٍ مفيد.

وقد يكون من الصعب الحصول على البيانات المكانية اللازمة، وقد يتطلب تحليلها واستخدامها موارد متخصِّصة. في الواقع، هناك حاجة إلى مهارات وتقنيات محدّدة حتى لمُشاركة العديد من أنواع البيانات. فالكوارث والمخاطر متعدّدة الأوجه ومتعدّدة القطاعات



ومتعدّدة التخصُّصات، غير أن الطبيعة الناشئة للكوارث، والموارد والأهداف المُتنافسة، وانعدام الثقة التاريخي، والمُمارسات المُؤسّسية يمكن أن تثبط التعاون والتنسيق. وأخيراً، غالباً ما يعمل العلماء والمُمارسون والجمهور في عوالم مختلفة، ويتحدَّثون لغاتٍ مختلفة. لذا، فإنّ خلق الجسور والطرق ذات المغزى من الناحية التشغيلية لتأطير المعلومات المُتعلِّقة بالمخاطر وتحليلها وإيصالها أمرٌ بالغ الأهمّية لاتخاذ القرارات الفعَّالة، ولتيسير أنشطة الحدِّ من مخاطر الكوارث و«تعميم» الحدِّ من مخاطر الكوارث.

والتصدي لهذه التحديات في السياق الأكثر شيوعاً للحدِّ من مخاطر الكوارث والمخاطر على المدى القريب يبني ويمارس بعض الهياكل الأساسية اللازمة للتصدي لها في سياق تغيُّر المناخ وتقلبه والمخاطر الطويلة الأجل، مما يعزِّز القدرة على الصمود لدى الأفراد والمُؤسَّسات والمُجتمعات المحلية.

وقد ساعد مركز الكوارث في المُحيط الهادئ في التصدي لهذه التحديات من خلال: مساعدة المجتمعات المحلية ذات الاهتمام وتعزيز التعاون بين أصحاب المصلحة، والتصدي للتحديات المُتعلِّقة بالحد من مخاطر الكوارث في سياق بناء القدرة على الصمود وتيسير الحدِّ من مخاطر الكوارث. من خلال بناء علاقات مع السلطات المحلية والحكومات الوطنية والمنظَّمات الإقليمية والمنظَّمات الدولية والجماعات العسكرية والأوساط الأكاديمية؛ وعن طريق المُشاركة في أنشطة جمع البيانات ذات الصلة المُباشرة بإدارة الطوارئ المحلية يقوم (PDC) بتطوير وتنفيذ أنظمة دعم القرارات لإدارة الطوارئ وأنشطة (DRR) التي تدمج البيانات الديناميكية والثابتة ولا تتطلب من المُستخدمين الحصول على تكنولوجيا متطورة. وفي الوقت الذي تيسر فيه منتجات وخدمات المركز الإنذار المُبكِّر بالمخاطر المُفاجئة، فإنها تقلل أيضاً من صعوبات جمع البيانات وإدارتها وتقاسمها، مما يدعم الأمن على المدى الطويل. وتشمل قدرات وتجارب البرنامج إجراء تقييمات للمخاطر والضعف على نطاقاتٍ متعدّدة باستخدام النمذجة العددية، وتقدير الخسائر، ونُهج المؤشرات المُعقدة؛ وأداء التكنولوجيا تقييمات للمُساعدة في تطوير إدارة البيانات والمعلومات بشكلٍ فعَّال، والتحليل، والمُشاركة.

مواجهة تحديات تقلب المناخ

التحديات التي تواجه إدماج الحد من مخاطر الكوارث، ولا سيما الحد من مخاطر الكوارث على المدى الطويل، مع السياسة العامة والتخطيط هائلة. وعلى المدى القريب، تؤدي التقلبات السنوية (مثل الإنسو) إلى تعقيد الأمور. وفي الأجل الطويل، تتفاقم أوجه عدم اليقين، مما يجعل توصيف النظم المُتشابكة المُتعدّدة القطاعات للبيئة البشرية والبيئة أكثر صعوبة. وبالتالي، فإن تقييم المخاطر وإبلاغها أكثر صعوبة أيضاً. ومع

ذلك، يمكننا، ويجب علينا، أن نستفيد من نتائج العمل المُنجز في سياقٍ الحد من مخاطر الكوارث لإدماج المعلومات المُتعلِّقة بالمناخ والطقس في صُنع القرار، وبناء العلاقات الإنسانية وتعزيز شبكات المعلومات، ووضع تصوُّر للمخاطر بشكلٍ كلي وسياقي، وربط البحوث والتكنولوجيا والمُمارسةً في خدمة الاستدامة البشرية. ويساعد اتخاذ هذه الخطوات صُنَّاع القرار والمُجتمعات والأفراد على إنتاج البيانات والتحليلات ذات الصلة والوصول إليها، وسيساعدهم على رؤية المخاطر والطقس والمناخ كجزء من السياق اليومي بدلاً من أن يكون غير عادي. وستساعد الخطوات نفسها على زيادة الخيارات المُتاحة للتخفيف والتكيف على نطاقاتٍ متعدّدة. ولا يمكن للأفراد أو حتى المُنظَّمات التي تعملً بمفردها أن تواجه التحديات التي تطرحها مخاطر الكوارث الناجمة عن تغيُّر المناخ وتقلبه. وإدراكاً لذلك، اتخذ الحزب الديموقراطي الاجتماعي إجراءات لإيجاد سبل لتسهيل العمل الجماعي على أعلى مستوى.

الإعلام وتغيُّر المناخ

لا يمكن تجاهل دور الإعلام ووسائل التواصل الاجتماعي حول تغيُّر المناخ وتقلبه بشكل معقول في أي مناقشة حول كيفية الحدِّ من الخسائر المُستقبلية للأفراد أو المُجتمعات أو المُنظَّمات. ومع ذلك، هذا لا يعني أنه من الضروري إعادة تكوين التفكير الراسخ بالكامل أو التخلي عن الأنشطة المألوفة. ويمكننا أن نبني على الهياكل والأنشطة التي وضعت في إطار المُبادرات القائمة المُتعلِّقة بالحد من مخاطر الكوارث. وينبغي ألّا تعتبر أنشطة الحد من المخاطر والبحوث المُرتبطة بتغيُّر المناخ وتقلبه منفصلة إلى حدٍّ ما عن الحدِّ من مخاطر الكوارث، بلٍ عنصراً رئيسياً من النُهج القريبة الأجل والأطول أجلاً للحدِّ من مخاطر الكوارث والأمن البشري. وتؤثر الأنشطة القريبة الأجل على الخيارات الأطول أجلاً. وتعمل زيادة الاتصال -من خلال العولمة وتكنولوجيات الاتصالات التي تقوم عليها- على تغيير مخاطر الأخطار وآثارها وتضخيمها. ومع ذلك، فإنّ هذه الاتصالات الأساسية تتيح فرصاً أيضاً. ولا لنا من تيسير الوصول إلى المعلومات المُتعلِّقة بالمخاطر بالكوارث التي تسببها عناصر الطقس والمناخ المُتطرفة، والتعاون مع منظَّمات المُجتمع المحلي المُتعاونة لترفع الاتصال إلى مستوى جديد من خلال الاستفادة من تكنولوجيا الشبكات الاجتماعية لتسهيل بناء العلاقات وتبادل المعلومات من خلال بناء شبكات بشرية مفتوحة، تركز على العلوم التطبيقية لتغيُّر المناخ وتقلبه.

تقدُّم العلوم التطبيقية في علم المناخ

إنّ التقدُّم في العلوم التطبيقية والمُمارسة في المناخ



والحدِّ من المخاطر يؤدي إلى:

• تسهيل الوصول المُتبادل بين الأشخاص الذين يعملون على أي قضية معيَّنة من تخصُّصات متعدّدة.

• التقليل من الخسائر في الأرواح والمُمتلكات إلى الحدِّ الأدنى.

• المُساعدة على دراسة المُشكلات التي يعاني منها العَالَم بسبب الطقس والمناخ وتغيُّر المناخ بالتعاون مع القطاعات الأخرى، كالزراعة والصحة والسياحة، وغيرها للوصول لأفضل الحلول لها.

• تبسيط الأنشطة، والتقليل من الازدواجية وتمويل المنافسة.

• إتاحة الوصول إلى المعارف والمُلاحظات المحلية والعالمية.

• إمكانية تحسين جمع البيانات المناخية وتحليلها والتنبؤ بما سيحصل.

• الوصول إلى الأفراد والمُنظَّمات وتوزيع المعلومات بشكلٍ علمي صحيح.

• بناء الشبكات البشرية والتكنولوجية التي يمكن تفعيلها خلال حدث متطرِّف.

وتهدف جميع هذه العلوم التطبيقية إلى تسهيل بناء قاعدة علمية للإحساس بأهمّية المناخ، والعمل على التقليل من الأضرار النفسية والمادية التي تخلفها الفيضانات والجفاف، والتي تصل إلى نحو 90 % من إجمالي الكوارث الطبيعية، كما تعمل على التأثير على الرأي المحلي والعَالمي لأجل تطبيق الاتفاقيات الخاصة بتغيُّر المناخ، وبالتالي العمل على بناء قاعدة المعارف العَالمية المُشتركة بين أبناء هذا الكوكب لتطوير نوع جديد من الحس السليم: الحس المناخي الحقيقي. ■ **عدنان هزاع البياتي**

مجيب لطيف:

من الصعب أنْ نراهن على المُستقبل

منذ عقود، يحذِّر مجيب لطيف، خبير الأرصاد الإِلماني من أصل باكستاني، الباحث في التحوُّل المناخي وأستاذ العلوم البحرية بمعهد «جيومر» لأبحاث المُحيطات في «كيل»، والحاصل على جائزة البيئة الألمانية لعام 2015، من عواقب ظاهرة الاحتباس الحراري ومغبة ارتفاع درجة حرارة الأرض. وفي لقاء أجراه معه موقع «شبيجل أونلاين» بمُناسبة صدور كتابه الجديد «عد تنازلي» الذي يشرح فيه عواقب تغيُّر المناخ وكيفية التفاعل معه بيئياً واقتصادياً وسياسياً واجتماعياً، يقول «لطيف»: «عندما يتعلَّق الأمر بالمناخ، سرعان ما يرتبط ذلك بالحديث عن التكاليف المادية ونفاد الحلول»، بينما لا نحتاج في حقيقة الأمر سوى إلى قرارات عاجلة وقاطعة يتبناها الساسة ويشرعون في تنفيذها، فلا أحد بإمكانه المراهنة على المُستقبل».

عندما يتعلَّق الأمر بأزمة المناخ ومستقبل البشرية، تتأرجح في كتابك الجديد «عد تنازلي» الصادر في مايو/ أيار من هذا العام، ما بين نقطتين عكسيتين، ألا وهما «الاقتراب من نهاية العَالَم» و«الأمل في إنقاذ الكوكب»... حدِّثنا، في أي منطقة تجد نفسك في الوقت الحالي؟

- أجدني ممزقاً بين النقطتين، على الأرجح. من ناحية، تقودني الفرضيات العلمية البحتة إلى أن العَالَم لا يعمل على نحو جيد، فلا يزال يتزايد تركيز الغازات الدفيئة في الغلاف الجوي بسرعة مخيفة، على الرغم من اتفاقية باريس للمناخ، وقتامة التقارير الصادرة عن الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغيُّر المناخ والمنذِرة بسيناريوهات كارثية. ومن ناحية أخرى، تستمر المُمارسات التي لم يكن من المُتوقع أنها ستحدث.

ماذا تقصد بالتحديد؟ أتقصد ناشطة المناخ السويدية «غريتا ثونبيرج» والحركة الدولية الشبابية «فرايدي من أجل المُستقبل»؟

- مستقبل المناخ لن يتحدَّد فقط محض التركيز على نقاط التحوُّل في الأرصاد الجوية التي تهدد بخلق ظواهر جديدة لا رجوع فيها داخل النظام المناخي، وإنما هناك أيضاً نقاط تحوُّل اجتماعية يمكن العمل عليها وبمقدورها أن تسفر عن تحسن مفاجئ في سياسة المناخ العالمية. ومن أجل تفعيل نقاط التحوُّل هذه، لا يجب أن ننتظر موافقة الجميع ومباركة الأغلبية. الكتلة المؤثرة كافية - وأعتقد أننا نمتلكها. «ثونبيرج» وحركة «فرايدي من أجل المُستقبل» مجرد أمثلة، وهناك المزيد من هذه النماذج.

كذلك يتزايد ضغط الاقتصاد، بما في ذلك السياسة المالية. لقد أصبحنا ندرك جميعاً، بشكلٍ تدريجي، أن أزمة المناخ هي أيضاً أزمة اقتصادية وأمنية. كما أن هناك روابط بين أزمة المناخ وظهور الأوبئة. ومن ثمَّة، أعتقد أن هذه الرسالة قد وصلت بقوة الآن، حتى لدى السلطات المُختلفة. فقد باتت الإنسانية على حافة الهاوية.. وعلينا جميعاً تلقي إنذارات الطبيعة على محمل الجد.

النبرة التي تبنيتها في كتابك تكشف أنك قد واجهت تساؤلات بسبب مسحة التفاؤل التي مازالت تتمسك بها رغم سوداوية الحقائق التي تسوقها. لقد كتبت: «البشرية الآن تقترب من حافة الهاوية»، والواقع يؤكد ذلك: درجات حرارة قياسية تقارب 50 درجة مئوية تسود حالياً في الهند وباكستان. علاوة على بدء موسم حرائق الغابات في غرب الولايات المُتحدة بعنف وبشكلٍ غير مألوف في وقتٍ مبكر جداً. كما تتوقع المُنظَّمة العالميَّة للأرصاد الجوية أن تكون السنوات الخمس المُقبلة أكثر سخونة من السنوات الخمس الماضية».. كيف تمسكت بالأمل وسط كل هذه النتائج الصادمة؟!

- ليس هذا كل شيء، بل يمكن سرد المزيد والمزيد من الأمثلة الصادمة؛ ولكن رغم ذلك، لا يزال لديّ أمل. وبدون هذا الأمل، لن أتمكَّن من تأليف كتاب مثل هذا. كتبته في الأساس بدافع الأمل الذي أثق في قدرته على قلب دفة الأمور وإنقاذ الأرض التي تتأوه منذ عقود دون أن يلتفت لها أحد.. وعلينا أن نكون واضحين: إن الوقت ينفد، ولكن لا يزال بإمكاننا تجنُّب أكبر كارثة.. نعم، لقد



انتظرنا طويلاً جداً، وأهدرنا الكثير من الوقت. ولهذا السبب صار الوضع حرجاً الآن. لذلك لا ينبغي أن نقف مكتوفي الأيدي مهما تعاظمت المُشكلة، فلا تزال هناك نقطة ضوء للولوج توجب عليَّ التنبيه إليها.

«إن حل المشكلة بسيط بشكل قابل للتحقق.. على المرء فقط أن يتبع العقل ويستخدم الإمكانيات المُتاحة»، هكذا قلت في كتابك.. لماذا إذن لا يحدث ذلك حال كونه سهلاً كما ذكرت؟ وكيف يمكن تغيير ذلك؟

- بالمُناسبة، يهمني أن أخبرك أنه ما من نقص في الحلول ولا المال. ولكن تتمثل إحدى أكبر المُشكلات فيما يلي: يجب أن تكون المُنتجات المُصنعة بشكل مستدام أرخص من المنتجات المُنافِسة غير المُستدَامة. لكنها لا تزال مدعومة بشكل كبير من جانب الدول، سواء تمثل ذلك في استخدام الوقود الأحفوري أو الزراعة المُكثفة أو الصناعات المُلوِّثة للبيئة، حيث تزدهر فروع الاقتصاد بأكملها دون الاضطرار إلى دفع فاتورة العواقب البيئية. والواقع أن الأمر لا يمكن أن يستمر على هذا النحو. أي شخص يتسبب في إلحاق الضرر بالبيئة، لابد أن يتحمَّل مسؤولية ذلك أيضاً ويتحمَّل التكاليف والخسائر التي تكبدتها عامة الناس. إذا قمنا بتطبيق ذلك، على سبيل المثال فيما يخص الضرائب ورسوم الاستيراد للمُنتجات التي لا يتمُّ إنتاجها بشكل مستدام، سنضع أزمة المناخ تحت السيطرة المبدئية. كما سيؤدي ذلك بدوره إلى إجبار هذه الدول على تحويل صناعتها، التي ينجم عنها كميات كبيرة للغاية من انبعاثات ثاني أكسيد الكربون. وتُغرِق الأسواق بمُنتجات لا ينبغي لنا أن نشتريها بعد الآن.

في رأيك، لماذا يتخاذل العَالَم بهذا الشكل الفج في مواجهة أكثر مشاكله إلحاحاً؟

- النقاش يطول في هذا الأمر، لكن أحد الأسباب هو أننا نعيش في زمن يعجُّ بالأزمات: الحروب، الأزمة الاقتصادية العَالَمية وأزمة اليورو، موجات اللاجئين، والآن جائِحة وحرب في أوكرانيا. الأزمات الآنية دائماً ما تجذب الانتباه وتصرف الأنظار عن الأهوال طويلة الأمد مثل الاحتباس الحراري أو انقراض الأنواع. لكن في رأيي، الأزمات طويلة الأمد أكثر دراماتيكية مقارنة بالأزمات قصيرة الأمد، نظراً لأنه لا يمكن تلافي خسائرها. فبعد الوباء، يمكننا إعادة بناء الاقتصاد العَالمي. حتى البلاد التي مزقتها الحروب يمكن إعادة إعمارها. ولكن ماذا عن غلافنا الجوي الذي هو عصب الحياة؟ وماذا عن الأنواع المُنقرضة التي يستحيل استعادتها؟ يبدو أن عدم القدرة على التفكير على المدى

الطويل هو طبيعة بشرية وآفة فكرية تقودنا إلى الهاوية التي حذَّرت منها في كتابي.

في عام 1988، حذَّر مشرفك على رسالة الدكتوراه، الفيزيائي الألماني الحائز على جائزة نوبل العام الماضي، كلاوس هاسلمان، من أن حرارة الأرض يمكن أن ترتفع بشكل لا رجعة فيه في غضون 30 عاماً فقط. كما تزامن في نفس العام، أنه تمَّ تأسيس الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغيُّر المناخ (IPCC)، حيث أدركت المزيد والمزيد من الدول ضرورة القيام بشيء ما. ولكن للأسف لم يكن لأي من ذلك فائدة ملموسة، بل على العكس: أكثر من نصف انبعاثات ثاني أكسيد الكربون التي جعلت حياتنا صعبة للغاية لم تدخل حيِّز الغلاف الجوي إلّا بعد عام 1990... إذن، ما جدوى التحذيرات؟!

- هناك مفارقة حقيقية فيما تقول، فمنذ ذلك الحين، أخذت العديد من الدول التي كانت تنتج القليل من ثاني أكسيد الكربون، بصورة مفاجئة، في التسبب بانبعاث كميات هائلة من ثاني أكسيد الكربون، وخاصة الصين. واعتباراً من عام 2020، استأثرت الصين، وحدها، بما يقرب من 31 بالمئة من إجمالي الانبعاثات العَالَمية سنوياً. والواقع، لم يكن هذا متوقعاً في التسعينيات. ففي أوروبا، انخفضت الانبعاثات تدريجياً، وإنْ كان ذلك يحدث ببطء شديد وبعيداً عن المستوى المطلوب. كما تنخفض الانبعاثات الكربونية الآن في الولايات المُتحدة.

بدورك كأحد الباحثين والعاكفين على دراسة شؤون المناخ، هل تعتقد أن الأمور قد تسير في الاتجاه الصحيح إذا وضعنا الحقائق على الطاولة؟

بالتأكيد. كنا نعتقد أننا سننتقل تلقائياً من مرحلة معرفة الحقائق إلى مرحلة العمل عليها. وكان هذا هو الخطأ الكبير الذي ارتكبناه كـ«باحثين» في جميع أنحاء العَالَم. ولكن لا يمكن اتهامنا بأننا لم نتابع المُشكلة بشكلٍ كافٍ. ففي النهاية، لقد وضعنا الإشكالية على رأس جدولٍ الأعمال السياسي العَالَمي لعقود من الزمن. كعلماء، يمكننا تقديم المعلومات ووضع اقتراحات وطرح الخيارات. لكن الساسة هم مَنْ عليهم اتخاذ القرار. لكننا، لسوء الحظ، لم نتوصل إلى الاستنتاجات الصحيحة، بعد.

كيف يمكنك القيام بذلك على نحوٍ أفضل؟

- من الصعب جداً على السياسيين أن يجدوا قبولاً اجتماعياً بشأن التدابير الضرورية غير المُتعارف عليها، مثل: فرض الضرائب البيئية، وتسعير الكربون في صورة غرامات لمَنْ يتعدَّى الحدَّ المسموح به، وكذلك فرض حظر ومقاطعات - ولكن يجب على الساسة دائماً توخي الحذر حتى لا يثقلوا كاهل المُواطنين. إذا جرى تفعيل مثل هذه الإجراءات، سوف يبغض الجمهور مثل هذه الضرائب وستصبح حماية المناخ مصطلحاً أكثر عاطفية. إذا شعر الناس أن حماية المناخ مفيدة لهم، سيختلف الأمر كثيراً. يمكن عمل صندوق لجمع قيم هذه المُخالفات وإنفاقها للتخفيف من معاناة المُتعثرين اجتماعياً أو لتجديد المدارس بأموال من صندوق حماية المناخ.. كل هذه المُمارسات يمكنها أن تحدَّ من السلوكيات المُضرة للبيئة وتحيد غضب الحشود وتعود بالنفع المُباشر على العامة.

كثير من الناس ينظرون إلى المُطالبة بتفعيل مبدأ «الاستدامة» باعتباره هجوماً على أسلوب حياتهم، والذي من شأنه الحد من قدرتهم على الاستمرار.. كيف تواجه هذا؟

- لابد من التركيز أكثر وأكثر على المكاسب. فعلى سبيل المثال، من شأن تحديد السرعة على طريق الأوتوبان أن ينقذ الأرواح ويجنِّبنا الاختناقات المرورية ويوفر المال ويقلل الانبعاثات. وهذا أمر رائع، إذ يتميز وسط المدينة الخالي من السيارات بالهدوء واتساع المساحات الخضراء. ومن ثَمَّ، تتوافر لدينا مساحة لتنفس هواء نقي والتنزه والجلوس في المقاهي العامة. مَنْ منا لا يريد ذلك؟ لقد جئت لمُقابلتك ممتطياً دراجتي، حيث مارست الرياضة، واستنشقت الهواء النقي، ما جعلني أكثر صحة. هذا أيضاً ما يحتاجه كوكبنا. ومن ثمَّة، علينا أن نخلق بداية جديدة تحمل رسائل إيجابية. ولكن بدلاً من ذلك، نستغرق في نقاشات بائسة لا تسفر سوى عن التخلي عمّا يجب أن يكون عليه الحال في المُستقبل.

كم مرّة تلقيت رسائل مناهضة من أشخاص يعتقدون أنهم يستطيعون دحض نتائج علم المناخ عبر رسالة إلكترونية مكوَّنة من بضع كلمات؟ وهل يتفاعل العديد من الشباب الآن مع أزمة المناخ بمزيد من الخوف واليأس والشعور بأنهم عُرضَة للخداع في المُستقبل؟ وما مدى واقعية أننا ما زلنا قادرين على تحقيق أهداف باريس المناخية؟

- أتلقى يومياً الرسائل. بعضها ليس مسيئاً، وبعضها مسيء جداً وبعضها عنصري. لهذا السبب لست نشطاً على وسائل التواصل الاجتماعي. ولا أريد أن أعرِّض نفسي للعواصف والنقاشات المُنحدرة. أتلقى أيضاً رسائل عديدة من جيل الشباب، وأحاول تهدئة مخاوفهم. فدائماً أوضح لهم أن الأمر بأيدينا. لا يمكننا في الواقع منع المناخ من أن يصبح أكثر دفئاً، لكن مدى دفئه يعتمد على كيفية تصرُّفنا جميعاً في المُستقبل. أحاول أيضاً أن أوضح للناس أن العَالَم لن ينتهي حتى لو لم نلب أهداف اتفاقية باريس لحماية المناخ. لا أحاول طلاء الحقيقة بكلماتٍ معسولة.. ولكن عبارات «سنموت جميعاً» وما شابه تأتي بنتائج عكسية. يجب أن نتوخى الحذر عند انتقاء مفرداتنا ومع



إطلاق التحذيرات وألّا نفرط في إدارة هذا الملف بطرق غير حكيمة. هذا ينطبق أيضاً على وسائل الإعلام ولغتها في هذا الملف التي تخاطب بها الجماهير. علينا التأكد من أننا لا ننقل سيناريوهات الرعب، فحسب. والحقيقة أننا لن نتمكن من الحدِّ من ارتفاع درجة حرارة الأرض إلى 1.5 درجة مئوية. لكن هدف البقاء دون الوصول إلى درجتين لا يزال في متناول اليد. وسيكون إنجازاً كبيراً. فإذا أراد العَالَم ذلك، عليه الشروع في تغيير شبه فوري. إن موقف بعض الدول الصناعية المُتمثل في الرغبة في رفع انبعاثات ثاني أكسيد الكربون الهائلة إلى ذروتها قبل فترة وجيزة من عام 2030 هو موقف غير مقبول تماماً، وينبغي التصدي له. قد تساعد أوراق الضغط الاقتصادي من خلال فرض التعريفات الوقائية.

يبلغ تركيز ثاني أكسيد الكربون في الغلاف الجوي الآن حوالي 421 جزءاً في المليون. إنه بالفعل أعلى بنسبة 50 في المئة مما كان عليه قبل التصنيع، وأعلى من أي وقت خلال الثلاثة ملايين عاماً الماضية. ومع ذلك، لا تزال البشرية بعيدة عن فكرة التخلي عن الانبعاثات الكربونية.. ألا تسحق هذه الحقائق تفاؤلك؟ وهل يمكننا خفض معدل احترار الأرض، في المُستقبل، باستخدام الوسائل التقنية لعزل ذرات ثاني أكسيد الكربون؟

- طالما أن هناك فرصة للحد من الاحترار، فعلينا أن نكافح من أجل تحقيق ذلك. كل الكسور مهما بلغت ضآلتها، حتى وإنْ كانت عُشر درجة، شديدة الأهمّية هنا. على أي حال، لا يوجد شيء في الفيزياء يمنعنا من إبطاء الاحترار. وما نحتاجه الآن -بصورةٍ ملحة- هو بدء نقاش مجتمعي واعٍ حول الطريقة التي نريد أن نسلكها خلال هذه المرحلة الحرجة. وفيما يخص إمكانية خفض معدل احترار الأرض، أرى أن هذا غير ممكن، نظراً لبقاء ذرات غاز ثاني أكسيد الكربون عالقة في الغلاف الجوي لعدّة قرون. وحتى إذا انخفضت الانبعاثات السنوية بشكل كبير في المُستقبل، فإن الكمية الإجمالية لثاني أكسيد الكربون في الغلاف الجوي ستظل تزداد وسيزداد تأثيرها على المناخ بشكل أكبر. من الصعب حقاً خفض معدل الاحترار، ولكن يمكننا فقط إيقافه حتى لا يزيد، أي علينا ألّا نتسبب في إطلاق المزيد من ذرات ثاني أكسيد الكربون «الصافي» بدءاً من الآن وحتى عام 2050 إذا كنا نريد ألّا تتجاوز الزيادة المُتوقعة لدرجة حرارة الأرض درجتان مئويتان. وبخصوص إمكانية عزل ذرات ثاني أكسيد الكربون وفصلها عن الهواء، فلا أعتقد أن ذلك ممكناً. تكلفة هذه الأنظمة، ومتطلبات الطاقة الخاصة بها، ومقدار ثاني أكسيد الكربون الذي يمكنها تحييده بالفعل- كل هذه الأشياء ليست واضحة حتى الآن. السيناريو المُسمَّى بـ«تكنولوجيا الانبعاثات السلبية»[1] هو في الواقع رهان غامض على المُستقبل. والأحرى أن نتعامل مع الحاضر بالحدِّ من انبعاثات ثاني أكسيد الكربون، الآن.

■ حوار: ماركو إيفرز □ ترجمة: شيرين ماهر

هوامش:

1 - تكنولوجيا الانبعاثات السلبية (CDR): هو مصطلح يشير إلى إزالة ثاني أكسيد الكربون بطرق بشرية من الغلاف الجوي وعزله لفترةٍ طويلة، للمُوازنة مع انبعاثات الغازات الدفيئة الناتجة عن حرق الوقود الأحفوري. وذلك بواسطة عدّة أساليب، كالتشجير والتجوية المُحسنة والزراعات المُعدَّلة.

المصدر:

https://www.spiegel.de/wissenschaft/mojib-latif-ueber-wege-aus-der-klimakrise-mit-der-zukunft-wettet-man-nicht-a-03599cc2-70e8-49db-841b-52158eae5374

عمران المليح:

حالة استثنائية في الأدب المغربي

كنتَ مُحقاً أيها العزيز عمران، عندما سلكتَ سبيل الإبداع الأدبي، حيث تسعفُ العبارة، ويتسع التخييل للاقتراب من التجارب والمشاعر المعقدة، وحيث نستطيع أن نعانق فسحة العوالم المُمكنة التي تحاول الرقابة عبثاً، أن تحرمنا من الولوج إليها..

لا أطلق صفة الاستثنائية على الكاتب المغربي اليهودي إدمون عمران المليح، لأنه نشر أول رواية له عندما بلغ الستين من عمره، وإنما لكونه عاش تجربةً ملتبسة مع موهبته الإبداعية بسبب انخراطه المبكر في النضال السياسي خلال فترة استعمار فرنسا للمغرب (1912-1956)، وتحمّله مسؤولية القيادة في المكتب السياسي للحزب الشيوعي المغربي، قبل أن يقدِّم استقالته من الحزب والسياسة سنة 1959، ليبدأ رحلته المُتميّزة نحو الإبداع الروائي والفكري حاملاً معه ذاكرة ممتلئة وشكلاً جمالياً لافتاً، مُضيفاً إلى مَنْ سبقوه بصماتٍ تستحق الاعتبار والتحليل.

ارتبطت حياةُ عمران (1917-2010) بمراحل أساسية من مسيرة المغرب نحو الاستقلال، ثم مشروع بناء الدولة الوطنية الديمقراطية. وقد أدرك منذ شبابه المُبكِّر، ضرورة مقاومة الاستعمار، والمحافظة على وحدة صفوف جميع العناصر المكوِّنة للشعب المغربي، وفي مقدمتها عشيرته المُنغرسة منذ قرون في صلب المجتمع. ومِنْ ثمَّ، كان ضمن مجموعة الشباب التي انخرطت في الحركة الوطنية لتقاوم مشاريع الفرْنَسة والتفرقة بين صفوف المناضلين من أجل تحرير الوطن. لأجل ذلك، ستصبح مسألة تهجير اليهود المغاربة إلى إسرائيل، بعد الاستقلال، جُرحاً نازفاً في كتابات عمران، لأنه اعتبره جريمةً تتمثل في تهجير مئات الآلاف من اليهود من أوطانهم العربية، إلى أرض فلسطينية هُجِّر أهلها وأصبحوا ضحية للعنف والاحتلال. ولعلّ الصفحات الأولى من روايته "المجرى الثابت" (1980) هي أفضل وأعمق شهادة أدبية عن مأساة اجتثاث العشيرة اليهودية من أرضها ولغتها وطقوسها. وهذا الموقف الإنساني والسياسي عبَّر عنه عمران المليح في مقاله التاريخي المنشور في مجلة "الأزمنة الحديثة" التي كان يرأس تحريرها جان بولْ سارتر، سنة 1977، بعنوان "يهودٌ مغاربة ومغاربةٌ يهود". والواقع أن الدوافع الإنسانية والأخلاقية هي التي كانت توجِّه عمران في مسارهِ الحياتي؛ إذ نجده يبادر، سنة 1959، إلى الاستقالة من المكتب السياسي للحزب الشيوعي، عندما اكتشف فظائع ستالين وانحرافات النظام السوفياتي عن مبادئ الأيديولوجية الماركسية المُبشِّرة بالمُساواة وتحرير الفرد من الاستغلال. استقال عمران من النضال الحزبي ليَنخرط في مغامرة الإبداع الأدبي، حاملاً في زوّادته ذخيرةً من الذكريات، ومتابعاً لِمَا كان يُنشر من روايات في فرنسا وإسبانيا وأميركا اللاتينية، ومُزوّدا بتكوينه الفلسفي. وهذا التحوُّل في حياته كشف أمامه أفقاً آخر، يمكن أن نلخصه في السؤال التالي: هل تكفي الأيديولوجية الثورية لاستيعاب تعقيدات علاقات الفرد بالمجتمع؟ هل تكفي للإجابة عن الأسئلة المُلتصقة باختبارات الحياة وهمومها؟ هل الأيديولوجية تبدِّد الشكوك والمخاوف المُتحدِّرة من أسئلة الوجود وتحوُّلات القيم؟

هذه الزاوية، يمكن القول بأن نزوح عمران من السياسة إلى الأدب جاء نتيجة لِشَكِّهِ في فاعلية الأيديولوجية التي كان يؤمن بها؛ وبذلك وجدَ في فسحة الإبداع ما يُقرِّبُه من الحقائق المتوارية وراء الشعارات والحلول الجاهزة. والعنصر الذي فتح له بوّابة الأدب العميق، هو اعتماده على مفهوم دقيق للذاكرة، نظرَ له الفيلسوف والتر بنيامينْ الذي اعتمد في قراءاته لمارسيل بروست وكافكا وجويس على ربط الذاكرة بالحاضر، واعتبار الأليغوريا عنصراً هادماً لِمَا هو سلبي ومُنتهي الصلاحية، تمهيداً لتشييد الجديد...

في المُقدِّمة التي كتبها عمران للطبعة الثانية من روايته "المجرى الثابت" سنة 2000، أثار مسألتيْن على جانب من الأهمية: تتعلَّق الأولى بالصدمة التي أحدثها الاستعمار في المغرب، حيث خلخل نمط العيش وأحدث رجّة في التقاليد. وكل ذلك انعكس على اللغة، إذْ أصبحت الفرنسية مُجسِّدة لتفوق المُستعمِر، المسيطِر، ومن



خلال المجال الأدبي تجلَّى هذا الصراع اللُّغوي. وقد اختار عمران أن يكتب بلغة تمتزج فيها الفرنسية بلغة الكلام المغربية التي يعتبرها هي اللغة الأمّ الكاشفة لما هو مُضمَر ومكبوت. والمسألة الثانية التي طرحها في تلك المُقدِّمة، هي تمييزه بين ذاكرتيْن: واحدة سياسية تختزن الأحداث والمواقف، والثانية حافلة بالمشاعر واللحظات الوجودية التي تتمرَّد على الماضي لتفرض نفسها على الحاضر والمُستقبل. وهذه الذاكرة الثانية هي التي سيعتمد عليها عمران في كتابة رواياته الخمس. لأجل ذلك، أوردُ مقتطفاً من روايته "أيلانْ أو ليْلُ الحكي" (1983)، مأخوذ من فصل يحمل عنوان: "تحت نار حفلة طاجين فاخرة" يُصور فيه مشاهد من سلوك ولغة النخبة المغربية المُتبرجزة عقِبَ الاستقلال :

"كان هناك جامِعيون، أطبّاء، محامون، خبراء في اليونيسكو، انطلقوا من لا شيء. أنصافُ آلهة، تقنوقراطيون حملة المستقبل الأسر الكبيرة، الانتهازيون: "أبوهُ كان يبيع الفول السوداني، أبوه كانْ بْلايْغي، أبوه كان خمّاساً، أبوه كان بنّاء، لكنْ بفضل الله.. الحمد لله". سهرة بهيجة (...) رمضان ولَّي. حبور، ضحكات متوالية، طقطقة الأحاديث، جُمَل متقطّعة، نيازك تخترق الفضاء: "لقد سافروا صباح اليوم إلى طوريمولينوس. سيارتان. كلّ الأسرة، أمينة رجعتْ أمس، لا لمْ تكنْ تعلم. أجل، مع زوجها. كانا في باريس كالعادة، التخفيضاتْ. الحاج مريض مسكينْ. لقد نادوا على كبار الأطباء، سيحملونه إلى باريس". طاجينْ يُتناوَل على الطريقة الغربية، شيء جميل وعصري: "خذْ صحنا وتناول الطعام". نفس الصحن للبسطيلة والكسكس والكبْدة مْشرملة، الدجاجْ بالبرقوق، لحم الخروف (...) السمك المشوي، طجين الملوخية. ملذّات. (ص 118 من الترجمة العربية التي أنجزها عليّ تيزلكاذْ؛ دار توبقالْ، الدار البيضاء، 1987).

إن هذا الفصل الذي كتبه إدمون عمران المليح سنة 1983، لم يفقد راهِنيّته لأنه يستوحي سلوكاً يمكن أن يتكرَّر في سياقات متشابهة من تاريخ المغرب وتاريخ مجتمعات أخرى، عندما يتعلَّق الأمر بفترات اهتزاز القيم، واختلاط المقاييس والثقافات. وهو في الآن نفسه، نموذج لتوظيف لغة الكلام في التشخيص والسخرية الكاشفة.

فعلاً، أجدُ أن عمران المليح ربح الرهان الذي توخّاهُ عندما غادر المغرب سنة 1965، مُيمِّماً نحو باريس رفقة زوجته ماري سيسيلْ، المُتخصّصة في فلسفة والترْ بنيامينْ، ليبدأ رحلة جديدة على طريق الإبداع الروائي، ومراقبة الوطن والعالم من خلال الرؤية الأدبية التي تبيح الشكّ في جميع المُسلّمات، وتغامر بطرح الأسئلة الحميمة التي تتعالى المنظومات الأيديولوجية عن طرحها. وقد صدق حدْسُه عندما كتب :

"تجربتي كمناضل ومفكِّر، أجبرتْني على اختيار أحد أمريْن: إمّا كتابة كتاب سياسي، تحليلي، عن تجربتي في الحركة الوطنية؛ وهو ما تردّدتُ بشأنه طويلا؛ ثم اقتنعتُ بلا جدوى تأليفٍ من هذا النوع. وإما، وهنا وقع الانقلاب الحاسم، اللجوء إلى خيار آخر هو الأدب والكتابة".

نعم، كنتَ مُحقاً أيها العزيز عمران، عندما سلكتَ سبيل الإبداع الأدبي، حيث تسعفُ العبارة، ويتسع التخييل للاقتراب من التجارب والمشاعر المعقدة، وحيث نستطيع أن نعانق فسحة العوالم المُمكنة التي تحاول الرقابة عبثاً، أن تحرمنا من الولوج إليها. ■ **محمد برادة**



ترجمات

ملف خاص

جاك دريدا

الوضوح الذي حاولت أن أعقّده

لطالما تميّزت أعمال الفيلسوف الفرنسي ذي الأصول الجزائرية «جاك دريدا» (1930 - 2004) بالفرادة والغموض. الأمر الذي جعل أشياعه لا يتوقفون عن إحياء أثره منذ رحيله في خريف (2004). وعلى غرا ذلك يقدم هذا الـملفّ مختارات من حوارات ترفع الحجب عن فلسفة نشطة واكبت عصر التحوّلات التقنية المفرطة، تمحورت حول: الحدث، والضيافة، والغيرية، والعدالة، والتعليم الفلسفي، وفيها يستحضر دريدا التفكيك كممارسة فكرية يقظة ومنفتحة، تعيد النظر في أعطال التاريخ والإنسانية ومآزق الديموقراطية.

تقديم وترجمة: محمد بكاي

جاك دريدا

حوارات حول الحدث والفلسفة والضّيافة

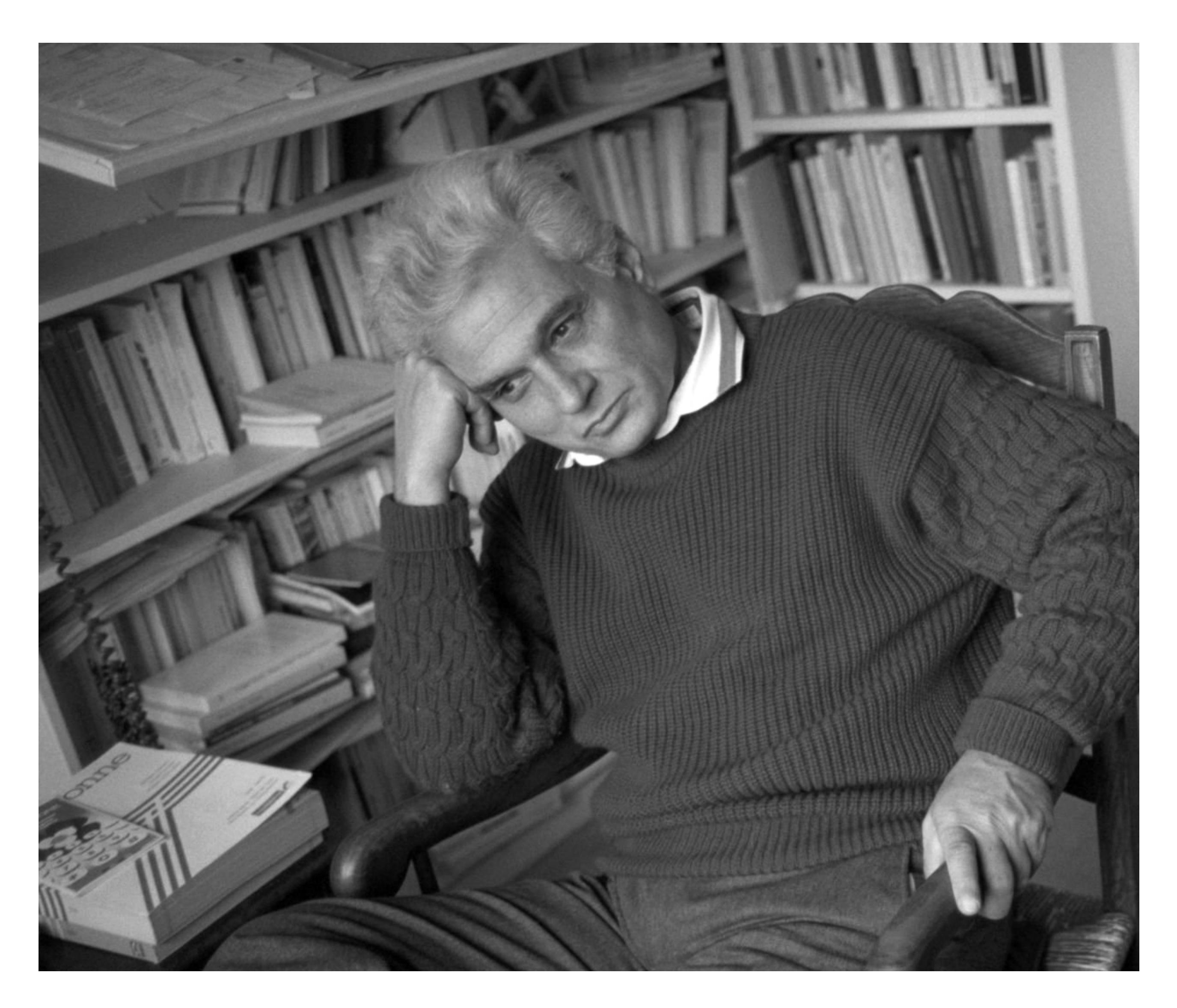
من خلال مسيرة حافلة بالنقاشات والحوارات والكتابة الفلسفية التي استمرّت أربعة عقود تقريباً، حاول «دريدا»، ولوج مواقع حرجة بين فهم الواقع الإنساني ومآلاته المنفلتة من أيّة محاولة للترسيم والتحديد.

منذ ظهور أعمال «دريدا» البكر، سنة (1967)، شكّل «التفكيك» فلسفة عصيّة عن التصنيف، أو حدثاً فلسفياً زلزل مواقع الفلسفة التقليدية، وشتّت إحداثياتها، وأعاد النظر في خرائطها. ما يميِّز هذا التفكيك (الدريدي) هو رهانه على تفكير ينشأ من السؤال والاحتمال المستحيل للحدث، واعتماده على طريقة مقنّعة وملتوية للإجابة، من خلالها يضاعف التفكيك حدّة الغموض وكثافة السؤال، فلا يجيب عن مضمون السؤال ومحتوى المعرفة أو يحدّدها ليثبتها، بل يعرض احتمالية الأسئلة وهي تتقلّب بين «نعم» و«لا»، فهو لا يفترض أيّة إجابات مسبقة وساكنة بقدر ما يفتح الجبهات على دينامية نصّيّة، شرطها الأوّل هو الاحتمال والإزاحة، أي ما يتّصل بالحدث؛ بوصفه حدثاً «فردياً وفريداً» منفلتاً من محاولة الاستيلاء على المعرفة. عداوة التفكيك للأنساق رافقت رحلته الفلسفية، ليتحدّث عن مغامرة فردية جريئة عبر الكتاب والكتابة، مغامرة تسائل السياقات السياسية، والسياقات التاريخية، وتنقّب بحثاً عن جذور الذّات في كلّ مكان، وزمان. يُمثّل التفكيك حدثاً فلسفياً يطارد -بشكل مباغت ومراوغ- ما يأتي من الماضي أو من المستقبل المطلق.

عبر هذه اللقاءات، يقرّب لنا «دريدا» رؤيته للفلسفة، وهي رؤية جديدة قوامها الثورة المضادّة على نفسها، وهو التمرُّد الذي يشاركه فيه بقية أبناء جيله (فوكو، ألتوسير، دلوز، كريستيفا...). التفكيك تمرّد على الفكر المركزي الذي طبع التقاليد الفلسفية، منذ« أفلاطون» وصولاً إلى «هيغل» و«هوسرل»، والانتصار للكتابة بهذه الطريقة المتمرّدة والغريبة هو نقد الفلسفة من الدّاخل ومن الخارج معاً؛ أي نسف لحدودها، وتحرير لباطنها. ويتداخل البرنامج التفكيكي ضمن هذه الرؤية التقويضية (إذا استعرنا مصطلح هايدغر) مع البرامج التعليمية، والسياسية، والتربوية الأخرى، فتصبح الفلسفة فضاءً غير متحيّز لحقّ فكري مضبوط، هو فضاء «اللّامكان» الذي لا بداية له ولا نهاية، بحسب قول «دريدا».

أمّا اقتراب التفكيكي من النصوص -فلسفية كانت أم أدبية- فيكون كشفاً لاحتمالاتها ورصداً لتوقّعاتها. إنّ فكّ التشفير هو رؤية متبصّرة للاختلاف غير القابل للاختزال الذي يثري النصوص. وهنا، يستثمر «دريدا» مفهوم الكتابة كمزيج بين الأدبي والفلسفي، وهو ما وسم نصوصه، أو منحها بصمة تخييلية فلسفية خاصّة. فبين الأدب والفلسفة تتعقّد الصلات، وتتواشج، وتتشابك قوانينهما في حيّز مثير للاهتمام؛ وهو ما طبع نصوصه الطلائعية مثل «نواقيس» أو «التشظّي». وطبعت هذه السِّمة الاختلافية خطابه الفلسفي الذي يقوّض الأنساق التحديدية، وينسف أوهامها. عبر هذه الحوارات، يثير «جاك دريدا» أسئلة من قبيل: «ما هي الفلسفة؟» و«ما هو الأدب؟». فما تسير على هديه التفكيكات (الدريدية) هو ضرب برزخيّ، لا هو أدبي ولا هو فلسفي، إنه شكل مقنّع أو ملتبس وغير واضح الملامح، مشتّت الوجهات، وشذريّ الجهات، يضحّي بالعقلانيات لأجل التلذّذ بكتابة تخرّ فيها البراهين لصالح شاعرية الفكر واللّغة.

آثار المنعطف الإتيقي للتفكيك واضحة، أيضاً، في هذه المقابلات، وهو ما طبع أعمال «جاك دريدا» في التسعينيات؛ فبين الضيافة والهجرة وحقوق الإنسان والعدالة والقانون، زحزحت سياسة التفكيك ثوابت الفكر



السياسي لأجل تغيير نقديّ للحقوق. فعمل التفكيك كان إصلاحياً، رغم ثورته الواضحة، وقد بذل فيه «دريدا» جهداً باسم النقد التحرّري ليشارك كلّ مثقّف في الانتصار للإنسان، وتعطيل أنساق الثقافة الدولية المهيمنة. كما وجّه «دريدا» نقداً شرساً إلى سياسات فرنسا وتشريعاتها بشأن المهاجرين، ودعا، بصبغة أخلاقية متأثِّرة بلغة لفيناس، إلى إعادة النظر والنقاش في قضايا الترحيب بالآخر الغريب عن الثقافة المركزية الأوروبية، ورأى في قوانين الاندماج صهراً للحميميات الفردية، وتهميشاً للذاكرة الوطنية، لكن «دريدا» راهن على فضاء سياسي ومدني «غير مشروط» لأجل ابتكار أحكام وظروف أحسن؛ فالضيافة الخالصة التي ينشدها هي الترحيب بالمضيف قبل وضع شروط له، قبل معرفته وسؤاله أو طلب أيّ شيء منه، سواء أكان اسماً أم كان «أوراق» إثبات الهويّة. تمثِّل التعديلات التي اقترحها «دريدا» تربية مدنية واحتراماً للآخر وشجاعة سياسية، وما يدعو إليه لا ينتمي إلى الإتيقي بقدر ما يتغلغل فيه؛ هو ضرب من «المستحيل الممكن» (L’im-possible) كما يشترطه «دريدا»، أي محاولته التفكير بإمكانية المستحيل.

ما يمكن قوله -كما جاء على لسان «دريدا»- هو أن التفكيك ليس نقداً أو طريقة أو منهجاً، هو جينيالوجيا لأفكار ونصوص ومفاهيم تصنع أحداثاً تثير الدّهشة. ما عوّل عليه التفكيك هو الشّبح الذي يعود دون استئذان، ولتلك العودة أثرها الخالص الذي لا يمكن محوه في الزمان وفي المكان؛ لهذا أولى «دريدا» اهتماماً به، لما لا يمكن التنبُّؤ به أو تمثّله كما هو في الفكر. حيث ينفلت الشبحي (Le spectral) من أيّة شروط تحديدية، هو حدث معرفي فريد تميّز به «دريدا» عن معاصريه، خاصّة في كتابه أطياف «ماركس» الذي ذكره في أكثر من موضع ضمن هذه الحوارات. بعبارات أخرى، التفكيك أسلوب فكري يقتفي أثر الشّبح (Le spectre)، ويحتمل إمكان وقوعه، وهو ما تنكره التضاريس الفلسفية، والتصوّرات المنطقية المتمركزة عقلانياً. ■ **محمد بكاي**

مع ديدييه أوريبون، روبير ماجيوري وجان بيار ساغلا[1]

في مديح الفلسفة

إن مبادرات وزير البحث «جان بيير شوفينمو»، تزعج، اليوم، العالم المحشوّ، بشكل عامّ، بالعلوم الدقيقة والعلوم الاجتماعية أو الإنسانية. حتى الآن، لا نعرف ما الذي قد يخرج من هذه «الورشة»، سواء أكان جيّداً أم كان سيئاً: المشاريع والمناقشات، والمشاريع المضادّة والخلافات والمناقشات الجارية على قدم وساق. مع ذلك، هناك شيء واحد واضح: الفلسفة منسيّة تماماً، ورغم ذلك، نحن نتذكّر «الخلاف الفلسفي» والمناقشات حول الفلسفة التي أثارتها النيّات (السيِّئة) للحكومات السابقة.

وجد الفلاسفة أنفسهم، بعد حشدهم في يونيو/حزيران (1979)، في الجمعية العامّة للفلسفة، حيث تَمَّ اكتساب الفكرة، ليس دفاعاً عن الفلسفة عمّا تمثِّله، فحسب، كما يبدو واضحاً، بل امتداداً للتعليم الفلسفي، أيضاً. في ذلك الوقت، كان الاشتراكيون، الذين لم يكن تصنيفهم ضمن أولئك الذين «يخشون الفلسفة» ضرورياً، قد استمعوا، بشكل إيجابي، إلى المقترحات الصادرة عن الجمعيات العامّة (des États Généraux). كان «فرانسوا ميتران» قد أكّد، قبل الانتخابات، أن تدريس الفلسفة، مع وجود الاشتراكيين في السلطة، «سيتمّ الحفاظ عليه وتطويره». اليوم، يحضر الاشتراكيون في السلطة، فماذا عن الوعود، إذاً؟ وزير التربية الوطنية «آلان سافاري»، على عكس زميله في البحث، صامت للغاية. لقد طلبنا من «جاك دريدا» الذي كان دائماً في طليعة الكفاح من أجل «الفلسفة»، وهو على رأس (Greph)، أن يقدّم مساهمته، التي قد تبدو تساؤلاً ضرورياً.

مقترح (GREPH)

تقترح (Greph)، وهي مجموعة بحثية حول تدريس الفلسفة، قراراً مبدئيّاً يؤكّد التزامات رئيس الجمهورية، وينفِّذها: في أقرب وقت ممكن، سيتمّ تقديم تدريس الفلسفة، والحفاظ عليه في جميع أقسام التعليم النهائي. من جهة ثانية، يتمّ تحديد هذا التاريخ والقرار، وستجمع الأعمال من جميع الأطراف المعنيّة، و -علاوة على ذلك- سيتمّ مضاعفة التجارب، ليس فقط في بعض المدارس الثانوية المتخصّصة في التجريب، بل حيثما كانت ممكنة ومرغوبة، مع العلم أن الوزارة ستشجِّع الظروف، وتعزّزها رسمياً. تقترح (Greph)، أيضاً، تقديم الفلسفة في التعليم الثانوي في شكلها النظامي المعترف به، مع متطلّباتها ومعاييرها التقليدية، لكن هذه النقاط يجب مناقشتها مع جميع السلطات المعنيّة، أي هي نقاط للمناقشة مع كلّ الهيئات المعنيّة. بمعدّل ساعتين في الأسبوع، مثلاً، ومع الحقوق المسموح بها لأيّ تخصُّص أساسي آخر. يقوم مدرّس الفلسفة بتدريس ما نتَّفق على تسميته -بالمعنى الدقيق للكلمة- (الفلسفة المؤسّسية)، ولكن، من ناحية أخرى، بالاتِّفاق مع ممثّلي التخصُّصات الأخرى، وفقاً لأشكال جديدة، على محتوى جديد، ولا يزال تمثيلاً ضئيلاً أو سيّئاً في التوزيع الحالي لمجالات التدريس، سيتمّ ممارسة شيء ما بقدر ما يتمّ تدريسه، أي ما يشبه التفكير في حدود الفلسفة، إذا أمكن خارج البرنامج، وبأكبر قدر ممكن من الخلق، للابتكار المشترك. في هذا الفضاء التّوضيحي، سيكون للفلاسفة والفلسفة (بالمعنى الأوسع والأحدث) نصيبهم، وهو جزء غير راجح سيكون متاحاً، في مجمله، لجميع المعلّمين ولكلّ الطلاب، وهذا يفترض إجراء إصلاح عميق للنظام وللأعراف داخل المدرسة، وفي أيّ مكان آخر.

ج. دريدا

Qui a peur de la philosophie? et Les États Généraux de la philosophie (Flammarion, Collection Champs).

ليبيراسيون: في مناسبتَيْن، تعرَّض «فرانسوا ميتران»



لمسألة توسيع نطاق تدريس الفلسفة. كان هذا الموضوع على قائمة أعمالكم منذ الجمعية العامّة للفلسفة.

- جاك دريدا: في الحقيقة، منذ بداية عام (1975)، كان الأمر، بالنسبة إلينا، أكثر من مجرَّد ادِّعاء محدّد (فنّي، تعليمي، وحتى مشترك). مثل هذا التحوُّل من شأنه أن يؤثِّر في كلّ شيء، قبل المدرسة الثانوية وبعدها، داخل التعليم، وخارجه. نظراً لأنها، قبل كلّ شيء، ليست مسألة نشر نظام، وحتى أقلّ من النظام نفسه (المحتوى نفسه، المناهج نفسها، وما إلى ذلك) في ظلّ ظروف متطابقة، حيث ندعو إلى تحوّل عميق للنظام التعليمي بأكمله في علاقته بالمجتمع، كنّا نعلم جيّداً أننا كنّا نتحدَّث، بعد ذلك، عن تغيير سياسي حقيقي.

ولا نخفِي، مع وصول حكومة يسارية، أن مساحة النقاش أو العراك ستكون، بالتأكيد، أكثر انفتاحاً وأكثر ملاءمةً، لكن تلك المقاومة ستظلّ قويّة، ولا يزال العمل والنضال ضروريَّيْن. إن ما نواجهه هو، بالفعل، أقدم وأكثر تجذّراً، و -من ثَمَّ- أكثر إصراراً من الموضوعات والبرامج والقوانين السياسية التي تتعارض أو تتّفق عليها الأغلبية الانتخابية في هذا البلد.

لكننا شهدنا بعض التغيير السياسي. هل من المحتمل أن تزيل هذه التغييرات بعض العقبات؟

- يبدو أن العقبة السياسية قد أزيلت من حيث المبدأ، ويبدو أنها اختفت شكليّاً. أنا لا أتحدَّث، فحسب، عن الشعور بالخلاص، الأمل الهائل الذي كان من الممكن أن يولّده وصول اليسار إلى السلطة. أنا لا أتحدَّث، فقط، عمَّا يمكن أن ينتهي بواحدة من أكثر الخطوط التاريخية قتامةً منذ الحرب، في الجامعة، خاصّة. وهنا، يجب التأكيد على ذلك. لا! أنا أشير، على وجه التحديد، إلى الالتزامات الرسمية لـ«فرانسوا ميتران» خلال حملته الرئاسية، لأن هذا هو الموضوع الوحيد لمقابلتنا. مثل كلّ التزامات هذه الفترة، يجب أن تشكِّل ميثاق عمل الحكومة. ومع ذلك، كانت هناك، أوّلاً، المقترحات العشرة لـ«خطاب إيفري» (Discours d’Evry)، ثم هذه الرسالة إلى (Greph) التي نُشرت منذ ذلك الحين في «لوموند» يوم (27) مايو/أيار: «يجب الحفاظ على تدريس الفلسفة وتطويره»، «يمكن توسيعه في التعليم الثانوي» و«يجب تضمينه في جميع أقسام الدورة الثانية الطويلة». تستجيب هذه الالتزامات، على وجه التحديد، لمطالب الجمعيات العامّة. لن نسمح لهم بالنسيان أو الإهمال. من المُلحّ أن نتذكَّرهم اليوم، لأن المشاكل لا تزال قائمة.

لم تعلن الوزارة عن أيّة إشارة حتى الآن، ولا عن أدنى مبادرة في هذا المجال، ولم ترد إشارة رسمية إلى التزامات «فرانسوا ميتران»، ولم نطرح حتى فرضية مناقشة، أو مشروع دراسة أو استكشاف أوّلي.. لا شيء! حتى أننا نحافظ على قمع بعض التراخيص الحيوية

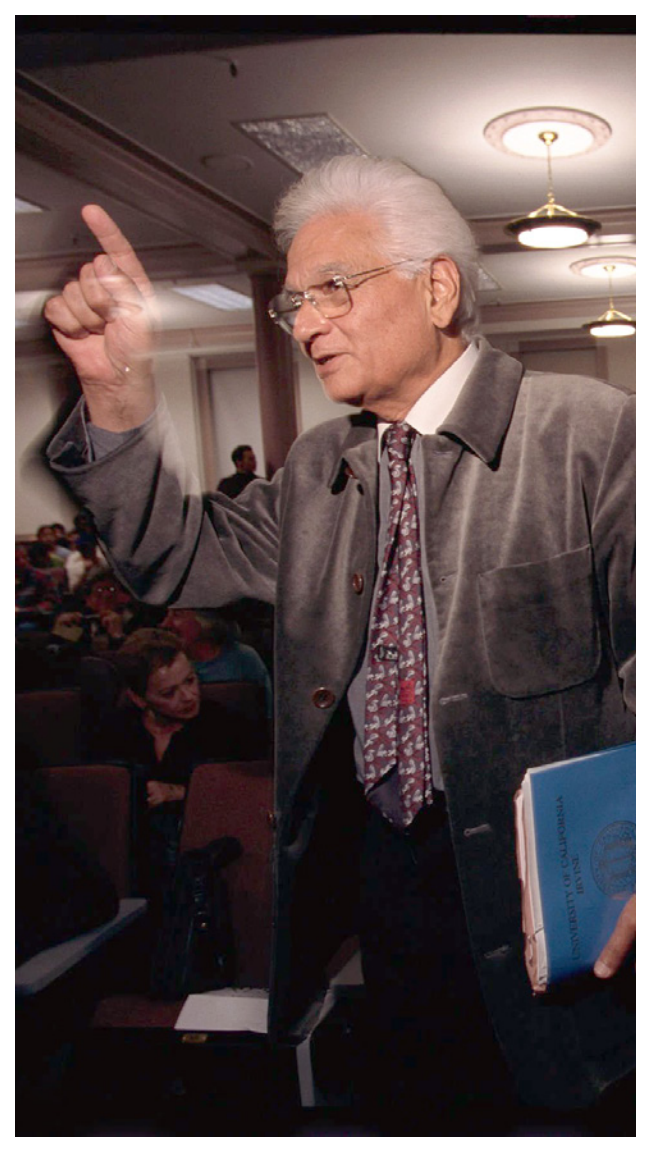
للفلسـفة في بعض الجامعات (من طرف سـونيي سـيتي[2] Saunier-Séité). كثيـر مـن المدرّسين والطلّاب والتلاميذ مندهشـون أو سـاخطون مـن هـذا، ويمكننـا أن نشـهد علـى ذلـك. فـي عـدّة مناسـبات، فـي صيـف وخريـف هـذه السـنة، عرضـت (Greph) المشـاركة فـي هـذه الأعمـال التحضيريـة الأساسـية، علـى الأقـلّ. يجـب إشـراك جميـع الأطـراف المهتمّـة: الـوزارة، والمفتشـية العامّـة، وأوليـاء أمـور الطـلّاب، وممثِّلـي التخصُّصـات الأخـرى، والنقابـات، والجمعيات المهنيّة، مثل رابطة أسـاتذة الفلسـفة (ليسـت «الجمعية التمثيلية الوحيدة»، والتي «كرّسـت عملها لأكثر مـن ثلاثيـن عامـاً»، كمـا زعمـت، للتـوّ، لـ«توسـيع التدريس الفلسـفي»، حتـى أن بعـض أعضائهـا أعلنـوا خشـيتهم مـن توسّـع التدريـس الفلسـفي فـي الأقسـام التقنيـة). علـى أيّ حـال، لا يمكـن لأيّ إجراء (يتعلّق، فقـط، بتعديل الجداول الزمنية في أقسـام النهائي) أن يتناسـب مع المشـاكل التي ناقشـها، والتـي نكافـح لأجلهـا.

هل مسألة الأقسام التقنية مهمّة جدّاً بالنسبة إليكم؟

- نعـم، وبشـكل جلـيّ. نتطـرّق، هنـا، وعلـى عجـل، إلـى الصعوبـة التاريخيـة التـي تطرَّقنـا إليهـا سـابقاً، وبشـكل خالـص. لمـاذا تخاطـر الأغلبيـة الجديـدة فـي هـذا المجال -علـى وجـه التحديـد- بلغـة تـكاد تكـون مختلفـة، باتِّبـاع سياسـة يبـدو أنهـا حاربـت منـذ عقـود؟ عندما كانـت القوى التـي دعمـت حكومـات الأمـس، داخـل المدرسـة، وخارجهـا، تميـل إلـى تقييـد التدريـس الفلسـفي، لـم يكـن اهتمامهـا حظرَ أو قمعَ تسـييس معيّن لا يـمكـن السـيطرة عليه، من خـلال مثـل هـذه الخَطابـات أو النصـوص أو الموضوعـات السياسـية، بالمعنـى المقنّـن للمصطلـح مباشـرةً.

لعـب هـذا القلـق السياسـي دوراً مباشـراً، بـلا شـكّ، خاصّـة بعـد (68)، يمكننـا أن نتذكَّر عدداً مـن الأدلّة الجادّة علـى ذلـك. ولكـن، قبـل كلّ شـيء، كانـت هناك قيـود قويّة علـى السـوق، والضـرورات التقنيـة والاقتصاديـة، ومفاهيم معيَّنة، والبعض الآخر قد يقول (أيديولوجيا) أو -ببسـاطة- فلسـفة التكيُّـف الفـوري للإلحاحـات الجليّـة للإنتاجيـة في المنافسـة الوطنيـة، والدولية.

باختصـار، ليـس هنـاك مـا هـو «طبيعـي» أكثـر مـن هـذا المنطـق التقنـي، وهـو إنتاجويـة ووضعيـة أيضـاً. بالنسـبة إلـى الفلسـفة التـي تدعمهـم (إنهـا أيضـاً فلسـفة، وتقليـد فلسـفي عظيـم، وفلسـفة للفلسـفة)، لا ينبغـي أن يمتـدّ تكويـن الفلاسـفة إلـى حـدّ معيّـن مـن الدمقرطـة، بمـا يتجـاوز الطبقـة الاجتماعيـة التـي كان لهـا مونوبـول احتكار الخطـاب الفلسـفي الملحـوظ بسـماته الخاصّـة. لـم يكـن توسـيع هـذا التكويـن مربحـاً، ولـم يكـن «فعّالاً-أدائيّاً» بما فيـه الكفايـة. أعني بتكوين الفلاسـفة أن المواطنين (تلاميذاً أو طلابـاً فـي المقـام الأوّل، وأحيانـاً مدرِّسـين أو باحثيـن) قـد تدرّبـوا علـى صرامـة التخصُّـص (كمـا ينبغـي أن يكونـوا



فـي تخصّصـات أو معـارف أخرى)، لكنهم، أيضاً، منفتحون عليـه، وعلـى مـا بعده من الـمساءلات أو التسـاؤلات الذي يصعـب برمجتهـا.

ماذا يحدث اليوم؟ هل نحن في وضع جديد، حقّاً، في هذا الصّدد، على الأقلّ؟

- لسـت متأكّـداً. المشـروع أو «الفكرة» الاشـتراكية يجب أن تتقـدَّم مـن خـلال تناقضـات جوهريـة ومتعـدّدة. علـى سـبيل المثـال، يجـب أن تسـتجيب وتهـرب مـن البرمجـة التقنيـة، والاقتصاديـة للسـوق والإنتـاج، والإلحاحـات الشـديدة للمنافسـة الوطنيـة، والعالميـة فـي وضعهـا الرّاهـن. يجـب علـى هـذا الـمشروع أن يسـتجيب، ولا يستجيب معـاً، لقوانيـن هـذه الآليّـة، وأن يرضيهـا ويحاول إزاحتهـا. تناقـض لا مفـرّ منـه، يمكن تتبُّع آثاره في تفاصيل التسـيير والخطـاب الاشـتراكيَّيْن. إنـه ليـس شـرّاً مطلقـاً، أو رذيلـة، أو حادثـاً، لكـن هنـاك سـبباً للتفكيـر فـي هـذا التناقـض، وتحليلـه، دون التعامل معـه بالجهل أو الإنكار.

هل تعتبر الندوة الوطنية حول البحث والتكنولوجيا، التي نظّمها «جان بيير شوفينمو»، مؤشّراً في هذا الصدد؟

- من حيث المبدأ، إنها مبادرة طيّبة للغاية. كيف لا توافق عليها؟ ولكن، مباشرةً من بروتوكولاتها الرسمية وأعمالها التحضيرية الأولى، فنحن مدعوّون لتسهيل «العبور» بين ضرورات التكنولوجيا أو الإنتاج (مفاهيم غامضة للغاية، أيّاً كان ما قد يقوله المرء)، ومن ناحية أخرى، التعليم والعلم والثقافة (المفاهيم لا تقلّ إشكاليّةً، وغالباً ما يتمّ أخذها كأمر مسلّم به، اليوم، بقدر ما هي عليه بالأمس)، وهي مدعوّة إلى «تكييف» «أساليب تكوين متعدّد التخصُّصات»، «مع الاحتياجات الجديدة للقطاعَيْن: الاقتصادي، والاجتماعي (الصناعة والزراعة...وغير ذلك)». لا شيء أكثر شرعيّةً، بالطبع.. لا أكثر من ذلك، ولكن أين التجديد في فكرة العلم والثقافة والتكنولوجيا والبحث والتعليم؟ على الرغم من أننا نخطّط لزيادة ميزانيات معيَّنة، لحسن الحظّ، لجعل الديموقراطية الاجتماعية، والإنسانية أكثر فاعليّةً، والتي ظلَّت، بالأمس، شكلية وغير كافية، فإن نظام التقييم والأهداف يظلّ كما هو، إلى جانب الخطاب وفكرة الثقافة. ضمن هذه الاستمرارية، يمكن إحراز تقدُّم هائل، بالطبع.. وأنا من بين الذين يريدون ذلك. لكن، ألا يجب أن نتساءل عن هذه الاستمرارية، ونجعل إمكان هذا التساؤل فعّالاً في جميع المجالات؟ ألم يكن ذلك باسم الخطاب نفسه، و«المقاطع» ذاتها، و«التكيُّف» نفسه الذي أراده الناس، ذات مرّة، لإخلاء الفلسفة، وكلّ شيء لا يفي بمعايير «الأداء» المنتج، لما يسمّى «احتياجات اجتماعية»؟ هذا المفهوم الأخير ملتبس تماماً، وهو المثال الأسمى. ما هي الحاجة الاجتماعية؟ من يعرّفها؟ ما هو التكيُّف مع الحاجة الاجتماعية المفترضة مسبقاً، خاصّة للبحث والعلوم والثقافة والفلسفة (من باب أولى)، وهي شيء آخر تماماً؟

نعم. لكن لا يكفي القول إنه «شيء آخر تماماً». ربّما يكون هذا الغموض الفنّي هو ما يغذّي الخطابات اللاذعة ضدّ الفلسفة؟

- أنت محقّ، لكنني لن أرتجل، هنا، تعريفاً للفلسفة. أقتصر، فقط، على الاهتمامات المباشرة المشتركة بيننا، وأودّ القول إن «الفلسفة»، اليوم، تسمّي شيئَيْن، على الأقلّ:

من ناحية، من الواضح وجود تقليد غني جدّاً من النصوص، وكنوز من الخطابات والحجاج والأسئلة (الانتقادات المسبقة، وما هو أكثر من الانتقادات ماعدا النقد، فقط)، والميتافيزيقا، والأنطولوجيات الإقليمية، والسياسة، ونظرية المعرفة بالمعنى الأوسع، إلى غير ذلك.. هذه العناصر من النظام، أو هذه الأدوات القويّة ليست أدوات وتقنيات، فحسب، على الرغم من أنها كذلك، ومن الضروري ضمان التقليد الذي لا غنى عنه. على هذا النحو، لا تندرج الفلسفة، بالفعل، ضمن العلوم الدقيقة أو العلوم الاجتماعية أو الإنسانية التي يعتقد وزير البحث أنه يتمكَّن، عبرها، من الرؤية أو الندم على «التأخير» (سؤال ضخم أذكره بشكل عابر، لا أكثر). إن الطابع العلمي والهدف من هذه العلوم يُمثّلان، أيضاً، أسئلة للفلسفة. في الماضي، كان، أيضاً، لإفساح المجال لـ«العلوم الإنسانية» التي أردنا تقليل أو اختزال تدريسها الفلسفيّ.

كما أن الفلسفة ليست مجرَّد نشاط إنتاجي، بل يمكنني القول إن انتماءها ضمن ما يسمّى «الثقافة» ليس بديهيةً لا تأتي من الذّات. دون الثورة، أو ضدّها، الفلسفة شيء آخر غير العلم والتكنولوجيا والثقافة. وفي هذه الحقول الأخيرة، يمكننا المراهنة على أن طفرة لا تعلن عن نفسها لا تظهر على حدود الفلسفة. أفضّل القول: «على الحدود»، على جانبَي الحدّ الذي ينظر داخل الفلسفة، وخارجها.

من ناحية أخرى، أيضاً، يرتبط اسم الفلسفة، بشكل صحيح، بأيّ «فكر» لم يعد يُسمَح بتحديده، عن طريق الصّواب، من خلال البرامج التقنية العلمية أو الثقافية، التي تزعجهم، أحياناً، وتسائلهم، وتؤكِّد.. نعم، تؤكّد خارجها، دون أن يعارضها ذلك الفكر، بالضرورة، أو يقيّدها في الوضع «النقدي». قيمة «النقد» ليست سوى واحدة من الاحتمالات الفلسفية، ولها تاريخها الخاصّ، وجينيالوجيتها الخاصّة.

ما يسمَّى، على سبيل المثال، «تفكيكاً» لا يقتصر على واحدة من تلك العمليات النقدية المزعومة التي ألهمت (فضائلها، وضرورتها التي لا جدال فيها) كل المنافحين عن الفلسفة، والفكر «النقديّ» أمام السّلطات الموجودة. ما يثير اهتمامي في هذا «التّفكيك»، على وجه الخصوص، ذلك الفكر الإيجابي، باعتباره ليس تقنياً علمياً ولا ثقافياً ولا فلسفياً حتى، فهو يحتفظ بألفة أساسية مع الفلسفيّ الذي يعمل به -بكلّ ما تحمله الكلمة من معانٍ- في خطابه، وكذلك في هياكله المؤسّسية، والتربوية، والسياسية، وغيرها. يمكن العثور على هذا «الفكر» في جميع التخصّصات: في العلوم، والفلسفة، في التاريخ، والأدب، والفنون، وبطريقة معيَّنة في الكتابة، وممارسة أو دراسة اللّغات دون الاستحواذ على الأداء التقني والاقتصادي. إذا كان كذلك، فهذا الفكر لا يحصى، ويمثِّل الحدّ الأقصى للتكنوقراطية.

هذه الأسئلة الغريبة والهشّة، على ما يبدو، وهذه المسارات غير المعتادة التي يجب أن نمنحها الفرصة، ليست -بالضرورة- تكهّنات عقيمة. علاوةً على ذلك، لماذا لا ندعهم يخاطرون باللاإنتاجية؟ يجب أن تعلم العقول المهتمّة بالربحية القابلة للحساب أنه، من

خلال هذه التجوال الهامشي والعشوائي، يتمّ الإعلان عن الطفرات أحياناً، وهو المستقبل المحدّد للاكتشاف الذي يأتي مقدّماً للتصدّع بتوقيعه الماكينات الأكثر ثقلاً وضماناً للبرمجة. نعلم جيّداً، أن الأفكار غير المسموعة والاكتشافات العلمية السّاحقة، بدت، أحياناً، وكأنها ضربات غير متوقّعة أو رميات نرد، أو ضربات قوّة.

لكن، ألا يوجد في النصوص التحضيرية لندوة «شوفينمو» نفسها احتجاجاً على التكنوقراطية، حتى لو كان خجولاً جدّاً؟

- بالتأكيد. وهذا هو السبب في أنني لا أنتقد هذه الندوة أو أشجبها، بل -على العكس- أعرض عليها مساهمتي المتواضعة، كما ترون، حتى لو بدت متناقضة بعض الشيء. في هذه النصوص التحضيرية يضيع الاحتجاج على التكنوقراط وسط ترنيمة للإنسانوية الديموقراطية التقنية الأكثر تأكيداً في شرعيّتها، وضرورتها، وتفاؤلها، وتقدّمها. حسناً، كلّما كان هذا الخطاب أقوى، بدا أنه لا يمكن دحضه، وكلّما احتجنا (هناك «حاجة»!) للتساؤل حول أسسه النهائية، وحدوده، وافتراضاته، وتاريخه القديم وتاريخه الجديد، فلن نكون قادرين على القيام بذلك إلّا من أماكن بعيدة أو من لا- أماكن، من خلال خطابات الأقلّيّة والتفاتاتهم، غير العاديّة، وغير المؤكّدة من حيث قبولها الفوري، وفقاً لاستجوابات لا تسمح لهذا البرنامج القويّ بالسيطرة عليها أو ترهيبها.

بالنسبة إليَّ، على الفلسفة أو «الفكر»، بالأحرى، هذا اللاّ-مكان المتنقّل الذي يستمرّ فيه المرء أو يبدأ مرّة أخرى، بشكل مختلف، دائماً، أن يسأل نفسه: ما الذي تنطوي عليه التقنية في وضعية العلوم الدقيقة، قبل كل شيء، وفي الإنتاجية خاصّة؟. لاتتمتّع هذه «الفلسفة» بموقع قابل للتخصيص في ندوة حول البحث والتكنولوجيا، وهذا ما يجب إدراكه. قد نطلق عليه تسمية العبور بين «الأعمال المتعدّدة لنظام فلسفي أو تاريخي أو اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي»، لكنه لا ينتمي إلى سلسلة مثل هذه البحوث.

إذاً، هل بنية الجامعة والتعليم العالي هو ما يحتاج إلى المساءلة؟

- يجب أن تكون هناك مهمّة، متناقضة على ما يبدو، لكنها حيوية، تتمثّل في إنشاء مؤسَّسات تترك فضاء ومتنفَّساً لما ليس له وجه محدّد بعد. أنا لا أشير، فقط، إلى الفلسفة بالشكل الذي ندركه فيها كنظرية للعلم أو نظرية للمعرفة، كنظام يتعامل مع أسس العلم أو التقنية أو السياسة أو الإتيقا. هذه هي الفلسفة، بالطبع، لكن «فكراً» معيّناً، فلسفياً، على العكس من ذلك، يمكن أن يشكّك، أيضاً، في جينيالوجيّته وفي افتراضاته المسبقة عن الأصولية ذاتها، وحتى التسلسل الهرمي الأنطولوجي الموسوعي (الأنطولوجيا العامّة أو الأساسية، والأنطولوجيات الإقليمية والمعارف والإيجابيات، وما إلى ذلك)، وهو طلب أساسي.

لقد بنى هذا التسلسل الهرمي نموذج الجامعة الذي ما زلنا نعيشه منذ بداية القرن التاسع عشر، فدعونا لا ننسى ذلك. اليوم، هذا النموذج، في حدّ ذاته، ضعيف للغاية، وأعتقد أنه لا رجوع فيه. كلّ الجمعيات؛ الشرقية منها والغربية، تتركه أو تقتله لصالح مؤسَّسات بحثية أكثر «كفاءةً» (من وجهة نظر التكنولوجيا العلمية، والصناعية، والعسكرية دائماً)، والتي تعتمد، بشكل أكبر، على التعليم، وتنقطع عن أيّ تعليم. سيكون من الضروري التوقّف، بإسهاب، عند هذا التطوّر، وطبعاً لا يمكننا القيام بذلك هنا. باختصار، ستكون المفارقة كما يأتي: وفقاً للنموذج الذي يمكن تسميته «حديثاً»، منذ بداية القرن التاسع عشر الأوروبي، وقبل كلّ شيء النموذج الألماني، تمثّل هذه الجامعة، بشكل غير مباشر، عقلانية دولية قديمة مدانة، لكنها يمكن أن تصبح، بفضول، حتى في شيخوختها، نوعاً من ملاذ لليبرالية؛ بمعنى أنه يمكن للمرء، أيضاً، التحدّث عن «الفنون الليبرالية»، وقد يكون حلّاً احتياطيّاً وطارئاً للفكر الذي لا يزال يرغب في الهروب من التخطيط المقيّد الذي تحدَّثنا عنه حالياً، والذي يكتسب جميع أماكن البحث (ما أطلق عليه، في زمن «كانط»، نزاع الكلّيّات والأكاديميات والجمعيات العالمة مع القليلة والهامشية).

لا أعتقد أنه يتعيَّن علينا أخذ أحد الخيارَيْن. وعلى الرغم من أنهما قد يبدوان متناقضَيْن، هما ينضمّان معاً إلى النظام نفسه. لا! سيكون من الضروري إعادة بناء جميع العلاقات (بل، أحياناً، قطع جميع العلاقات) بين الدولة من أعلى إلى أسفل، وفي شكلها المؤسّسي، أوّلاً (المعرفة والتكنولوجيا والثقافة والفلسفة والفكر). ربّما يحدث ذلك، حتى لو لم يكن واضحاً جدّاً. ولكن، للحديث عن ذلك، يجب أن نتذكّر، على الأقلّ، التاريخ الكامل لهذه الإشكالية، بجدِّيّة، وأن نعيد قراءة صراع الكلِّيّات من بين أشياء أخرى، وإعادة كتابته بشكل مختلف، تماماً، اليوم. وإن إعادة كتابته بشكل مختلف تماماً أفضل وأسوأ ممّا عند «كانط» و«شلايرماخر» و«هيجل» و«هومبولدت» و«فيخته» و«شيلينغ»، و«كوزان» و«هيدجر»، وعدد قليل من الأشخاص الآخرين ممّن ورثوا هذه الموضوعات. لا يزال أمامنا المزيد من الزمن، والوسائل.

هوامش:

1 - Libération, 21-22 novembre 1981.

2 -أليس سوني سيبتي (1925 - 2003): سياسية فرنسية، تقلّدت منصب سكرتير الدولة بين (1976) و(1978)، ثم وزيرة الجامعات حتى مايو/أيار (1981). (المترجم)

المصدر:

Libération, 21-22 novembre 1981.

هل هناك لغة فلسفية؟[1]

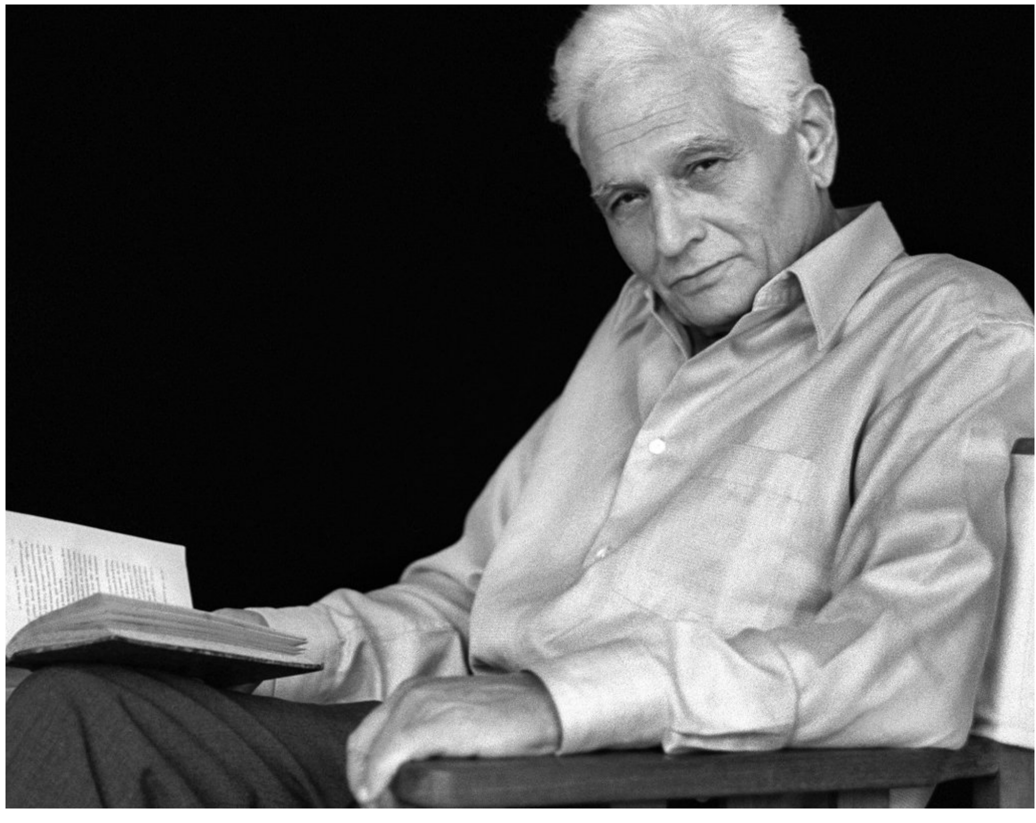
جاك دريدا: لا أعتقد أن هناك «كتابة فلسفية خاصّة»، كتابة فلسفية واحدة، حيث نقاؤها، دائماً، في نفسها، وتكون محميّة من كلّ أنواع التلوُّث. لهذا السبب الهائل، وقبل كلّ شيء، يتمّ التحدُّث بالفلسفة، وكتابتها بلغة طبيعية، لا بلغة عالمية يمكن إضفاء الطابع الرسمي عليها تماماً. بعد قولي هذا، وضمن هذه اللّغة الطبيعية، وفي استعمالاتها، فرضت أنماط معيَّنة نفسها، بقوّة (وهناك توازن قوى هنا)، باعتبارها فلسفية. هذه الأنماط متعدّدة ومتضاربة، ولا يمكن فصلها عن المحتوى نفسه وعن «الأطروحات» الفلسفية. النقاش الفلسفي هو، أيضاً، صراع لفرض صيغ خطابية وإجراءات توضيحية وتقنيات بلاغية وتربوية. في كلّ مرّة عارضنا فيها فلسفة ما، لم يكن ذلك من خلال الطّعن، فحسب، في الطابع الفلسفي الأصيل والصحيح لخطاب الآخر.

لقد اقترحتم، مراراً وتكراراً، أن النصّ الفلسفي يجب أن يؤخذ على هذا النحو، قبل أن يتمّ تجاوزه نحو الفكر الذي يحمله، و -من ثَمَّ- دفعتم إلى قراءة النصوص الفلسفية بعدسة قراءة النصوص نفسها، التي تُعدّ «أدبية» عموماً، وإلى تناوُل الأخيرة في الإشكاليات الفلسفية. هل هناك كتابة فلسفية محدّدة؟، وكيف تختلف عن غيرها من أشكال الكتابة؟ ألا يصرفنا الاهتمام بالأدبية عن الوظيفة البرهانية للخطاب الفلسفي؟ ألا يخاطر هذا بمحو خصوصية الأنواع، وإخضاع جميع النصوص للإجراء ذاته؟

- جاك دريدا: كلّ نصّ يختلف عن النصّ الآخر. يجب ألّا نحاول إخضاع النصوص لـ« الإجراء ذاته» دائماً. لاينبغي أن نقرأها، أبداً، «بالعين نفسها». كلّ نصّ يدعو -إذا جاز التعبير- «عيناً» أخرى. من المسلَّم به أنه يستجيب، أيضاً، وإلى حَدٍّ ما، لتوقّع مشفَّر ومحدَّد، إلى عين وأذن تسبقهما، وتمليهما بطريقة ما، أو توجِّههما. ولكن، بالنسبة إلى بعض النصوص النادرة، تميل الكتابة، أيضاً (كما يمكن للمرء)، إلى رسم بنية وفيزيولوجيا للعين التي لم توجد بعد، ويقصد بها حدث النصّ، والتي تبتكر، أحياناً، وجهتها، بقدر ما تستقرّ عليه. ما هو النصّ الموجّه؟ وإلى أيّ مدى يمكن تحديد ذلك؟، وهل يتمّ من جانب «المؤلّف» أم من جانب «القرّاء»؟ لماذا تظلّ «لعبة» معيَّنة غير قابلة للاختزال، أو لا غنى عنها، في هذا التحديد ذاته؟ هناك، أيضاً، أسئلة تاريخية، واجتماعية، ومؤسّسية، وسياسية.

للالتزام بالأنواع التي ذكرتها، لم أستوعب، أبداً، ما يسمَّى بالنصّ الفلسفي، وما يسمَّى بالنصّ الأدبي. يبدو أن الاختلاف بينهما غير قابل للاختزال بالنسبة إليّ، فلا تزال معرفة الحدود بين هذَيْن النوعَيْن أكثر تعقيداً (على سبيل المثال، لا أعتقد أنهما نوعان، كما تقترح)، وقبل كلّ شيء أقلّ طبيعيّةً، أو غير تاريخية، أو معطاة ممّا نقول أو نعتقد. يمكن أن يتشابك النوعان في المدوّنة نفسها وفقاً للقوانين والأشكال التي لا تكون دراستها مثيرة للاهتمام، وجديدة، فحسب، بل ضرورية إذا كان المرء لا يزال يريد الإشارة إلى هويّة شيء ما على أنه «خطاب فلسفي» يعي ما نتحدَّث عنه. ألا يجب أن نهتمّ بالاتِّفاقات والمؤسَّسات والتأويلات التي تنتج أو تحافظ على جهاز القيود والتحديدات، مع كلّ المعايير، و-من ثَمَّ- كلّ الاستثناءات التي تسبِّبها؟ لا يمكن للمرء أن يتعامل مع هذه المجموعة من الأسئلة دون أن يسأل نفسه، من وقت إلى آخر: «ما هي الفلسفة؟» و«ما هو الأدب؟».

هذه الأسئلة صعبة وأكثر انفتاحاً من أيّ وقت مضى، فهي، في حَدّ ذاتها، بحكم تعريفها، وإذا تمَّت متابعتها بفاعليّة، على الأقلّ، ليست أسئلة فلسفية وأدبية، فحسب. سأقول الشيء نفسه في الحالة الأخيرة، بالنسبة إلى النصوص التي أكتبها، على الأقلّ، بقدر ما يتمّ العمل عليها أو يمليها اضطراب هذه الأسئلة، وهذا لا يعني تخلّيهم عن الحاجة إلى التظاهر (آمل ذلك على الأقلّ) بأكبر قدر ممكن من الدقّة، حتى لو لم تعد قواعد البرهان موجودة، باستمرار، كما لم تعد موجودة قبل كلّ شيء، كما هو الحال في ما تسمّيه «الخطاب الفلسفي». حتى داخلها، كما تعلمون، أنظمة البرهنة إشكالية ومتعدِّدة ومتحرِّكة. هم أنفسهم يشكّلون الموضوع الثابت لتاريخ الفلسفة بأكمله. يندمج الجدل الذي نشأ حول موضوعهم مع الفلسفة نفسها. هل

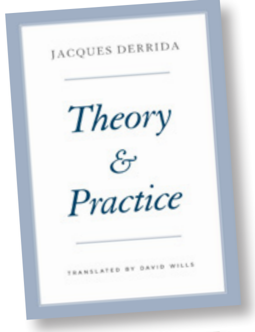


تعتقد، بالنسبة إلى «أفلاطون» أو «أرسطو» أو «ديكارت» أو «هيجل» أو «ماركس» أو «نيتشه» أو «برغسون» أو «هايدغر» أو «ميرلوبونتي»، أنه يجب أن تكون قواعد البرهان هي نفسها، والحديث قياس في اللّغة والمنطق والبلاغة؟

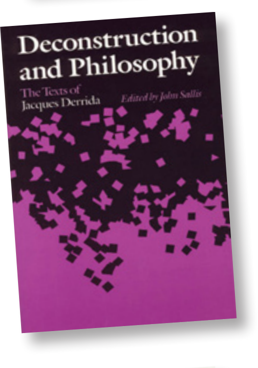
ليس اختزال «الخطاب الفلسفي» في الأدب، من أجل تحليله في شكله وأنماط تكوينه وبلاغته واستعاراته ولغته وتخييلاته وكلّ ما يقاوم الترجمة،... إلى غير ذلك. إنها مهمّة لا تزال فلسفية إلى حدّ كبير، حتى إن لم تظلّ فلسفية من خلال دراسة هذه «الأشكال»، وعبرها التي هي أكثر من أشكال، بالإضافة إلى الطرائق التي تؤوِّل الشِّعر والأدب وفقاً لها، وإسناد الأخيرة لوضع اجتماعي وآخر سياسي،وسعياً لاستبعادهم من جسدها الخالص، ادَّعت المؤسَّسة الأكاديمية للفلسفة استقلاليتها الخاصّة، ومارست الإنكار فيما يتعلَّق بلغتها الخاصّة، لما تسمّيه الأدبية والكتابة، بشكل عامّ، سوء فهم معايير خطابه الخالص، والعلاقة بين الكلام والكتابة، وإجراءات تقنين النصوص الرئيسية أو النموذجية.. وغير ذلك. أولئك الذين يحتجّون على كلّ هذه الأسئلة يزعمون حماية سلطة مؤسّسية للفلسفة، لأنها وصلت إلى طريق مسدود في لحظة معيَّنة. من خلال حماية أنفسهم ضدّ هذه الأسئلة، وضدّ التحوّلات التي يدعون إليها أو يفترضونها مسبقاً، هم يمارسون حماية المؤسَّسة، أيضاً، ضدّ الفلسفة. من وجهة النظر هذه، بدت لي دراسة بعض الخطابات، مثل خطابات «نيتشه» أو «فاليري»، على سبيل المثال، أمراً مثيراً للاهتمام، وهي تميل إلى اعتبار الفلسفة نوعاً من الأدب. لكنني لم أشترك فيه مطلقاً. أولئك الذين يوجِّهون لي تهمة اختزال الفلسفة في الأدب أو المنطق في البلاغة (انظر، على سبيل المثال، في كتاب هابرماس الأخير «الخطاب الفلسفي للحداثة»، بترجمته الفرنسية عن (غاليمار)، (1988)، فقد تجنَّبوا قراءتي بشكل واضح وحذر.

بالمقابل، لا أعتقد أن الأسلوب «البرهاني» أو حتى الفلسفة، بشكل عامّ، غريبان عن الأدب. مثلما توجد أبعاد «أدبية» و«تخييلية» في كلّ خطاب فلسفي (و«سياسي» للُّغة، بأكملها، فإن السياسة العامّة تكون محميّة هناك)، لذلك هناك فلسفات تعمل في أيّ نصّ يُعرَّف بأنه «أدبي»، و -بالفعل- في المفهوم الحديث كلِّيّاً، لـ«الأدب».

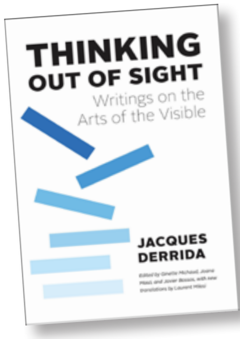
هذا التفسير بين «الفلسفة» و«الأدب» ليس مجرَّد مشكلة معقّدة، أحاول شرحها على هذا النحو، بل هو ما يتَّخذ، في نصوصي، شكل











كتابة تحاول؛ كي لا تكون أدبية، ولا فلسفية بحتة، ألّا تضحّي بالبرهنة، وبالتمظهر، وبالأطروحات، وبالتخييلية أو بشاعرية اللّغة.

باختصار، للإجابة عن الرسالة ذاتها التي وردت في سؤالك، لا أعتقد أن هناك «كتابة فلسفية خاصّة»، كتابة فلسفية واحدة، حيث نقاؤها، دائماً، في نفسها، وتكون محميّة من كلّ أنواع التلوُّث. لهذا السبب الهائل، وقبل كلّ شيء، يتمّ التحدُّث بالفلسفة، وكتابتها بلغة طبيعية، لا بلغة عالمية يمكن إضفاء الطابع الرسمي عليها تماماً. بعد قولي هذا، وضمن هذه اللّغة الطبيعية، وفي استعمالاتها، فرضت أنماط معيَّنة نفسها، بقوّة (وهناك توازن قوى هنا)، باعتبارها فلسفية. هذه الأنماط متعدّدة ومتضاربة، ولا يمكن فصلها عن المحتوى نفسه وعن «الأطروحات» الفلسفية. النقاش الفلسفي هو، أيضاً، صراع لفرض صيغ خطابية وإجراءات توضيحية وتقنيات بلاغية وتربوية. في كلّ مرّة عارضنا فيها فلسفة ما، لم يكن ذلك من خلال الطّعن، فحسب، في الطابع الفلسفي الأصيل والصحيح لخطاب الآخر.

يبدو أن أعمالكم الأخيرة تتميَّز باهتمام متزايد بمسألة التوقيع، واسم العلم. ما وزن هذا السؤال في مجال الفلسفة، ما دمنا نعتبر الإشكالات غير شخصية، وأسماء العلم، بالنسبة إلى الفلسفة، هي رموز هذه الإشكالات؟

- منذ البداية، كان على مشكلة جديدة تتعلَّق بالكتابة أو الأثر، أن تتواصل، بطريقة ضيّقة وضرورية للغاية، مع مشكلة اسم العلم (إنه، بالفعل، موضوعي ومحوري في الغراماتولوجيا) والتوقيع (خاصّة في هوامش الفلسفة). هذا أكثر أهمّيّةً لأن هذه الإشكالية الجديدة للأثر تنطوي على تفكيك بعض الخطابات الميتافيزيقية حول الذات المكوّنة بكلّ السمات التي تميّزها تقليدياً: الهويّة الذاتية والوعي والنيّة والحضور أو القرب من الذات والاستقلالية الذاتية والعلاقة بالموضوع؛ لذلك كان الأمر يتعلَّق بإعادة وضع أو إعادة كتابة الوظيفة المزعومة للذات، أو - إن شئت- بإعادة صياغة فكر للذات لا يكون دوغمائياً أو تجريبياً، ولا نقدياً (بالمعنى الكانطي) أو فينومينولوجيّاً (بالمعنى الديكارتي-الهوسرلي)، لكن مع الأخذ في الاعتبار، في الوقت نفسه، الأسئلة التي يطرحها «هايدغر» على ميتافيزيقا الذات (subjectum) كدعم للتمثُّلات وما إلى ذلك، وبدا لي أن التفاتة «هايدغر» هذه تتطلَّب أسئلة جديدة.

وعلى الرغم من التعقيدات التي حاولت أخذها بالحسبان، غالباً ما يعيد «هايدغر» إنتاج (على سبيل المثال، في حديثه عن «نيتشه») الالتفاتة الكلاسيكية والأكاديمية التي تتمثَّل في فصل القراءة «الداخلية» للنصّ أو «الفكر»، وحتى القراءة المحايثة للنسق، من ناحية، وعن «السيرة الذاتية» التي تظلّ في الأساس ملحقة وخارجية، من ناحية أخرى. هذه هي الطريقة المتَّبعة في الجامعة، بشكل عامّ، إلى جانب نوع من السّرد الكلاسيكي، لـ«المتخيَّل»، أحياناً، لـ«حياة الفلاسفة العظماء»، بقراءة فلسفية منهجية، أو حتى بنيوية، التي تنظّمها إمّا حول حدس فريد ولامع (نموذج مشترك بين برغسون وهايدغر)، أو حول «تطوّر»، على مرحلتَيْن أو ثلاث مراحل من الزّمن.

حاولت تحليل الافتراضات المسبقة لهذه المبادرة، وبدء التحليلات حول الحدود والتخوم والأطر والتهميشات من جميع الأنواع التي أُذِن لها، عموماً، بهذه الانفصالات. يبدو لي أن الأسئلة المتعلِّقة بالتوقيع، واسم العلم تساعد على إعادة التفصيل. التوقيع، بشكل عامّ، ليس داخلياً، ببساطة، بالنسبة إلى جوهر النصّ الموقَّع (المدوّنة الفلسفية، على سبيل المثال)، ولا خارجياً ببساطة؛ أي قابلاً للفصل، ففي كلّ من هاتَيْن الفرضيَّتَيْن، ستختفي بوصفها توقيعاً. إذا كان توقيعك لا ينتمي، بطريقة معيَّنة، إلى المساحة نفسها التي وقَّعت عليها، والتي تَمَّ تحديدها بوساطة نظام رمزي من الاصطلاحات (الرّسالة أو البطاقة البريدية أو الصّك أو أي شهادة أخرى)، فليس له قيمة التزام. من ناحية أخرى، إذا كان توقيعك محايثاً في النصّ المُوقَّع، ومسجّلاً فيه كأحد أجزائه، فلن يكون له القوّة التنفيذية للتوقيع. في كلتا الحالتَيْن (خارجياً أو داخلياً)، يمكنك الإشارة إلى اسمك أو ذكره ببساطة، وهو ليس توقيعاً. التوقيع ليس بالداخلي ولا بالخارجي، بل يقع على حدّ، يحدّده نظام وتاريخ من الاتِّفاقات؛ ما أزال أستفيد، بسرعة، من هذه الكلمات الثلاث: النظام، والتاريخ، والاتِّفاق، لكن لا يمكن لأحد أن يعتمدها دون سؤال عن الإشكالية التي أتحدّث عنها.

لذلك، كان الاهتمام بهذه المشاكل ضروريّاً: «الاتفاق» و«التاريخ» للطوبولوجيا والحدود والتأطير، بالإضافة إلى المسؤولية والقوّة الأدائية أيضاً. كان من الضروري، أيضاً، إخراجهم من المعارضات أو البدائل التي تحدّثت عنها للتوّ. كيف يعمل التوقيع؟ الأمر معقَّد ومختلف دائماً، على وجه التحديد، من توقيع إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، لكنه كان الشرط الذي لا غنى عنه لإعداد وصول صارم إلى العلاقة بين النصّ و«مؤلّفه»، النصّ وظروف إنتاجه سواء أكانت سير نفسية كما قلنا، أو سير سوسيو- تاريخية-سياسية. هذا ينطبق، بشكل عامّ، على أيّ نصّ وأي «مؤلّف»، لكنه يتطلَّب، بعد ذلك، عدداً من المواصفات اعتماداً على أنواع النصّ التي يتمّ النظر فيها. لا تمرّ الفروق بين النصوص الفلسفية والنصوص الأدبية، فحسب، بل تمرّ، أيضاً، ضمن هذه الأنواع، وفي حدود (حدود المصطلح) بين جميع النصوص، التي يمكن أن تكون قانونية، وسياسية، وعلمية، أيضاً، (ومختلفة في «مناطق» مختلفة،... وما إلى ذلك). في رسم هذا التحليل، على سبيل المثال، من جانب «هيجل»

أو «نيتشه»، من «جينيه» و«بلانشو»، من «أرتو» و«بونج»، اقترحت عدداً معيّناً من البديهيات العامّة، بينما أحاول مراعاة الاصطلاح، أو الرغبة في التعبير الاصطلاحي في كلّ حالة. أذكر هذه الأمثلة، هنا، لأن العمل المتعلّق بالتوقيع يمرّ، أيضاً، من خلال اسم العلم بالمعنى العادي؛ أعني الاسم العائلي (اسم الأسرة) بالشكل الذي نقلته، للتوّ. لكن، من غير أن أتمكّن من إعادة تشكيل هذا العمل، هنا، أودّ توضيح بعض النقاط، وذكر بعض الاحتياطات:

أ/ حتى عندما تتعرَّض دلالة اسم العلم، في شكله العامّ والقانوني، في هذا التحليل، للتوقيع، لا يمكن اختزال الأخير فيه. لم يتألّف من مجرَّد كتابة اسمه العلم؛ وهذا هو السبب في أن الإشارات إلى الدالّ على اسم العلم، في نصوصي، حتى لو بدا أنها تشغل مقدّمة المشهد، تظلّ أوَّلية وذات أهمِّيّة محدودة، أساساً: في كثير من الأحيان، أضع علامة على عدم ثقتي فيما يتعلّق بالألعاب السهلة أو المسيئة أو المتوافقة، التي قد يؤدّي إليها ذلك.

ب/ لا يتمّ الخلط، بالضرورة، بين «اسم العلم» وبين ما نطلق عليه، عادةً، اسم الأب أو العائلة الرسمي، والمسجَّل في الحالة المدنية، على هذا النحو. إذا أطلقنا على «اسم العلم» مجموعة مفردة من العلامات والسِّمات والتّسميات، التي يمكن لشخص ما أن يحدّدها بنفسه أو يطلقها على نفسه، أو دون أن يختارها أو يحدّدها بنفسه تماماً، فإنك ترى الصعوبة في ذلك. ليس من المؤكَّد، أبداً، أن تأتي هذه المجموعة معاً، وأن هناك واحدة، فقط، لا تبقى سرِّية بالنسبة إلى البعض، وحتى بالنسبة إلى «وعي» حامليها؛ ما يفتح مجالاً هائلاً للتحليل.

ج/ لذلك يبقى أحد الاحتمالات مفتوحاً: أن اسم العلم غير موجود في نقاء تامّ، وأن التوقيع يظلّ مستحيلاً، تماماً، في نهاية المطاف، إذا كان أحدهم، على الأقلّ، لا يزال يفترض أن اسم العلم يجب أن يكون مناسباً تماماً، وتوقيعاً مستقلّاً تماماً (حرّاً)، واصطلاحياً بحتاً. إذاً، ولأسباب أحاول تحليلها، لم يكن هناك تعبير اصطلاحي خالص، أبداً، وعلى أيّ حال لا يوجد تعبير اصطلاحي يمكنني أن أعطيه لنفسي أو أبتكره في نقائه، ثم يترتّب على ذلك أنّ مفهومَيّ التوقيع واسم العلم -دون أن يتمّ تدميرهما- يجب إعادة صياغتهما. يبدو لي أن إعادة الصياغة يمكن أن تؤدّي إلى ظهور قواعد جديدة، لإجراءات قراءة جديدة، خاصّة فيما يتعلّق بعلاقات «المؤلِّف» الفيلسوف مع نصّه، ومع المجتمع، ومع مؤسّسات التدريس والنشر، ومع التقاليد والموروثات، لكنني لست متأكّداً من أن هذا يمكن أن يؤدّي إلى ظهور نظرية عامّة للتوقيع واسم العلم، على النموذج الكلاسيكي للنظرية أو الفلسفة (ميتا-لغة قابلة للتشكيل والملاحظة والموضوعية)؛ لأنه -للأسباب ذاتها- التي ذكرتها للتوّ، يجب توقيع هذا الخطاب الجديد حول التوقيع واسم العلم مرّة أخرى، وأن يتضمَّن في حدِّ ذاته علامة للعملية الأدائية التي لا يمكن للمرء أن يزيلها بالكامل وبكلّ بساطة؛ هذا لا يؤدّي إلى النسبية بل يطبع انحناءً آخر للخطاب النظري.

لقد سجّلت أعمالكم تحت مسمّى «التفكيك» معارضة لموضوع التقويض الهايدغري صراحةً. من «الانسحاب» إلى «الخطوة»، ومن «البطاقة البريدية» إلى «الإرسال»، ومن «الهوامش» إلى «الحوافّ»، ينسج التفكيك شبكة متزايدة الضيق من الأسماء التي ليست مفاهيمَ ولا استعارات، ولكنها تبدو معالم أو إشارات. هل النشاط التفكيكي مماثل لنشاط مسّاح الأراضي أو المهندس المسّاح؟ هل هذا «التخصيص» للعلاقة بالتقاليد لا يعزّز فكرة «إغلاق» هذا التقليد، على حساب تصوّر أكثر تمايزاً لتعدّد البنوة؟

- نعم، لطالما تميَّزت العلاقة بين «التفكيك» و«التقويض» الهايدغري، لأكثر من عشرين عاماً، بالأسئلة والإزاحات وحتى بالنقد كما نقول أحياناً، وقد تذكّرت هذا كما جاء في إحدى المرَّات في افتتاحية كتابي في الرّوح (جاليلي، 1987)، ولكنه كان كذلك بالفعل منذ الغراماتولوجيا سنة 1967.

تظلّ أفكار «هايدغر»، بالنسبة إليّ، واحدة من أكثر الأفكار صرامةً واستفزازاً وضروريّةً في هذا الزمن. سأسمح لنفسي أن أتذكَّر هذين الأمرَيْن لأقول كم هي صادمة ومثيرة للسخرية كلّ تلك التصنيفات التي أجدها مبسّطة، التجانسات السّريعة التي انخرط فيها البعض خلال الأشهر القليلة الماضية (أنا لا أتحدّث، فقط، عن الصحف). تهدّد هذه الإساءات والفظاظة بالظلامية نفسها، وهذا التهديد أخلاقي كما هو سياسي، ناهيك عن الفلسفة نفسها.

لتوظيف كلماتك، إذا تمّ اختزال «الشبكة» التي تستحضرها، ليس في نسيج من المفاهيم أو في نسيج من الاستعارات، فأنا لا أعرف ما إن كانت تتكوّن، فقط، من «نقاط مرجعية» أو «إرشادات». كنت سأغريك بسؤالي عمّا تعنيه بذلك. يبدو أن الجملة الآتية، في سؤالك، تشير إلى أنك تفضّل، بهذه الكلمات، العلاقة بالفضاء، وفي الفضاء، بتجربة «مسّاح الأراضي» أو «خبير العقار». لكنك تعلم جيّداً أن الخبير بعلم الهندسة لم يعد «مسّاحاً» (أصل الهندسة، بقلم هوسرل، الترجمة والمقدِّمة، PUF 1962)، وأن تجارب عدّة للفضاء، كانت موجودة هناك.

لكن، أودّ العودة - أوّلاً- إلى سؤال المفهوم والاستعارة الذي أشرت إليه للتوّ. أذكر توضيحين: لم أحصر المفهوم أبداً في الاستعارة أو المنطق بالبلاغة كما اتَّهمني به «هابرماس»، مؤخَّراً (أكثر في الفلسفة منه إلى الأدب، كما قلنا سابقاً). هذا مذكور، بوضوح، في عدد من المواضع، ولا سيَّما في «الميتولوجيا البيضاء» (هوامش، مينوي، 1972)؛ حيث أقترح «منطقاً» مختلفاً، تماماً، للعلاقة بين المفهوم والاستعارة. يجب أن أقنع نفسي بالإشارة إليه هنا. مهما كان انتباهي للأسئلة،



وتجربة الفضاء -سواء أكان أصلَ الهندسة أو الكتابة أو التشكيل أو الرسم (الحقيقة في الرسم، فلاماريون، 1978)- فلا أعتقد أن «التماسف أو التنائي» يعني أن أتحدَّث عن مجرَّد «مكاني» أو «فضائي». إنه -بلا شك- يجعل من الممكن إعادة الاعتبار، إذا جاز التعبير، للمكانية التي أخضعتها بعض التقاليد الفلسفية، وجعلتها ثانوية، بل تجاهلتها. ولكن، من ناحية أخرى، إن «التنائي» يشير، أيضاً، إلى أن يصبح فضاء الزمن نفسه؛ يتدخَّل مع إرجاء في حركة تأجيل زمني (temporalisation)؛ قد يقول المرء إن التنائي هو الزمن أيضاً. من ناحية أخرى، لا يمكن اختزاله كفترة تفاضلية غير قابلة للبتّ بها، فإنه يكسر الحضور والهويّة الذاتية لكلّ الحضور، مع كلّ العواقب التي يمكن أن تترتّب على ذلك. يمكن متابعتهم في كثير من المجالات المختلفة.

أعترف، الآن، بأنني لا أرى جيّداً كيف لهذه الحركة، والتي ليست «تحييزاً» (spatialisation)، بالتأكيد، أن تشير إلى «إغلاق» «التقليد». يشير التباعد التفاضلي، على العكس من ذلك، إلى استحالة أيّ إغلاق. أما بالنسبة إلى «تعدّدية البنوة»، والحاجة إلى «تصوُّر أكثر تمايزاً»، فسيظلّ هذا «موضوعي»، دائماً، بطريقة ما، لا سيَّما تحت اسم التشظّي والتناثر. إذا أخذنا عبارة «تعدّد النسل» في رسالته العائلية، فإنها تكاد تكون «الموضوع» حتى في «التشظّي»، و«صيدلية أفلاطون»، وخاصّة في «نواقيس»، و«البطاقة البريدية». إذا أخذنا الأشياء عن قرب أو عن بعد (أحاول فهم الدافع الخفي لسؤالك)، فقد ميّزت دائماً «إغلاق» النهاية (الغراماتولوجيا)، وغالباً ما ذكرت أن التقليد لم يكن متجانساً (من هنا، يتولّد اهتمامي بجميع النصوص غير الشّرعية التي تزعزع استقرار التمثيل الذي قدّمه تقليد مهيمن عن نفسه). لقد قلت، في كثير من الأحيان، إلى أيّ مدى تبدو لي إشكالية فكرة الميتافيزيقا والمخطَّط الهايدغري لأهمِّيّة «ايبوخيه» الكينونة، أو الوحدة الموحّدة لتاريخ الوجود، حتى لو كان من الضروري أخذ هذا «التأويل الذاتي» بعين الاعتبار في مطالبته أو رغبته أو حدّه أو فشله. أضع «الذاتية» بين علامتَيْ تنصيص، لأنها دائماً عن هذه الهويّة، وقبل كلّ شيء هي هذه الهويّة الذاتية، تلك القوّة المتناسلة من الانعكاسية الشفّافة أو الشاملة أو الكلِّيّة التي أصبحت موضع تساؤل هنا.

تركّز أبحاثكم الأخيرة على «القومية الفلسفية». كيف تبدو لكم اللّغة وهي تشكِّل هويّة ما؟ هل توجد فلسفة فرنسية؟

- من الواضح أن الأمر كلّه يعتمد على ما نعنيه باللّغة، وأيضاً -اعذرني- بـ«الهويّة» وبـ«التكوين». إذا كنتم، كما أعتقد، تفهمون الهويّة التي تعني هويّة «القومية الفلسفية» أو -على نطاق أوسع لتقليد فلسفي- فبوسعي أن أقول إن اللّغة، بالطبع، تلعب دوراً مهمّاً، للغاية، فيها.

تجد الفلسفة عنصرها فيما يسمّى باللّغة الطبيعية. لم تكن قادرة، أبداً، على صياغة نفسها، بالكامل، بلغة اصطناعية، على الرغم من بعض المحاولات الرائعة في تاريخ الفلسفة. ومن الصّواب، أيضاً، أن هذه التشكيلة هي في العمل دائماً، وإلى حدّ ما (وفقاً للقوانين الاصطناعية التي تشكّلت في سياق التاريخ).

هذا يجعل اللّغة أو اللُّغات الفلسفية قابلة للتحديد، إلى حدّ ما، ومتماسكة في اللُّغات أو -بالأحرى- استخدامات اللُّغات الطبيعية. ويمكن للمرء أن يجد تكافؤاً وترجمات ثابتة بين هذه المجموعات الفرعية من لغة طبيعية إلى أخرى. وهكذا، يمكن للفلاسفة الألمان والفرنسيين الرجوع إلى اتّفاقات قديمة ومستقرّة إلى حدّ ما، لترجمة استخداماتهم الخاصّة لكلمات معيّنة ذات محتوى فلسفي عظيم، لكنكم تعلمون جميعاً المشكلات التي تثيرها، ولا يمكن تمييزها عن النقاش الفلسفي نفسه.

من ناحية أخرى، إذا لم نفكّر ببساطة خارج كلّ اللُّغات، وكلّ الألسنة (وهو اقتراح يجب أن يكون مصحوباً باحتياطات عديدة مع ذلك؛ وهو ما لا يمكنني القيام به هنا)، فلن تتشكَّل الهويّة، بالطبع، والهويّة الوطنية قبل كلّ شيء، في الفلسفة، خارج عنصر اللّغة.

بعد قولي هذا، لا أعتقد أنه يمكن للمرء إنشاء تطابق بسيط بين التقليد الفلسفي الوطني واللّغة، بالمعنى العادي لهذا المصطلح. إن ما يسمّى بالتقاليد «القارية» والأنجلوسكسونية (أو الفلسفة التحليلية)، لاستخدام تسميات ضخمة وفجّة، يتمّ تقاسمها بالتساوي، وبشكل غير متساوٍ إطلاقاً، مع الإنجليزية، والألمانية، والإيطالية، والإسبانية، وغيرها. إن «اللّغة» (أعني الشيفرة الفرعية) للفلسفة التحليلية، أو لهذا التقليد أو ذاك (الأنجلو أميركية: أوستن؛ أوسترالو-أنجلو-أميركية: فيتجنشتاين) منخرطة في علاقة تحديد مفرط فيما يتعلَّق باللّغة. تسمّى القومية نفسها، ويتحدَّث بها مواطنو دول مختلفة (إنجليزية الأميركيين، وفرانكوفونية غير الفرنسيين). وهذا يفسّر لماذا يتطوَّر، أحياناً، خارج ما يسمّى باللّغة الأصلية (للنصّ الأصلي)، تقليد القراءة الذي يظلّ من الصعب إعادة استيعابه من قبَل الأشخاص الذين يتحدّثون أو يعتقدون أنهم يتحدَّثون هذه اللّغة الأصلية. هذا صحيح من نواحٍ مختلفة جدّاً، بالنسبة إلى «فتجنشتاين» و«هايدغر». تواجه «قراءات» أو «استقبالات» «هايدغر» مقاومة كبيرة في ألمانيا (مثل هايدغر ذاته، ولأسباب ليست سياسية، فقط). أمّا بالنسبة إلى المتخصّصين الفرنسيين حول «فتجنشتاين»، فلا الناطقون بالألمانية ولا الناطقون بالإنجليزية مهتمّون بها كثيراً، دون أن يكون من الممكن القول إنهم يقاومونها.

إذاً، هل هناك فلسفة فرنسية؟ لا. وهذا أقلّ من أيّة فترة مضت، إذا أخذنا في الاعتبار عدم التجانسية، والصراعية أيضاً، وهو ما يميِّز كلّ ما يسمّى بالمظاهر الفلسفية: المنشورات، والتعاليم، والأشكال والمعايير الخطابية، والرّوابط بالمؤسَّسات، والمجال السوسيو-السياسي، والسلطة الإعلامية. حتى أنه سيكون من الصعب إنشاء تصنيف لذلك؛ وأيّ محاولة للتصنيف تفترض، مسبقاً، تفسيراً محدّداً من شأنه أن ينحاز إلى أحد أطراف النزاع. ستواجه، على الفور، عداءً متوقَّعاً من كلّ جانب، تقريباً، و -على الرغم، أيضاً، من أن لديّ فكرتي الخاصّة حول هذا الموضوع- لن أجازف بها الآن. من ناحية أخرى، رغم كلّ النقاشات والمعارك حول «المواقف» أو «الممارسات» الفلسفية، من يستطيع أن ينكر وجود تشكيل للفلسفة الفرنسية، رغم تعاقب الهيمنات تاريخيّاً وحركية التيّارات المهيمنة، حيث يشكِّل هذا التكوين تقليداً، أي عنصراً يمكن التعرُّف إليه، نسبيّاً من النقل والذاكرة والتراث؟. في أثناء تحليلها، سيكون من الضروري مراعاة عدد كبير جدّاً من المعطيات، التي غالباً ما تكون قابلة للتحديد بشكل مفرط: تاريخية، ولغوية، واجتماعية، من خلال مؤسّسات محدّدة للغاية (ليست الخاصّة بالتعليم والبحث، فقط)، دون أن تنسى رأس المال الفلسفي كما يسمّونه، إن وجد! من الصعب جدّاً، والحارق جدّاً بالنسبة إليَّ، المغامرة هنا في بضع جمل.

أعتقد أن هويّة الفلسفة الفرنسية لم يتمّ اختبارها، بشدّة، كما هي اليوم. تظهر علامات توتُّر السلطة الجامعية في هيئاتها الرسمية، وغالباً بالطريقة نفسها التي تظهر بها عدوانية صحافية معيَّنة. لنأخذ مثالاً واحداً، فقط: سأستشهد بالحظر الذي فُرض، مؤخَّراً، من قبل (CNU)[2] على لاكولابارث، مثلاً، ونانسي، أي على الفلاسفة الذين تَمَّ الاعتراف بعملهم واحترامهم في فرنسا، وخارجها، لسنوات عديدة، ليصبحوا أساتذة جامعيين.

أحياناً، ومن خلال هذه العلامات السخيفة للحرب التي لا تشلّ شيئاً، في النهاية، سوى ما هو خامل ومشلول بالفعل، إن «المحنة الشديدة» التي كنت أتحدّث عنها، للتوّ، تضفي تفرّدها على ما يسمّى «الفلسفة الفرنسية». إنه ينتمي إلى مصطلح، من الصّعب إدراكه من الدّاخل أكثر من الخارج كما هو الحال دائماً. الاصطلاح، إن كان واحداً طبعاً، ليس نقيّاً أو مختاراً أو واضحاً من جانبه، على وجه التحديد. المصطلح، دائماً، وفقط، للآخر، منتزع الملكيّة بشكل مسبق.

هوامش:

1 - Autrement Revue, n° 102 : «À quoi pensent les philosophes?», dirigé par J. Message, J. Roman et E. Tassin, Paris, novembre 1988.

تحرير ج. ميساج (J. Message)، وج.رومان (J. Roman)، وإ.تاسين (E. Tassin)، باريس، نوفمبر، 1988. هذا اللقاء هو مدخل إلى «إعادة التفكير في النصوص التي شكّلتها، بوصفها تقليداً، تجد الفلسفة نفسها مرتبطة بالكتابة بشكل من الأشكال. فماذا عن حدود إغلاق الخطاب الفلسفي؟ هذا ما كتبه «جاك دريدا» في أربعة ردود».

2 - المجلس الوطني للجامعات في فرنسا. (المترجم)

المصدر:

Autrement Revue, n° 102, novembre 1988.

إيف روكوت مع جاك دريدا[1]

التفكيك ومساءلة التقليد الفلسفي الغربي

في عام (1967)، برز «جاك دريدا» وهو في السابعة والثلاثين من عمره، أمام قرّائه، بثلاثة كتب: الكتابة والاختلاف، والصوت والظاهرة، وفي الجراماتولوجيا. كانت هذه بداية مغامرة «التفكيك»، التي ستقوده إلى التساؤل حول المخدِّرات والهجرة، أو المشاركة في تأسيس الكلِّيّة الدولية للفلسفة، أو تنظيم ندوات سرِّيّة في براغ بين (1981 - 1982)؛ ما أدّى إلى إلقاء القبض عليه. تمثِّلُ هذه المغامرة مشروعه في تفكيك الميتافيزيقا واللُّغات، وكذلك «المؤسّسات وحدودها وجدرانها». لكنه، في كتابه الجديد «Limited Inc»، لم يعد يحاول «إرباك» القارئ بكتاباته، كما فعل في «نواقيس» أو «البطاقة البريدية»: من «سقراط» إلى «فرويد» وما بعده، في كتاب «Limited Inc» الأسلوب «اتِّفاقي»، وقد نشرَ «دريدا» جزءه الأوَّل عام (1972)، وهو «التوقيع، الحدث، السياق» المنشور في هوامش الفلسفة. أمّا الجزء الثاني، وهو أهمّ من الأوّل بكثير، فقد نُشر عام (1977) باللّغة الإنجليزية، ويمثِّل جدلاً عنيفاً مع «جون سيرل» حول نصّه الأوّل. وفقاً لـ«سيرل»، المنظِّر وتلميذ الفيلسوف «أوستن» الذي تأمّل «أفعال الكلام»، إن إثقال العقل بتاريخ الفلسفة من أجل التفكير، ليس ضرورياً. بينما يتناول الجزء الثالث من الكتاب ما يجب أن تكون عليه «أخلاقيّات التواصل».

بصفتك مؤسّساً للكلّيّة الدولية للفلسفة، أعربتم عن رغبتكم في أن ينطلق تدريس هذه المادّة في البكالوريا (الثالث الثانوي) و -مع ذلك- تمثِّلون وكتبكم، بالنسبة إلى البعض، أنموذجاً معيَّناً من «الباطنية».

- دريدا: أحاول أن أكون مقروءاً وواضحاً قدر الممكن، لكن دون أن أتجنّب كثيراً من المطالب الفلسفية بحجّة «تسهيل» قراءة كتبي أو إنتاج وهم البساطة. سيكون الأمر غير مسؤول وديماغوجيّاً، وهذا يعني عدم احترام القارئ. في الوقت نفسه، أفضِّل، دائماً، أن أثق في القارئ، وأطلب منه القيام بالقراءة أو بعمل القراءة.

إنه عمل لا يمنح، أبداً، للمرسَل إليه قبل القراءة، فهو ليس ثابتاً؛ إذ يعمل ويتحوّل من خلال القراءة، مثل الشخص الذي يكتب. وهذه المشكلة الخطيرة جدّاً، في عمر الفلسفة نفسه. لماذا هو أكثر إلحاحاً، اليوم؟ يجب أن نرحّب بالدمقرطة، وأن نحافظ عليها بلا هوادة. لكن البعض يستفيد من امتداد «فورية ميديائية» معيَّنة (إذا كان بوسع المرء أن يسمّيها كذلك) لجعل الناس يعتقدون أن التواصل يجب أن يكون سهلاً وسريعاً وسلساً. يحاول نقل فكرة أن جميع «الرسائل» يمكن تلقّيها دون جهد، ودون ترجمة، ودون تحضير؛ أي بدون أيّة مراقبة.

ومن هنا، يكون نفاد الصبر الذي يشعرون به في مواجهة لغة تبدو محجوزة لأولئك الذين يعرفون قانوناً معيّناً، والذين يجرؤون -علاوةً على ذلك- على طلب عمل لا نهاية له من طرف الآخرين؛ عمل يُقال علناً، أو يظلّ مضمراً، وبما أن الفلسفة تتعامل مع الإشكالات الكونية، مثل الوجود والموت والسياسة والأخلاق، فلماذا يجب أن يكون هناك متخصّصون في الفلسفة؟ لماذا يحتفظون بسرّهم؟ ألا يجب اعتبارهم مشبوهين، لأن «خطابهم» يمنعني ممّا يحقّ لي معرفته؟

سيقولون لك إن هذه حجّة معقولة؟

- نعم. طالما أن الشعبوية أو الظلامية لا تختبئ وراءها.



يجب على الفلاسفة، بالطبع، أن يفعلوا كلّ شيء ليكونوا في متناول الجميع. هناك، بلا شك، وهذا ما تؤكّده الفلسفة نفسها، حق لكلّ فرد في الوصول إلى الفلسفة. لكنَّ افتراضَ أن هناك أنموذجاً للوضوح الطبيعي يُعطى على الفور، للجميع، في الشارع، أو في الصحافة أو في التليفزيون، هو خداع وتزوير عميق، أحياناً. حتى في الشارع وفي وسائل الإعلام، تتميّز اللّغة التي يسهل الوصول إليها -على ما يبدو- بالعديد من الشيفرات والشيفرات الفرعية -من ثَمَّ- بالعديد من الاستثناءات! أولئك الذين يطالبون الفلاسفة بأن «يتحدّثوا مثل أيّ شخص آخر»، يجب أن يفكّروا في الأمر.

ألا نواجه هكذا مطلباً متناقضاً؟

- متناقض ومؤلم أن يتمّ الاستماع إليها من قِبَل أكبر عدد لضمان الذاكرة أو إرث الفكر في الوقت نفسه، بسبب تعقيد المشاكل التي تتطلّب تحليلاً صبوراً ودقيقاً، بالإضافة إلى الاعتماد على حدود الزمان والمكان، كما هو الحال في هذه اللحظة بالذات.

كلّ شيء سيكون أسهل إذا لم تكن مضطرّاً للذهاب بسرعة: كتاب، مقال، مقابلة، تكون دائماً قصيرة جدّاً. ألا يكمن حلّ هذا التناقض الفلسفي، والأخلاقي، والسياسي في ترحيل معيَّن؟ ألن تأخذ شكل الوساطة الاجتماعية، والجماعية، والمؤسَّساتية؟ مؤلِّف واحد لا يستطيع حلّ

هذه المشكلة. يجب أن يكون لديه حلفاء، من المدرسة ومن وسائل الإعلام، أوّلاً؛ لذلك لا يوجد تناقض بين حقيقة كتابة شيء يعدّ صعباً والادّعاء الذي أشرت إليه: على سبيل المثال، مطالبة GREPH بتطوير تعليم الفلسفة، وتمديد فترة دراساتها.

يعترف «سيرل»، في أحد أعماله القصديّة، بأنه يتجاهل معظم أعمال التقليد. أين الفرق بينكما؟

- يتعلَّق الأمر في «Limitée Inc» بالتواصل. بدأ الجدل بمقال «التوقيع، الحدث، السياق»، الذي قُدم في أعقاب مؤتمر للجمعيّات الفلسفية الناطقة بالفرنسية (مونتريال، 1971)، وكان موضوعه «التواصل»، تحديداً.

لا ينشأ إثبات الاتّصال بين مشاركَيْن يمكن تسميتهما «الفيلسوفَيْن»، فقط، من جهة، و«الجمهور» من جهة أخرى، وهو جمهور يعتقد الصحافيون أنهم وحدهم من يملكون السلطة على المخاطبة أو التحدُّث نيابةً عنهم، بالطريقة ذاتها، التي يوجد بها جمهور ومقيّمون، وبين أولئك الذين يظهرون أكثر في وسائل الإعلام الذين ليس لديهم المزيد من السلطة دائماً؛ لذلك وجدت، أيضاً، مجتمعات وتقاليد، وهناك مؤسَّسات فلسفية يصعب، أحياناً، تمييزها. تندمج هذه الصعوبة مع الفلسفة نفسها، التي تفترض، أيضاً، انعكاساً على الظروف المؤسَّسية أو غير المؤسّسية لخطابها، ولغتها، ونوع تواصلها.

لذلك، عندما يجرؤ سيرل على تأليف كتاب عن القصدية، مشيراً إلى أنه لا يعرف شيئاً عن تاريخ المشكلة، فهو لا يعترف بخطئه، فقط، بل يلقي باللوم على تقليد أوروبي «قاري» (وغالباً ما يكون فرنسياً)، يقول إنه لا يعالج مشكلة، أبداً، دون التفكير في تاريخها أوّلاً. بحسب منطق هذا الاتّهام، على عكس ذلك، يجب البدء في معالجته على الفور، ودون أيّة ذكرى، بإلحاح ما هو على المحكّ، اليوم. هناك تقارب معيَّن بين موقف «سيرل» وموقف بعض الصحافيين أو موقف بعض الفلاسفة المتسرّعين.

لكن، في الوقت الحالي، ثبت أن نصّ «سيرل» صعب مثل نصّي، وإن كان بطريقة مختلفة. علاوة على ذلك، هو بعيد جدّاً عن المنتدى العامّ إلى درجة أن أحداً لم يسأله عن ذلك. من ناحية أخرى، يلتزم «سيرل» بالافتراضات التاريخية أكثر ممّا يدركها؛ وهو أكثر مني في ذلك. إنه «قاري» وكما هو أكثر مني (هوسرليّةً)، عندما يدّعي، في تحليل أفعال الكلام الأدائية (الأمر أو الوعد أو التهديد) أنه يجب استبعاد الحقائق التخييلية والظواهر الشّاذة (الطفيليّات) بشكل منهجي، بسبب الاقتباس أو الخيال أو السّخرية والتعديل الأدبي، واستعادة النقاء المثالي والأصلاني للملفوظ الذي من شأنه أن يعبر، بجدِّيّة، أو بشكل صحيح، عمّا يعنيه.

لكن «التفكيك» يستجيب، أيضاً، للتقليد الأوروبي نفسه.

- ربما ينطوي «التفكيك» على احترام هذا التقليد، وحركة التفكير في إمكاناته وحدوده؛ ما يعني، أيضاً، تجاوزاً وإزاحةً له.

هذا لا يحدث، فقط، في تكهّنات الفلاسفة المحترفين، بل إنه التجربة نفسها، حين نتعلَّق بـ «الطفيلي» و«المهاجر» و«الهامشي»، علينا أن نسأل أنفسنا: ماذا نفعل؟ ماذا تقصد هذه الكلمات؟ ما هي قيمتها المفترضة؟ ما العمل معها؟ هل يجب أن نستبعد شيئاً ما، ولو مؤقتاً؟ هل هناك حدّ للتسامح؟ ماذا تريد أن تستعيد؟ وينطبق الشيء نفسه على مشكلة الذات، وجسدها الخاصّ، سواء أكان فردياً أم كان اجتماعياً أم كان قومياً، واسمه الخالص، وتوقيعه، وصدقه؛ مع ملكية رأس المال أو الأرض؛ مع هويّة الذات، والهويّة الوطنية أو اللّغوية، والمسؤولية الفردية، واللّاوعي، والقانون.

وماذا عن مشكلة أوروبا؟

- يعتبر «التفكيك»، مسبقاً، أحد سلالات أوروبا، وهو محاولة للتفكير في فكرة أوروبا، أو في النظام المفتوح للمفاهيم، أو في البديهيات التأسيسية للفلسفة كمغامرة أوروبية، تتجاوز المركزية العرقية الأوروبية أو نقيضها. ومنطق ما يربط أوروبا بأخرى، وكذلك ما يعبِّر عن القومية في الكونية أو العالمية، هو سرب من المفارقات التي تقدّم نفسها للتفكيك.

لا يمكن أن يكتفي «التفكيك» بالهجمات الأوّلية على المركزية الأوروبية، كما أظهر عدد من العلامات المختلفة منذ فترة طويلة. ولا ينبغي أن يكتفي بضمير طيّب أو نشوة «أوروبية»، خاصّة في هذا الزّمن، حيث تنتصر النّرجسية هنا وهناك، وتعلن، أحياناً، «نهاية التاريخ» ومحاولة تنقية كلّ خطيئة، تسرّع المسرنم، وروح الرأسمالية الليبرالية. والأهمّ من ذلك أنه يخاطر بالارتباط بأشكال مزعجة من القومية البغيضة أو الدوغمائية الدينية.

ضدّ الإجماع، هل تستعدّون لإعادة قراءة «ماركس»؟

- دريدا: لطالما تميَّز طعم الخدج بالتساؤل التفكيكي. ضدّ دين الإجماع، وضدّ استعادة الأرثوذكسية البسيطة، ليس هناك شكّ في أنه يجب إعادة قراءة ماركس، ونيتشه، وفرويد، وقليل من الآخرين! يجب أن يتمّ ذلك مع فلاسفة الشرق، أو -إذا لزم الأمر- ضدّهم، لأن المناقشات معهم تنمو وتتطوّر بأقصى سرعة.

هامش:

1- Yves Rocaute avec Jacques Derrida, L'événement du jeudi, 284, avril 1990, p 114-116.

المصدر:

L'événement du jeudi, n° 284, avril 1990.

مع خوسيه مانديز

الفكر روح، جسده اللّغة

جاك دريدا: يجب أن يكون الفكر حدثاً، وابتكاراً في اللّغة، و -من ثَمَّ- يجب أن يكون شعرياً إلى حدٍّ ما. حدث اللّغة هو ابتكار شعري. حيثما توجد أحداث فكرية، يوجد، أحياناً، شِعْر أكثر مِمّا يوجد في أعمال شعراء «لهم الأولوية». بالنسبة لي، لا يوجد فرق -لأقول سريعاً بعض الشيء، طبعاً- بين أفكار الشاعر وطريقة كتابته. في الأساس، لا يوجد فرق.. هذا لا يعني أن كلّ شيء موجود في كلّ شيء، وأن جميع النصوص التي تهمّني هي، في الوقت نفسه، فلسفية. أنا أؤمن بالاختلاف، بالتخوم بين الفلسفة والأدب، حتى لو كانت قابلة للاختراق، بين تعاطف الفكر الفلسفي وتعاطف الشعر. لا أريد أن أخلط بين الأمور، لكن في أصل الأشياء، وما يهمّني هو التفكير، والتفكير في الفلسفة، والكتابة شعراً، والعيش كشاعر، فكلّ هذا متشابه.

هل يمكن اعتبار الأيديولوجيا أحد أشكال الكذب، أو ضرباً من الكذب؟

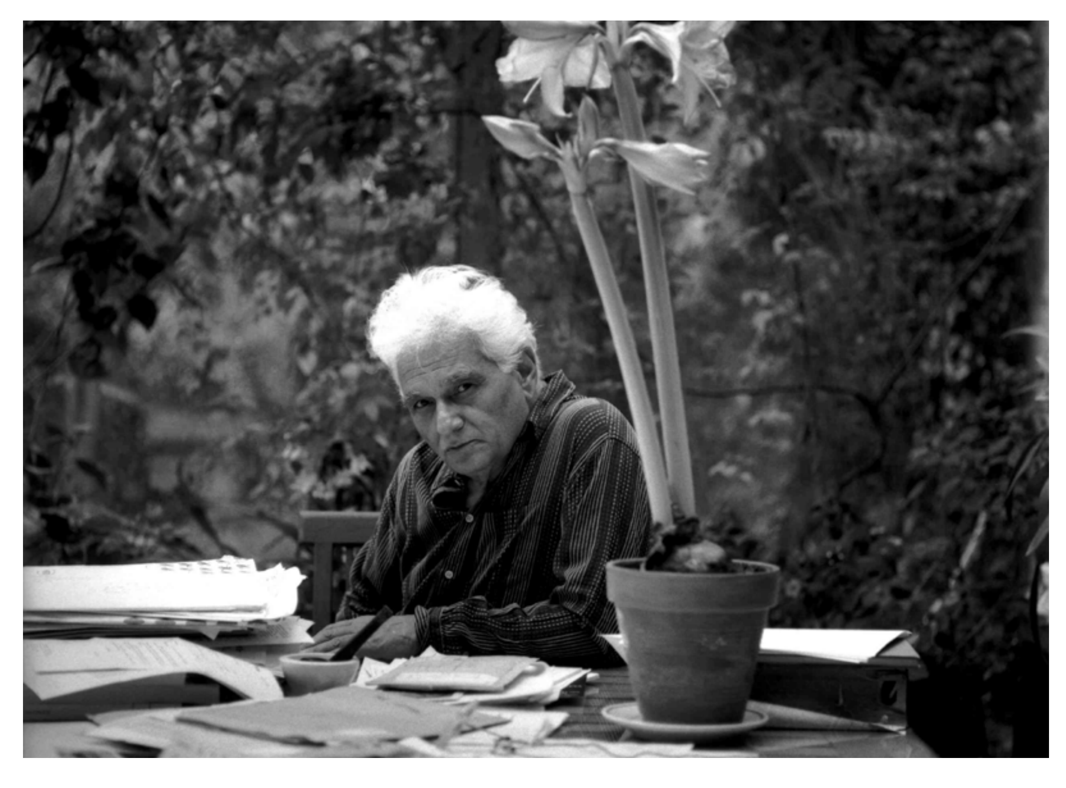
- لمفهوم الأيديولوجيا تاريخ قويّ. استحضرت، في المؤتمر، النظريات الحديثة للكذب، والتي أعيرها اهتماماً كبيراً، لأنها تطرح مسألة تاريخ الكذب والحداثة السياسية للكذب، مع الأخذ بعين الاعتبار تحوّلات التقنية والصور، ووسائل الإعلام، وغيرها. يثير منظّرو الكذب المعاصرون اهتمامي كثيراً؛ ومع ذلك هم لا يشيرون، أبداً، إلى هايدغر أو فرويد أو النظرية الماركسية للأيديولوجيا. وعلى الرغم من وجود الكثير ممّا يمكن قوله ضدّ المفهوم الماركسي للأيديولوجيا، هو مثير للاهتمام؛ بمعنى أنه يشير إلى المكان، مكانٍ إشكاليّ، حيث لا يكون تزوير الحقيقة وتشويهها كذباً، لا يستجيب ببساطة لنيّة واعية وطوعية لتشويه الواقع، بالضرورة. هناك تشوُّه يفرض على عدد كبير من الأشخاص رؤية معيَّنة للواقع، أو تأويلاً معيّناً، لكنه لا يمرّ عبر نيّة واعية لفعل الكذب. الأيديولوجيا ليست كذبة، ولا وهماً، ولا خطأ؛ لذلك، هناك، على الجانب الماركسي، محاولة للتفكير في شيء أيديولوجي، شيء ليس خطأً أو كذبةً أو وهماً. أعتقد أننا بحاجة إلى صنف جديد من التفكير، وتشويه، وتحويل للواقع الذي ليس مجرَّد كذبة. ومع ذلك، هناك كذبة، وأريد الاحتفاظ بالمفهوم القديم للكذب. هناك كذبة سياسية: أكاذيب بسيطة، مقصودة، متعمّدة، عبر وسائل الإعلام والآلات الكبيرة، وهي رأسمالية وتقنية وعالمية في الوقت نفسه. هناك، أيضاً، تحوّل في الواقع، وتأثيرات أيديولوجية، وهي ليست أخطاءً أو أكاذيب تتطلّب تصنيفات أخرى، فحسب؛ فمن وجهة النظر هذه، لا أعتقد أن صنف الأيديولوجيا الماركسية كافٍ، على أيّة حال.

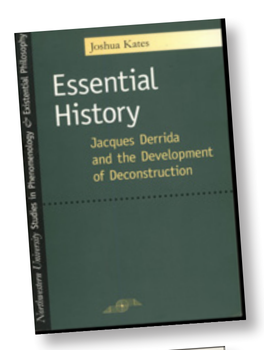
إن إنكار الماركسية، اليوم، هو أكثر من مجرَّد موقف نظري، أو اتِّفاقية اجتماعية، أو ميثاق صمت. هل يمكننا أن نستنتج بعض التبرير لـ«ماركس» من كلماته؟

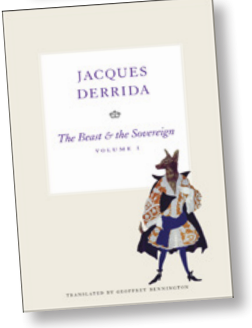
- لا. إنها ليست عودة إلى «ماركس». إنها ليست إعادة صياغة لـ«ماركس»؛ إنها، أوّلاً، وقبل كلّ شيء، احتجاج على التسرُّع الذي أرادوا به دفن «ماركس» وإغلاق الكتاب والحلقة الماركسيَّيْن. أعتقد أنه يتعيَّن علينا الحذر من هذه النشوة النيوليبرالية الرأسمالية بقولها: «ماتَ ماركس». إنها بادرة احتجاج من جهتي، لأن المثقَّفين يتحمَّلون مسؤولية عدم المشاركة في هذه الجنازة المتهلِّلة والمنتشية للرأسمالية الليبرالية التي تمرّ بأزمة، والتي تعمل بشكل سيّء للغاية، وتحاول دفن «ماركس» بطريقة سحرية، مثل عمليّة طرد سحري للأرواح الشريرة. لكن، في الوقت نفسه، لا يتعلَّق الأمر باستعادة «ماركس»، بل بالبحث عن النصائح الثورية في قراءة «ماركس»، وهو أمر يساعدنا على التفكير في عصرنا، والتصرُّف بشكل مختلف معه. هذه واحدة من التفاتاتي المعقَّدة تجاه «ماركس». على سبيل المثال، ما قلته، للتوّ، عن الأيديولوجيا: التصنيف الماركسي للأيديولوجيا معقّد جدّاً، وتوجد فيه إشارة إلى شيء يجب البحث عنه هو الصوت، على الرغم من أنها ليست مسألة استعادة دوغمائية للمفهوم الماركسي للأيديولوجيا.

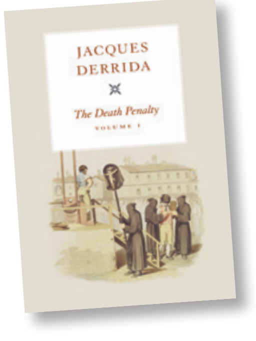
هذه الحالة، على الأقلّ، في المنطقة الغربية، تعايش عدداً من الخطابات غير المهيمنة، التي تشكّل نوعاً من «التنافر» الأيديولوجي والتنافر الثقافي؛ فهل هو الأكثر قبولاً؟

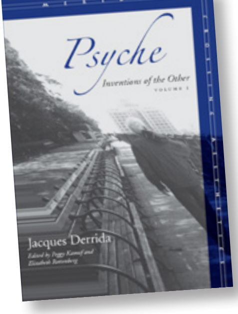
- لا شيء مقبول، على الإطلاق. هذا جزء من













الأيديولوجيا من وجهة نظر الماركسية. لطالما كانت هناك تعدّدية للخطابات. إن المجال الأيديولوجي -على افتراض وجوده- يتكوّن، دائماً، من منافسة مفاهيمية لعدد من الخطابات. لم تكن هناك أيديولوجيا متجانسة أبداً. وحتى في الدول الشمولية، التي تحاول فرض مثل هذه الأيديولوجيا، هناك، دائماً، توتّرات وصراعات. حتى من وجهة النظر الماركسية، لا يزال بإمكاننا تحليل التناقضات داخل الأيديولوجيا المتجانسة، كما أن ثمّة نشازاً (تنافراً للأصوات). نتحدّث، اليوم، عن خطاب يقترح غياب الأيديولوجيا. في النشاز الحالي، هناك صوت يقول إنه ليس هناك نشاز، فحسب، بل نهاية للأيديولوجيات. أعتقد أن ما تسمّيه نشازاً، أي مجموعة من الخطابات المتنافرة دون أيّة سيطرة، يتوافق مع شيء أكثر خطورة من الأزمة. إنها ليست مجرَّد أزمة. الأزمة هي، دائماً، لحظة توتُّر مرضي تميل إلى التلاشي، عندما يكون ما نمرّ به أكثر خطورةً. وفي هذه التجربة التي نعيشها، اليوم، تحاول هذه الخطابات المختلفة التي استشهدت بها ترميم هذا النوع من الجرح الذي انفتح عندما تحدّثنا عن نهاية الإنسان، ونهاية التاريخ، ونهاية الأيديولوجيا، ونهاية الميتافيزيقا.... في مواجهة هذا النوع من الهاوية أو الفراغ، بعد موت الماركسية، نحاول السير بسرعة كبيرة، لتعديل خطاب يطمئن، ويرمِّم، لكنني لا أعتقد أن هذا مقبول.

من بين الفضائل التي يطرحها النقد في عمله، تتجلّى، دائماً، حالة مُبتكِر الاستعارات، خالقِ اللّغة. هل تعتبر نفسك كاتباً فلسفياً؟

- هنا، الإجابات كثيرة. من ناحية، صحيح أن في تكويني، في مرحلة المراهقة، عندما كنت صغيراً جدّاً، رغبة، بالفعل، في أن أغدو كاتباً فيلسوفاً، وكانت هناك نماذج لذلك. وفي العشرينات من عمري، كان «سارتر» و«كامو» و«ميرلوبونتي» قدوة لي من الفلاسفة الذين كتبوا الأدب أيضاً. كان هذا ما أثار اهتمامي، فقد أردت أن أكتب وأقرأ. من ناحية أخرى، لا أعتبر ما أفعله، الآن، فلسفة خالصة وبسيطة. ما أسمِّيه (تفكيك الفلسفة) هو نوع من التفكير، أو -إن شئتم- التأمُّل في الفلسفة، من مكان بعيد قليلاً عن الفلسفة. على الرغم من أن لديّ تكوين فيلسوف، وأستاذ للفلسفة، لا أعتبر ما أكتبه فلسفياً، بالمعنى الدقيق للكلمة (stricto sensu).

بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يأخذ الخطابُ النظري اللّغةَ بعين الاعتبار؛ يجب ألّا يكون مجرّد عمل على تصوّرات غريبة عن اللّغة. الفكر مثل الروح، جسده هو اللّغة. أعتقد أن المفاهيم تعيش في أجساد لغوية، لذا يجب أن يكون الفعل الفكري اصطلاحياً (-idioma

tique)؛ كل هذا يعني أنني، عندما أكتب أشياء فلسفية، أكون منتبهاً جدّاً لطريقة الكتابة وطريقة التعامل مع اللّغة الفرنسية. وبطريقة ما، أشعر أنني أكتب شيئاً خلّاقاً، وإذا نجحت في كون ما هو مكتوب مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللّغة الفرنسية، إذا لم يصبح غير قابل للترجمة، فمن الصّعب جدّاً ترجمته.

هذا يقربنا من مفهوم الفكر الشِّعري، والفكر كفعل من أفعال الخلق.

- ما قلته، للتوّ، يسير بالفعل، في هذا الاتِّجاه. أعتقد أن الفكر الفلسفي، فكر الفلسفة -الذي يثير اهتمامي- هو فكر لا-فلسفي. يجب أن يكون الفكر حدثاً، وابتكاراً في اللّغة، و -من ثَمَّ- يجب أن يكون شعرياً إلى حدٍّ ما. حدث اللّغة هو ابتكار شعري. حيثما توجد أحداث فكرية، يوجد، أحياناً، شِعْر أكثر ممّا يوجد في أعمال شعراء «لهم الأولوية». بالنسبة لي، لا يوجد فرق -لأقول سريعاً بعض الشيء، طبعاً- بين أفكار الشاعر وطريقة كتابته. في الأساس، لا يوجد فرق.

الآن، هذا لا يعني أن كلّ شيء موجود في كلّ شيء، وأن جميع النصوص التي تهمّني هي، في الوقت نفسه، فلسفية. أنا أؤمن بالاختلاف، بالتخوم بين الفلسفة والأدب، حتى لو كانت قابلة للاختراق، بين تعاطف الفكر الفلسفي وتعاطف الشعر. لا أريد أن أخلط بين الأمور، لكن في أصل الأشياء، وما يهمّني هو التفكير، والتفكير في الفلسفة، والكتابة شعراً، والعيش كشاعر، فكلّ هذا متشابه.

اسمحوا لي بالعودة إلى محاضرتكم. من الممكن أن يكشف الزمن عن الكذب في حَدّ ذاته، ولكن كيف نكتشف الكذاب في مجتمعنا الإعلامي، حيث أضعفتم المسؤولية في التكرار؟

- عليك أن تكون حذراً بشكل مضاعف. من ناحية أخرى، شهدت تطوُّر تقنيات الوسائطية: حيث الحالة المتغيّرة للصورة، والقوى الكبيرة المركّزة على المعلومة؛ ما يعني أنّ الحديث عن الأكاذيب، ببساطة، لم يعد ممكناً. لم نعد نعرف من المسؤول. انتبه إلى حقائق التقنية التي يبدو أنها تبدّد الكذب. كلّ هذا صحيح، لكني، في الآن ذاته، لا أعتقد أننا يجب أن نتخلّى عن فئة الكذب أو عن فكرة أن يكون هناك ذنب أو جرم. هناك أناس قدّروا الكذب بتعمُّد.

الصعوبة التي واجهتها، والتي أردت نقلها خلال المحاضرة هي ما يلي: الحفاظ على منطقَيْن متوازيَيْن: الأوّل هو منطق التقنية الذي يميل إلى تبديد المسؤولية الفردية، والآخر هو الحاجة إلى الحفاظ على الفئة القديمة من الأكاذيب؛ لأنه لا يزال هناك أشخاص يكذبون (السياسيون، خاصّة)، ويكذبون ببساطة، بالمعنى الأكثر كلاسيكية للكلمة، وينبغي أن يحاكَموا على ذلك، وأن يحاسَبوا، مذنبين بهذا الكذب. هذان المنطقان يصعب التوفيق بينهما.

يبدو أن أحدث مغامرة سياسية أوروبية هي الوحدة. هل هناك فكر حول أوروبا، موازٍ للظاهرة السياسية؟

- اليوم، في الفلسفة، كما في كلّ شيء، تقريباً، تنتج ظاهرة العولمة؛ بعبارة أخرى: يسافر الفلاسفة كثيراً، مثل الآخرين، والكتب، أيضاً، تسافر كثيراً. بحسب اللّغة، أنا أميركي كما أني أوروبي. إذا كان معنى سؤالك هو معرفة ما إذا كانت هناك فكرة تحاول المطالبة بأوْرَبَتها والتفكير في أوروبا، حول مستقبل أوروبا، فسأقول: نعم. يكافح معظم الفلاسفة، اليوم، لفهم ما تعنيه أوروبا، ومن أين أتت أوروبا. بالطبع، كلّ شخص لديه رأيه الخاصّ. يتمثّل الخطر الفلسفي الكبير في الإجابة على سؤال: من أين تأتي أوروبا؟ بافتراض أنها كانت هويّة، ولكن أكثر من ذلك، للتنبُّؤ بما ستصبح عليه، وكيف يجب أن تكون ثمّة أوروبية أو مضادّة لها، أي: ما مصير أوروبا؟، وهذا سؤال ممتاز.

عندما تتحدّثون عن الأكاذيب، مثلما تتحدَّثون عن الأيديولوجيا أو اللّغة، يكون لدى المستمع انطباع بأنك تبحث، دائماً، عن جيوب من الحرّيّة الفردية. نزهات من أجل حرّيّة، تشعر أنها مهدّدة؛ فهل هذا آمن؟

- إنه سؤال واسع. سأقدّم لكم إجابة مختصرة إلى حَدّ ما، وناقصة الشكل، لأن سؤال الحرّيّة هو سؤال فلسفي كبير. للإجابة بسرعة، بهذه الطريقة، يمكنني أن أقول: ليس مؤكّداً أننا نريد أن نكون أحراراً. لقد ربطتم الحرّيّة بالأمل، وكأن ما نريده، قبل كلّ شيء، هو أن نكون أحراراً، وذلك ليس مؤكّداً. على سبيل المثال، لست متأكّداً من أنني أريد أن أكون حرّاً، أي منفصلاً. أريد، أيضاً، أن أكون ملزماً، وأن أكون مطلوباً، لا حرّاً فحسب. من الواضح أن الرابط، الرابط الحقيقي، مأخوذ بحرّيّة.

عندما أفكر في كلمة الحرّيّة، وأتساءل عن جينيالوجيّتها، ومن أين أتت، يتكوَّن لديّ انطباع بأن الحرّيّة سياسية، إنها ديموقراطية حرّة. لكني في الوقت نفسه، أريد أن أكون حرّاً مع حرّيّة ليست كحرّيّة مواطن فحسب، فأنا أريد أن أكون حرّاً في التفاعل، متجاوزاً الحرّيّة السياسية؛ أن يكون لك فكر عن الحرّيّة لا يتطلَّب التحدُّث عن الحرّيّة. الحرّيّة في الشعر، في الفضاء الأدبي، في الرؤية، في الإدراك. حرّيّة العيش، والإدراك، والتمتُّع، قبل أن تصبح هذه الحرّيّة مسألة سياسية عن الحقّ. إنها إمكانية المواطن الذي يعيش في فضاء من الحرّيّة المدنيّة: أن يكون قادراً على حجز مساحة غير مشبعة بالسياسة.

هامش:

أجري الحوار في مدريد، بعد إلقاء محاضرة دريدا في (22) أبريل/نيسان (1997)

المصدر:

« Los intelectuales », Résidence, VII-IX, 1997.

فلسفة تفكيكيّة

في نوفمبر/تشرين الثاني (1995)، كان «دريدا» في زيارة إلى سانتياغو (تشيلي)، وهناك أجرى مقابلتَيْن عموميَّتَين؛ إحداهما في جامعة أرسيس (L'université Arcis)، والأخرى في صالون الكتاب، وقد حُرِّرت التسجيلات من طرف مجلّة «النقد الثقافي - Revista de Critica Cultural» في تشيلي، ومنها اخترنا بعض المقاطع النصِّيّة لهذا المقال.

منذ شهر، تقريباً، توفِّي «جيل دلوز»، واسمه -مثل اسمك- يمثِّل جزءاً من كوكبة فلسفية وفكرية مرموقة (لاكان، وبارت، وألتوسير، وفوكو،...وغيرهم)، والتي تضمّ (مايو 68) كمرجع سياسي.. أنت عشت حدث (مايو 68)، فكيف كان له تأثير على الهيكلة الجامعية، برأيك؟ (نيللي ريتشارد)

- دريدا: أودّ، في البدء، تكريم ذكرى «جيل دلوز»، الذي أثَّر موته فيّ بطريقة مؤلمة خاصّة. أثَّرت وفاته في نفسي، وكذلك ظروف هذه الوفاة، حيث شارك فيها عدد من الفلاسفة الفرنسيين من هذا الجيل، وهم أصدقائي: «دلوز» و«ألتوسير» و«فوكو» و«بارت»، حقيقةَ الموت في مواقف غير عادية إطلاقاً. أشعر بالوحدة قليلاً، فأنا الناجي، أو الباقي على قيد الحياة تقريباً. أنا أنتمي إلى الجيل نفسه الذي عايشه «دلوز». ومنذ البداية، كانت أفكاره تعني لي الكثير. لطالما شعرت بالإعجاب الشديد بالتقارب بين ما كان يعمل عليه وما حاولت أن أعمل عليه بنفسي: التقارب الذي ينبع من الاهتمام المشترك بفكر الاختلاف غير القابل للاختزال، للجدليّ والمتناقض والمعارضة؛ فكر مؤكّد لتكرار حيث تتأسّس الجينيالوجيا مع «نيتشه». أمّا حول (مايو 68)، فقد أعلن «دلوز»، في مقابلة أعدت قراءتها مؤخَّراً، أنه كان زلزالاً عميقاً، يتجاوز ما نتصوّره في ذلك الزّمن، والذي استمرَّت موجاته الصّادمة بعد ذلك بكثير. بالنسبة إليّ، على الرغم من تعاطفي مع تمرُّد (مايو 68)، أعترف بشعوري، في ذلك الوقت، ببعض التردّد في مواجهة النشوة العفوية. لقد كان حذراً، نوعاً ما، من رثاء العاطفة، ومن عفوية معيَّنة من الكلام المتحرّر والشفّاف. لكنا، في السنوات التي أعقبت (مايو 68)، شهدنا ردّ فعل سياسي في فرنسا، نتج، من وجهة النظر البرلمانية والانتخابية، عن تدفُّق هائل لليمين، لم يسبق له مثيل، كما نتج، من الناحية الأكاديمية، عن منعطف المحافظة الارتكاسي والعنيف والمتوتِّر. عندها، بدأت بأعمال قتالية داخل المؤسَّسة الأكاديمية للاحتجاج على القوى الرجعية.

لقد نشرتم، مؤخَّراً، كتاباً بعنوان «أطياف ماركس». ما الذي دفعكم إلى العودة إلى «ماركس»، أو -على الأقلّ- إلى شبحه؟ (مارتن هوبينهاي)

- دريدا: إذا كتبت كتاباً عن «ماركس» متأخِّراً جدّاً، كتاباً إيجابياً يحيي «ماركس» وأولئك الذين ما زالوا يناضلون باسمه (الكتاب مخصّص لشيوعي من جنوب إفريقيا)، فذلك -بالتحديد- لأن القيام به أمر عفا عنه الزمن أو -بالأحرى- في غير أوانه. أعتقد أن مسؤولية التفكير النقدي تكمن، أيضاً، في حساب عدالة في غير زمانها: يجب على المرء أن يقول ما يعتقد أنه لا يقوله. اليوم، يخبرنا الخطاب السائد حول العالم بأن الماركسية ماتت، والشيوعية قد دُفِنت. على وجه التحديد، لأنني لم أكن، أبداً، مناضلاً للماركسية في وقت كان فيه من المغري جدّاً أن أكون واحداً من مناضليها، ولأنني قاومت عقيدتها، أعتقد أنه من الضروري، اليوم، معارضة صوت مناوئ لهذا الإجماع الحالي على رأسمالية السّوق الحرّة، والديموقراطية البرلمانية. أفعل ذلك، بالطبع، بطريقتي الخاصّة التي تتألّف من تحليل، في كتاب «أطياف ماركس»، عمل المبارزة السياسية التي يتمّ التعبير عنها من خلال الخطاب المهيمن المناهض للماركسية اليوم، والذي يبدو لي انتصاراً مهووساً، كما يقول «فرويد»، كمن يصرخ بالنصر بصوت عالٍ جدّاً. صرخته عالية لإسكات القلق والتوتُّر، والجزع كعرض على أن كلّ شيء ليس على ما يرام، فيما كان يعتبر انتصاراً. أحاول أن أتبع عمل الحداد في نصّ «ماركس»، لالتقاط قيمة الطيف، كقوّة لاستجواب التحليل النفسي المرتبط بالحداد. خطاب «ماركس» مليء بالأشباح، لكنه يسعى، أيضاً، إلى القضاء عليها والتخلّص منها. حاولت فكّ رموز النصّ، ورؤية الحدود الفلسفية لـ«ماركس»

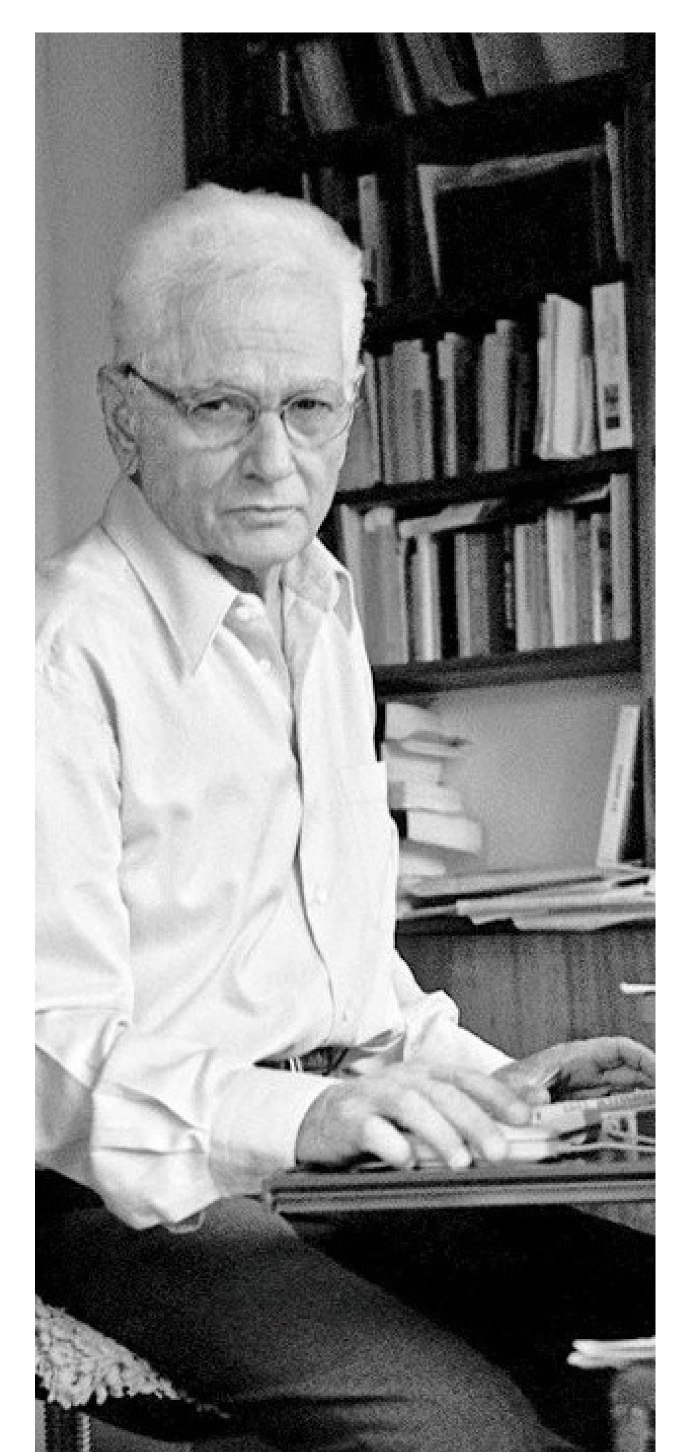
من وجهة نظركم، كيف يمكن إقامة علاقة بين النصّ والممارسات الاجتماعية؟ (تيريزا ماتوس)

- دريدا: تفترض الحاجة إلى إقامة هذه العلاقة تصوُّرَيْن يبدوان قابِلَيْن للنقاش أو إشكاليَّيْن، بالنسبة إليّ؛ ما يفترض، أوّلاً، وقبل كلّ شيء، تصوُّراً ضيِّقاً للنصّ كشيء يقتصر على وسيط مكتوب. ما حاولت القيام به، في الغراماتولوجيا، هو توسيع مفهوم النصّ إلى ما هو أبعد من الداعم المحدود، على وجه التحديد: الحركة/ الإشارة أو العمل عبارة عن نصوص أيضاً. في المقابل، تمرّ «الممارسة الاجتماعية»، بالضرورة، من خلال وساطة النصوص والخطاب. لا توجد معارضة أو تمييز قويّ بين النصّ والممارسة الاجتماعية. أيّة ممارسة اجتماعية تمرّ عبر النصوص، وأيّ نصّ هو، في حَدّ ذاته، ممارسة اجتماعية. طبعاً، ليس ضروريّاً الخلط بين كلّ شيء، أو الارتباك، مثل: نشاط نشر مقالات في مجلة مع نشاط العمل في مصنع. يجب التساؤل عن التعارض القائم بين النصّ والممارسة الاجتماعية، صياغة أدوات مفاهيمية جديدة تعيد ابتكار استراتيجية لمعالجة الاختلافات التي تفصل، فعليّاً، بعض النصوص والممارسات عن بعضها الآخر، في الوقت نفسه.

في الثمانينيات والتسعينيات، نرى ظهور منعطف نقدي يربط التفكيك بروح معيَّنة من النقد الماركسي. أشير، قبل كلّ شيء، إلى مشكلة «مسامية الحدود بين «الخاصّ» و«العامّ»، مشكلة التحوُّل العميق للفضاء العامّ من قِبَل «جهاز الإعلام التقني»، وتبديد «البنية الطوبولوجية» للباب العامّ والفضاء العامّ، التي تؤدّي إلى عدم وجود مكان للسياسة، والوعد الديموقراطي.

- دريدا: يدور السؤال حول التحوُّلات التي غيّرت عملي في الثمانينيات والتسعينيات. يجب أن أعترف أن ما يذهلني، في المناسبات النادرة جدّاً، عندما أعيد قراءة نفسي، هو الإصرار والتكرار الرتيب، تقريباً، لبعض الزخارف خلال كتاباتي: ما أعتقد أنني أقوله لأوّل مرّة، في عام (1990)، هو، غالباً، شيء لا أستطيع تذكُّره، منذ وقت طويل. لكن هناك، بالطبع، مصطلحات أو مفاهيم جديدة، وخاصّة النبرات الجديدة التي تغيُّر من شدّة الفكر. على سبيل المثال، «الوسائط التقنية عن بُعد» التي أتحدَّث عنها، اليوم، من وقت إلى آخر بوصفها مشكلة، هي مذكورة، بالفعل، في الغراماتولجيا؛ وهو ما يجبرنا عليه التسارع المفرط، في تطوير هذه الحالة التي تحوّل الفضاء العامّ، والتفكير في الأمر بإلحاح أكثر من أيّ وقت مضى.

إن مقاربتي الأخيرة، في التعامل مع المشاكل القانونية وقضايا القانون الدولي، هي ما جعلتني ألحظ الفرق بين القانون والعدالة بشكل أوضح. إن التشكيك في تقاليد القانون، والتغيير النقدي للحقوق الممنوحة،



بوصفه فيلسوفاً أيضاً: هناك دوافع ليست ميِّتة فحسب، بل لاتزال مفتوحة على المستقبل كدوافع ما تفتأ تنذر، وهناك، أيضاً، دوافع تنتمي إلى التقاليد. كتابي بمنزلة تكريم لـ«ماركس» الأمس والغد، ولتفكيكه أيضاً. يرث التفكيك نفسه واحداً من أرواح «ماركس»، لكن ليس كلّها: كما هو الحال في أيّ ميراث (هو نفسه مع هايدغر، أو فرويد، أو نيتشه)، لا يتعلَّق الأمر بتلقّي مدوَّنة متجانسة عالمياً، بل بتشغيل إنقاذ انتقائي يرشح ما يسعى الوريث إلى تأكيده من النصّ الموروث.

هـو شـرط أيِّ عمـل سياسـي أو أيِّ إصـلاحٍ أو ثـورة. لكـن هـذا التفكيـك لمفهـوم القانـون يتـمّ، دائمـاً، باسـم مطلـب معيَّـن للعدالـة لاينبغـي الخلـط بينـه وبيـن القانـون، لكنـه يشـير إلـى عـدم كفايـة هـذا المفهـوم مـع نفسـه. عندمـا تكـون لديـك خبـرة فـي أن حقـوق الإنسـان العالميـة ليسـت كمـا ينبغـي، وهـي دعـوة لتوسـيعها (للعمـال، والنسـاء، والأطفـال، وغيرهـم)، فـإن هـذا الادِّعـاء يتمّ تقديمه باسـم العدالـة التـي لا يمكـن تفكيكهـا. نحيـل، أيضـاً، إلـى نـصّ لبنياميـن مـن عشـرينيات القـرن الماضـي هو «نقـد العنف» لربـط فكـرة العدالـة بالمسـيحانية، وأيضـاً للتمييـز بيـن المسـيحية والمسـيحانية: تشـير المسـيحية إلـى صـورة يمكـن التعـرُّف إليهـا (المسـيح)، بينمـا المسـيحانية هـي وعـد بـدون أفـق التوقُّـع، أو أفق مجـيء غير متوقَّـع للآخر، موعـود ولكـن دون احتسـاب وصولـه. أحـاول أن أشـرح هـذا التقاطـع بيـن العدالـة غيـر القابلـة للتدميـر، والوعـد المسـيحي والطيفيـة. لا يمكـن أن يأتـي طلـب العدالـة مـن القانـون، أو مـن المفهـوم القانونـي العـامّ الـذي يجـب أن يطيعـه، مثـل المطالبـة بـأن ينتصـر العقـل، فهـو لا يأتـي مـن العقـل نفسـه، وليـس لـه مـا يبـرِّره عقلانيـاً.

ما الفرق بين النظرية والبلاغة؟ إذا لم يكن هناك فرق، فكيف نميِّز بيـن البلاغـة وصناعـة الترفيه؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل يمكن أن يكون بمنزلة أساس للحديث عن الإتيقا؟ (كارلوس بيريز سوتو).

- دريـدا: بالطبـع، هنـاك فـرق بيـن النظريـة والبلاغـة. غالبـاً مـا اتُّهـم التفكيـك بأنـه مجـرَّد بلاغـة أو أدب. تشـير النظريـة إلـى إنتـاج منطـق لا يمكـن اختزالـه فـي البلاغـة، بمعنـى فـنّ التحـدُّث أو الإقنـاع. لكنـي أعتقـد أنـه تَـمَّ التغاضـي عـن الآثـار المترتِّبـة عـن البلاغـة لأجـل الخطـاب النقـدي، بشـكل عـامّ. مـا حاولـت فعلـه هو ضبـط التحديد البلاغي لأشـكال الخطاب، واسـتخدام المجاز أو الكناية في الخطـاب النظري والخطاب الفلسـفي فـوق كلّ ذلك. يجب الحفـاظ علـى التمييـز بيـن النظريـة والخطـاب، ولكـن، في الوقـت نفسـه، يجـب إعـادة النظـر فـي هـذه الحـدود. مـن الواضـح أن صناعـة الترفيـه بأكملهـا، وبصفتهـا منظَّمة غير فرديـة للخطـاب، تمرّ عبر الآلات الرأسـمالية العظيمة التي تنطـوي علـى البلاغـة. إن إنتـاج عرض كما يفعـل المطربون أو السياسـيون أو المحاضـرون يفتـرض، مسـبقاً، خطابـاً ليـس لفظيـاً، فحسـب، بـل يسـتعين بالإشـارة، والجسـد، ومـا إلـى ذلـك.

علـى سـبيل المثـال، السياسـي الـذي يتحـدَّث اليوم على شاشـة التليفزيـون لمخاطبـة جمهـوره، يقـرأ نصّـاً مكتوبـاً، بالفعـل، فـي أثنـاء النظر إلى «المتحـدِّث»، ويتظاهر بالنظر إلـى أعيننـا: لقـد تدخّلـت البلاغـة الخطابيـة لفـنّ الإقنـاع، وتَـمَّ تعديلهـا بوسـاطة هـذه الآلات الجديـدة. تطلـب منّـا الإتيقـا أن نتجـاوز بلاغـة المشـهديّ، وتفتـرض أن فعـل مخاطبـة الأمّـة ينطـوي علـى التغلُّـب علـى أداتيـة الآلـة الإعلامية-البلاغيـة. لكـن، فـي الوقت نفسـه، لا يمكن إنتاج خطاب دون المرور بجهاز الوساطة وإعادة الإنتاج: فمجرَّد إنتـاج جملـة يعنـي النحـو وقواعـد التركيـب، ومـا إلـى ذلك. والنحـو هـو تقنيـة تتدخَّـل فـي الـكلام، مهمـا كان حيويـاً أو مباشـراً أو أصليـاً. يجـب أن تذهـب الإتيقـا إلـى مـا هـو أبعـد مـن الخطابـة، وتتفـاوض، فـي الآن نفسـه، حـول هذا الإفـراط، مـع الأخـذ فـي الاعتبـار جميـع الحيـل البلاغيـة.

العلاقـات بيـن التفكيـك والهيرمينوطيقـا معقّـدة، أيضـاً. مـا يسـمّى، عمومـاً، بـ«الهيرمينوطيقـا» يشـير إلـى تقليـد التفسـير الدينـي الـذي يـمرّ عبـر شـلايرماخر، واللاهـوت الألمانـي، ومصـادر أخـرى، وصـولاً إلـى غاداميـر، ويفترض أن تأويـل النصـوص يجـب أن يكتشـف «معناهـا» الحقيقـي والمخفـي. لا علاقـة للتفكيك بهـذا التقليد، بل -على عكس ذلـك- تتحـدّى الفكـرة القائلـة بأن القـراءة يجب أن تكتشـف، أخيـراً، حضـور معنـى أو حقيقـة خفيَّيْـن فـي النـصّ. لكـن هنـاك، أيضـاً، طريقـة أخـرى للتفكيـر فـي الهيرمينوطيقـا، يُدركهـا نيتشـه أو هايدغـر، حيـث لا يتألّـف التأويـل مـن البحـث عـن آخـر مثـال لمعنـى خفـيّ، ولكـن فـي قـراءة نشـطة ومنتجـة: قـراءة تحـوّل النـصّ مـن خـلال اللعـب علـى معـانٍ متعـدِّدة ومتناقضـة. هـذا المعنـى النيتشـوي للتأويـل أقـرب كثيـراً إلـى التفكيـك، تماماً كما ذكـر هايدغر (hermeneuin) الـذي لا يسـعى إلى الكشـف عن المعنى المـودع فـي النـصّ، أو إلـى فكِّـه، بـل إلـى إنتاجـه بفعـل شـعري، بخلـق قـوّة للقـراءة والكتابـة.

ما هي منزلة النقد، اليوم؟ إذا كان لا ينبغي التفكير فيه إلّا على أساس أنه قوّة للتعبير. ألا يزال لشكل المفكِّر «كعامل ثقافي» معنًى؟ هل يُمنح، اليوم، إمكان التحدُّث لصالح شيء، وضدّ آخر من الفكر النقدي؟ (سيرجيو روجاس)

- دريـدا: مـا يشـغلني، لفتـرة طويلـة، فـي عملـي، هـو المشـاركة بطريقتـي الخاصّـة، مـن مكانـي فـي تطويـر فكـر نقـدي يتكيّـف مـع عصرنـا، مـع إلحاحـه السياسـي، والأخلاقـي، التاريخـي، وغيـر ذلـك، فـي الوقـت نفسـه، وهـذه هـي النقطـة الأولـى التـي أودّ التأكيـد عليهـا. يبـدو لي أن هذين المفهومَيْن عن «الذاتية» و«النقد» يستدعيان أسـئلة ذات طبيعـة تفكيكيـة، ينبغـي أن تزعـج سـلطتها، وتضعفهـا. مـن ناحيـة، لا أريـد أن أتخلّـى عـن «الذاتيـة النقديـة» فـي مواجهـة مـا يسـمّى «ذاتيـة الموظّـف» ولا عـن العمـل النضالـي لممارسـته، ولكـن، من ناحيـة أخرى، يتطرَّق السـؤال إلى البنيوية: تميَّزت البنيوية بالتشـكيك في سـلطة الـذات، ولا يمكـن للمرء أن يتحدّث بلغة بنيوية عن الذاتيـة النقديـة. بـدأت حركـة التفكيـك، التـي لهـا عدد من الصلات مع البنيويـة، بالتشـكيك فـي بديهياتهـا؛ لا لإعادة تأهيـل الـذات، بـل لمناقشـة بعـض الافتراضـات المسـبقة

لنقدها. يتطرَّق التفكيك إلى بعض المفاهيم الأساسية التي ما زالت سارية المفعول في البنيوية. من ناحية، هذه هي الطريقة التي ينظر بها التفكيك إلى ميراث البنيوية، ويُشكّك فيها؛ لذلك ينطبق الشيء ذاته على الماركسية.

لا يتعلَّق الأمر بتفكيك الفكرة النقدية للعودة إلى الدوغمائية السابقة للنقد، بل بإعادة تنشيط ذاكرة مفاهيمية مرتبطة بتاريخها. إن هذين المطلبَيْن المتناقضَيْن ظاهريّاً؛ وهما عدم التخلّي عن التقليد النقدي لـ«كانط» أو «ماركس» أو مدرسة فرانكفورت، على سبيل المثال، وضرورة التشكيك في حدودها، في الوقت نفسه، ليسا مطالب فلسفية أو تأمُّلية، فحسب، بل يتمّ قياسهما، أيضاً، في الممارسة السياسية اليومية. لنأخذ مثالاً على ذلك: تستدعي بعض المطالب الخاصّة بالتحرُّر الاجتماعي أو القومي أو الجنسي تشييداً تأسيساً، واعترافاً بذاتية نقدية: أقلّيّة اجتماعية تناضل من أجل الاعتراف بهويّتها في عمل نشط للنضال السياسي. أعتقد أنه يجب دعم هذا الادّعاء بالتحرُّر، وهذا النضال من أجل الهويّة الاجتماعية، ولكن دون التخلّي عن المبادرة النقدية الأخرى لتفكيك فكرة الهويّة التي تدفعها لمنعها من أن تصبح مؤسّسية، تعطيل خلق دوغمائية جوهرية جديدة وتوتُّرات قومية، أيضاً، منذ المطالبة المشروعة بلغة أو مجموعة أقلّيّة، يمكن أن ينتهي بها الأمر إلى أن تصبح عنصرية، وتولِّد كراهية الأجانب، وما إلى ذلك. فقط، من خلال مساءلة مفهوم الذاتية على أنها هويّة الذات الحاضرة لنفسها، والمستقرّة والآمنة، يمكن للمرء أن ينتقد، بنشاط، الهويّات التي تستقرّ أو تتمأسس. عند الحديث عن هاتَيْن الحركتَيْن، لا أتحدَّث عن تحالف بين نظريَّتَيْن بل عن توتُّر نشط، لا في مجال الخطاب، فحسب، بل في مجال النضال السياسي أيضاً.

تجبرنا هذه الصعوبة على تحمُّل مسؤوليّاتنا. إذا لم نواجه هذه المهمّة المزدوجة التي تنطوي على إشارات متناقضة، فلن تكون هناك مسؤولية أو قرار، بل آلة برنامجية ومبرمجة. يجب أن يجتاز القرار أو المسؤولية اختبار التناقض وعدم القدرة على اتِّخاذ القرار. لا يوجد تناقض بين القرار، وما هو غير قابل للتقرير؛ فغير القابل للتقرير هو شرط القرار. يفترض كلّ قرار تقييماً للوضع الفردي الذي يتمّ فيه تحمُّل المسؤولية، للتوضيح والتفاوض بشأن هاتَيْن الحركتَيْن المتناقضتَيْن. لا توجد قاعدة عامّة أو ضمان مسبق. نحن، دائماً، محاصرون في فضاء يتعلَّق بالذاتية النقدية، والذاتية الرسمية أو المؤسَّسية. لا أعتقد أن هذه المعارضة تسمح لنا بالاختيار بين الاثنين، فلا توجد مناطق جامحة من اللامؤسسية.

أعتقد أنه يجب بذل كلّ ما في وسعنا -باسم النقد التحرّري؛ لتجنُّب أن نصير مثقَّفي دولة أو مثقّفين عضويّين أو موظَّفين، أو حتى «وكلاء ثقافيّين». نحن، في الواقع، نشارك -حتماً- في كلّ ما نرفضه: الأمر لا يتعلَّق بإنكار هذا الوضع، بل بالقيام بعمل يزعج أو يعطّل النسق المهيمن للثقافة. أنا أكره كلمة «ثقافة» لأنها محيِّرة. وبالنسبة إليّ، الفلسفة والفكر هما شيء آخر، هو عكس ما يسمّى «الثقافة». ومع ذلك، إن الثقافة لديها القدرة على استعادة كلّ ما هو وراءها، باستمرار، وعلى الرغم من عدم وجود شيء يقف في طريق الثقافة أكثر من التفكيك، يجب أن أعترف أن هناك ثقافة تفكيكية، وتأثيرات ثقافية للتفكيك؛ لذلك، لا يتعلَّق الأمر بالانتفاضة ضدّ المؤسَّسات، بل يتعلَّق بتحويلها، من خلال النضالات، ضدّ الهيمنة أو السيطرة أو الغطرسة في كل مكان؛ حيث يتمّ تنصيبها، وإعادة إنشائها.

سؤال آخر عن أطياف ماركس: في بداية كتاب «الثامن عشر من برومير لويس بونابرت»، يقول ماركس: كتب هيجل أن التاريخ يعيد نفسه، لكنه نسي أن يضيف أنه يكرِّر نفسه مرّتين؛ الأولى كمأساة، والثانية كمزحة. فيما يتعلَّق بهذه البداية من وقوع الأحداث في نصّ ماركس، يتبادر إلى ذهني أن أتساءل: لماذا «أطياف» ماركس لا ماركس «بصفته عائداً» مثل الطيف، مثل الظهور مرّة أخرى؟ (جوستو ميلادو باستور)

- دريدا: أعتقد أن عنوان الكتاب «أطياف ماركس» يعني كلّاً من الأطياف التي يتحدَّث عنها ماركس في عمله، والصور الطيفية المختلفة لماركس نفسه التي تظهر اليوم، مرّةً أخرى، في عدّة مناسبات. ما أودّ تذكّره هو اهتمامي الطويل الأمد بالطيفية والأشباح الموجودة، بالفعل، في نصوصي الأولى، والتي لا تنفصل عن اهتمامي بالتقنية. يفتح تطوير التقنيات والاتّصالات السلكية واللاسلكية، اليوم، مساحة لواقع طيفي. أعتقد أن هذه التقنيات الجديدة، بدلاً من قمع الشبح -لأننا نعتقد أن العلم يطرد الوهم- تفتح المجال لتجربة الطيفية التي لا تكون فيها الصورة مرئية أو غير مرئية، محسوسة أو غير محسوسة. وكلّ هذا يمرّ بتجربة حداد لطالما ربطتها بمسألة الطيفية التي نواجه فيها الأثر، والمتواري، واللّاحضور. أنا أصرّ كثيراً على مسألة الإعلام وتحويل الفضاء العامّ من خلال تقنيات الوسائط المتعدّدة الجديدة التي هي آلات لإنتاج الأطياف. لا يوجد مجتمع يمكن فهمه، اليوم، بلا هذه الطيفية الإعلامية، أو من غير الإشارة إلى الموتى والضحايا والمختفين الذين يشكّلون خيالنا الاجتماعي. لا يوجد تحليل سياسي للحقل الاجتماعي، ما لم تحدّده هذه الوفيات.

المصدر:

Revista de Cultural Critica , novembre 1995.

عن الضّيافة

جاك دريدا: لا تُختَزل الضيافة ببساطة، في الاستخدام الذي يوظّفه «ليفيناس» لهذا المصطلح، على الرغم من أنها كذلك أيضاً، من أجل: ترحيبه بالغريب في منزله، وفي وطنه، وفي مدينته. من اللحظة التي أنفتح فيها على الغير، أنا «مضيف»؛ توظيفاً لمصطلح «ليفيناس» للإشارة إلى الآخر، فأنا تحت تصرُّف (لجوء) حتى في الحرب، والرفض، وكراهية الأجانب تعني أنه عليّ التعامل مع الآخر، و -من ثَمَّ- أنا منفتح، بالفعل، على الغير، والانغلاق ليس أكثر من ردّ فعل على الانفتاح الأوّل.

أخبركم إيمانويل ليفيناس بالكثير. وقد نشرتم الخطاب التأبيني الملقى في جنازته، الذي كان أيضاً دراسة عن عمله الفكري، بعنوان (وداعاً، إيمانويل ليفيناس)، ذلك الخطاب المثير للدهشة في علاقته بليفيناس (فيلسوف الآخر) قبل كلّ شيء. قد نقول إن الآخر سيبقى، دائماً، شخصاً آخر، حتى لو تخيّل المرء الآخر أنه هو نفسه، وحتى لو كان أحدهم تخيّل الآخر كآخر، بصفته واحداً، فهناك دائماً بقايا من الغيرية لا يمكن أن تُحاط بالكامل، أبداً. هذه نقطة أساسية بالنسبة إليكم، الآن...

- دريدا: فكر «ليفيناس» هو فكر عظيم عن الآخر. يجب أن أقول، قبل محاولة الإجابة عن سؤالك، إن بعض المفردات، في الوقت الحالي، أصبحت مزعجة بعض الشيء، من قبيل: «الآخر»، و«احترام الآخر»، و«الانفتاح على الآخر»، وما إلى ذلك. هناك شيء أصبح ميكانيكياً في هذا الاستخدام الأخلاقي لكلمة «الآخر»، وفي بعض الأحيان، يوجد، أيضاً، في الإشارة إلى «ليفيناس»، شيء كان ميكانيكياً إلى حدّ ما، وسهلاً بعض الشيء (ويقود إلى التقوى والفضيلة) لسنوات عديدة؛ لذلك أودّ، باسم هذا الفكر الصّعب، أن أعترض على هذا التبسيط.

باسم فكر الآخر؛ أي عدم قابلية الآخر للاختزال اللانهائي، حاول «ليفيناس» إعادة التفكير في التقليد الفلسفي بأكمله. مشيراً بمثابرة وإصرار عنيد، إلى ما لا يزال غير قابل للاختزال في الآخر، أي الآخر بلا حدود. تساءل عمّا يسمِّيه (الأنطولوجيا)، وأعاد تسميتها، على أنها فكرة تنتهي، دائماً، باسم الكينونة، باختزال هذه الآخرية، منذ «أفلاطون» إلى «هايدغر»؛ كما عارض هذه الأنطولوجيا ضمن ما يسمِّيه، بطريقته الخاصّة (الميتافيزيقية)أو (الفلسفة الأولى)، وإعادة هيكلة هذه الفلسفة التي تستمدّ جميع نتائجها من التعالي اللامتناهي للآخر. من وجهة نظره تلك، تمتّع ليفيناس بعلاقة غير وفيّة مع الأنطولوجيا؛ ما جعل تفكيره أحد أكبر الصدمات في عصرنا. لازمتني هذه الفكرة طوال حياتي. بطبيعة الحال، كانت هناك تفسيرات وبدايات؛ ربَّما، إن لم تكن الخلافات، والتحوُّلات التي لطالما جعلتني تحت وطأة الدّهشة، على الأقلّ.

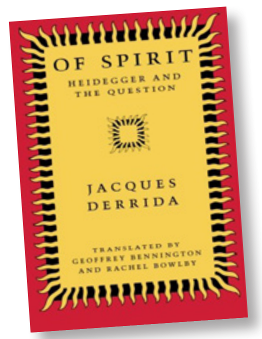
هل يمكن أن تشرح لنا كيف أن هذه المسافة اللامتناهية مع الآخر، اللامعرفة غير القابلة للاختزال للآخر، هي عنصر صداقة، وضيافة، وعدالة بالنسبة إلى ليفيناس؟

- بالإشارة إلى الحسّ السليم البسيط -إذا جاز التعبير-، لا يمكن أن تكون هناك سوى صداقة أو ضيافة أو عدالة حيث تؤخذ فيها آخريّة الآخر بعين الاعتبار، كآخريّة مطلقة ولانهائية وغير قابلة للاختزال في آن معاً، حتى لو كانت في ما لا يُحصى. يذكّرنا ليفيناس بأن اللّغة، أي الإشارة إلى الآخر، هي، في جوهرها، صداقة وضيافة. ومن جانبه، لم تكن هذه الأفكار سهلة: عندما تحدّث عن الصداقة والضيافة، لم يستسلم لـ «المشاعر الطيّبة».

مع ذلك، إن مصطلح الضيافة ليس واضحاً كما يبدو، ويمكنك شرحه بنفسك من خلال العودة إلى الجينيالوجيا الخاصّة بكم، لا سيَّما مع تحليلات بنفنست. يبدو لي أن ليفيناس حاول الانفصال عن مفهوم محتمل للضيافة، والتي يربطها بالحقّ، أي بمفهوم (الماهو)، و(الأنا) المضياف الذي يتولّى السلطة على الآخر.

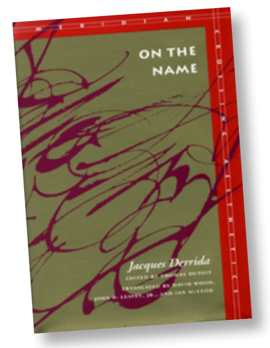
- لا تُختَزل الضيافة ببساطة، في الاستخدام الذي يوظّفه «ليفيناس» لهذا المصطلح، على الرغم من أنها كذلك أيضاً، من أجل: ترحيبه بالغريب في منزله، وفي وطنه، وفي مدينته. من اللحظة التي أنفتح فيها على الغير، أنا













«مضيف»؛ توظيفاً لمصطلح «ليفيناس» للإشارة إلى الآخر، فأنا تحت تصرُّف (لجوء) حتى في الحرب، والرفض، وكراهية الأجانب تعني أنه عليّ التعامل مع الآخر، و -من ثَمَّ- أنا منفتح، بالفعل، على الغير، والانغلاق ليس أكثر من ردّ فعل على الانفتاح الأوّل.

من هذه الرؤية، تكون الضيافة هي الأولى. أن أقول إن هذا هو الأوَّل يعني أنه حتى قبل أن أكون نفسي، هو ومَنْ أكون وما أنا عليه، أعتقد أن انفصال الآخر يجب أن يكون قد أسّس لهذه العلاقة مع نفسي؛ بعبارة أخرى، لا يمكنني أن أكون على علاقة مع نفسي ذاتها، مع «كينونتي فيّ»، إلّا بقدر ما سبق انفصال الآخر عن (أنايَ) الخالصة. لهذا السبب، في مسار «ليفيناس»، ما أحاول إعادة تشكيله، بطريقة معيَّنة، في هذا الكتاب الصغير، هو نقطة البداية، وهي فكرة الاستقبال/الترحيب، وهو الموقف الأوَّل للذات تجاه الآخر؛ من فكر المضيف إلى فكرة الرهينة. أنا، بطريقة ما، رهينة الآخر، وحالة الرهائن هذه التي أكون فيها، بالفعل، ضيفاً للآخر من خلال الترحيب بالآخر عندي، حيث أكون ضيفاً لـ/أو/على آخر، يحدّد هذا الوضع الرهينة مسؤوليَّتي الخاصّة. عند الكلام عن «أنا هنا»، أنا مسؤول أمام الآخر، «أنا هنا» تعني أنني، بالفعل، فريسة للآخر («الفريسة» هي تعبير ليفيناس). إنها علاقة متوتِّرة. هذه الضيافة ليست بسيطة وهادئة. أنا فريسة للآخر، والرهينة الأخرى، ويجب أن تستند الإتيقا على بنية هذه الرهينة.

نحن نفهم، من خلال الاستماع إليها، ما يميِّز هذه الفكرة عن فكرة المشاعر الطيِّبة. لكن، ألا تعطي كلمات الاحترام للآخرين وصفاً أفضل لفكر «ليفيناس»؛ احترام الآخريّة بقدر ما تكون الآخريّة، دائماً، أمراً يبعدني؟

- لهذا المفهوم تاريخ فلسفي طويل. عندما تحدّث «كانط» عن الاحترام، تحدَّث عن احترام القانون، لا احترام الآخر؛ فحسب. احترام الإنسان، بالنسبة إلى «كانط»، ليس مثالاً وحيداً؛ الإنسان هو مثال واحد، فقط، من القانون الذي يجب أن أحترمه. بالنسبة إلى «ليفيناس»، إن مفهوم الاحترام، قبل أن يكون وصيّة، يصف حالة المسافة اللّامتناهية التي كنّا نتحدَّث عنها: الاحترام هو النظرة، والنظرة عن بعد. كما تعلمون، يعيد «ليفيناس» تعريف الشخص، والأنا، والآخر بصفتها وجوهاً. ما يسمّيه الوجه، سواء في التقاليد اليهودية أو وفقاً لمصطلحات جديدة، يستحقّ الاحترام. منذ اللحظة التي أكون فيها، بالنسبة إلى وجه الآخر، حين أتحدَّث إلى الآخر، وفيها أستمع إلى الغير، يكون بُعد الاحترام مفتوحاً؛ لذا، على الأخلاق أن تتماشى مع هذا الموقف، بالطبع، وأن تقاوم كلّ أشكال العنف التي تتكوّن من

قمع الوجه، أو تجاهله، أو تقليل الاحترام لحامله.

هناك مصطلح (ليفيناسيّ) آخر، قمتم بتحليله في هذا العمل، هو مصطلح «السلام». ومفهوم السلام، بدوره، يأتي، أوّلاً، مثله مثل مفهوم الضيافة.

- لنفترض أن السلام، بالنسبة إليه، يأتي أوَّلاً، تماماً، مثل الضيافة والصداقة؛ إنها بنية اللّغة الإنسانية ذاتها. هذا لا يستبعد الحرب، ويبدو أن «ليفيناس» يقبل بإمكان حدوث الحرب. عندما يعارض دولة داود ضدّ دولة قيصر، فإنه يقبل هذا الاحتمال. إنه في علاقة تناقض أو انسجام مع الموقف (الكانطي): بالنسبة إلى «كانط»، إن الحالة الأصلية للعلاقات بين البشر، في الحالة الطبيعية، هي علاقة حرب؛ لهذا السبب، يجب أن يكون السلام مؤسَّسة، يجب أن يتمّ بناؤه كمجموعة من الأدوات، ومن المشاريع الثقافية، بطريقة معيَّنة (سياسية بشكل خالص)، للحدّ من هذا العداء الأصلي.

مع «ليفيناس»، يحدث العكس بطريقة ما: إنها مسألة منّة على السلام الأوّل، والاعتراف بهذا السلام الأوّل من أجل محاولة للتوجُّه نحو سلام أخرويّ نوعاً ما، من خلال الحرب، أحياناً. إنها لفتة تختلف عمّا قام به «كانط»، وفي الوقت نفسه مماثلة لها، لأن «كانط» يريد، أيضاً، من خلال المؤسَّسة (مؤسَّسات السلام العالمي، ومعاهدات السلام العالمية، على سبيل المثال) إعادة اكتشاف كرم الضيافة عالمياً. شرح «كانط» أن القانون الطبيعي -على الرغم من وجود حالة حرب في الطبيعة- يعني، ضمناً، ضيافة عالمية: لا يمكن أن يتشتَّت البشر بشكل لا نهائي على سطح الأرض؛ و -من ثَمَّ- يجب أن يتعايشوا؛ لذلك، في كلتا الحالتين، هناك سلام شامل ودائم في أفق التاريخ. في هذه المرحلة، يتقاطع «كانط» و«ليفيناس»، كما يحدث غالباً، من خلال الكيازم.

أنتم تشتغلون على السياسي، وأنتم تفعلون ذلك بشكل متكرّر لتعطيل المفاهيم التقليدية: أفكر، قبل كلّ شيء، في مفهوم الكونية أو التسامح، الذي تعتبرونه غير مرض، والذي كان، مع ذلك، مهمّاً جدّاً للتنوير، لكنه، اليوم، غير كافٍ؛ في مفهوم الإخاء، الذي تنتقده، أيضاً، لأنه يطمس ديموقراطية معيَّنة قادمة. أودّ لو تخبرنا عن هذه الطريقة في إزعاج المفاهيم التقليدية بشكل مفرط.

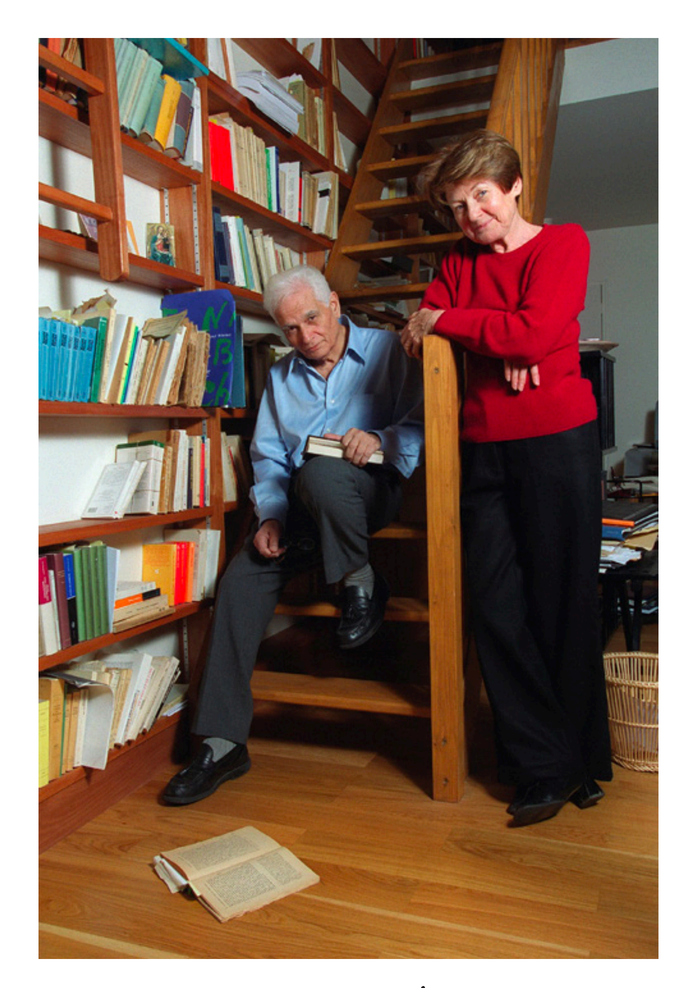
- هذه، بالفعل، ثلاث عقد أساسية. بالطبع، أدعو إلى مزيد من الكونية. الكونيون من كلّ البلدان .. جهد إضافي.. يلعب مع ساد، وماركس، وهذا يعني أننا لسنا، بعد، كونيِّين بما يكفي، وعلينا أن نفتح الحدود؛ لكن الكوزموبوليتانية، في الوقت نفسه، ليست كافية. الضيافة التي كانت تنظِّمها الدولة، ببساطة، من خلال العلاقة مع بعض المواطنين، على هذا النحو، لا تبدو كافية. الاختبار؛ التجربة الرهيبة لقرننا، كان (ومايزال) تهجيراً لأعداد كبيرة من السكّان الذين لم يشكّلوا صفة مواطنين، والذين لم تكن قوانين الدول القومية كافية لهم؛ لذلك، يجب أن تتكيّف أخلاقنا الترحيبية، سياستنا الترحيبية، مع ما وراء الدولة، و -من ثَمَّ- يجب أن نتجاوز الكونية. في قراءة لكانط، أحاول أن أوضِّح إلى أيّ مدى تُعتبَر كوزموبوليتانيةُ كانط العالمية شيئاً رائعاً، يجب أن نتَّجه نحوه، ولكن يجب أن نعرف، أيضاً، كيف نتجاوزه.

بخصوص التسامح؛ حاولت أن أبيّن، في ملاحظة قصيرة، إلى أيّ مدى أشير إلى مفهوم التسامح، الذي يحظى لديّ باحترام كبير، بالطبع، مثل أيّ شخص آخر، في النصوص التي تدمجه. على سبيل المثال، في «فولتير»، من قبل تراث مسيحي. إنّ التقليد مفهوم مسيحي، محترم بهذا المعنى، لكنه قد يكون غير كافٍ -ربّما- من منظور الضيافة أو الانفتاح على ثقافات معيَّنة أو مساحات لا يهيمن عليها الفكر المسيحي. سيقال الشيء نفسه فيما يتعلّق بالإخاء. إنني أكِنّ احتراماً كبيراً للإخاء، فهو سبب كبير للشعار الجمهوري، حتى لو ظهر، في أثناء الثورة، كثير من المشاكل لجَعْل قبول الإخاء أمراً مسيحياً صرفاً.

لقد حاولتُ، في سياسات الصداقة، أن أسائل مفهوم الإخاء بشكل مزعج؛ لعدّة أسباب: أوّلاً، لأنه متجذِّر في الأسرة، مع الجنيالوجيا، مع الأصالة؛ ثانياً، لأنه يتعلَّق بمفهوم الأخوّة، وليس عن الأخوّة، أي أنها تؤكّد على هيمنة ذكورية، و -من ثَمَّ- بقدر ما يدعو إلى التضامن البشري بين الإخوة لا الأخوات، يجب أن يلهمنا بعض الأسئلة، وليس المعارضة فقط. ليس لدي أي شيء ضدّ الأخوّة، لكني أتساءل عمّا إذا كان الخطاب الذي تهيمن عليه القيمة التوافقية للأخوّة، ليس له تضمينات مشبوهة. (الأخوّة، الإخاء، التآخي).

تستمرّون في توضيح قانون غير مشروط للضيافة اللامحدودة، في كتابكم عن الضيافة. ولكن، عندما يتمّ تنفيذ هذه الضيافة، أحياناً، في القوانين أو القانونية، أي في القانون، سنتموقع في نطاق محدود، في نظام الحقوق والواجبات التقليدية. مع ذلك، بين القوانين التي تفرض قيوداً، بالضرورة، على الضيافة والقانون اللامحدود، يجب أن نسعى لإيجاد شيء يوفِّر اللعب، ووسيلة للتدخُّل.

- هذه «اللعبة» هي مكان المسؤولية. على الرغم من حقيقة أن لامشروطية الضيافة يجب أن تكون لانهائية، و -من ثَمَّ- غير متجانسة مع الظروف التشريعية، والسياسية، وما إلى ذلك، وهذا التباين لا يعني المعارضة. لكي تتجسّد هذه الضيافة غير المشروطة، لكي تصبح فعّالة، يجب تحديدها، وهي، تؤدِّي، من هنا، إلى اتّخاذ تدابير عملية، لسلسلة من الشروط والقوانين، التي لا تنسى فيها التشريعات المشروطة حتمية الضيافة التي تحدَّثتم عنها. (هناك لاتجانس بدون معارضة، لاتجانس وما لا يمكن فصله).



لهذا السبب، يجب أن نميّز، باستمرار، مشكلة الضيافة، بالمعنى الدقيق لمشكلة الهجرة، والسيطرة على تدفّقات الهجرة: ليست مسألة لها البعد ذاته، حتى لو كان الاثنان لا ينفصلان. يتمثَّل الابتكار السياسي، والقرار السياسي، والمسؤولية في إيجاد أفضل التشريعات أو أقلّها سوءاً. هذا هو الحدث الذي يجب ابتكاره في كلّ مرّة. من الضروري أن نبتكر في وضع متماسك ومحدّد. على سبيل المثال، في فرنسا، اليوم، هناك أفضل تشريع حتى يتمّ احترام الضيافة على أفضل وجه. هذا هو المكان الذي يدور فيه النقاش السياسي، والبرلماني بين جميع القوى الاجتماعية. لا توجد معايير مسبقة، ولا أيّ قاعدة أوَّلية؛ هناك، عليك أن تبتكر القواعد الخاصّة بك. هذا هو المكان الذي تتصادم فيه جميع القوى الاجتماعية، والسياسية، لتحديد ما يعتبره الجميع أفضل معيار.

العدل لا ينفصل عن القانون؟

- وهذا ما حاولت أن أبيّنه في الواقع؛ أي أن العدالة كانت غير حاسمة أمام القانون، وأن هناك تجاوزاً للعدالة فيما يتعلّق بالقانون، لكن هذا يتطلّب أن تكون العدالة ملموسة وفعّالة، أن تتجسّد في القانون والتشريع. بطبيعة الحال، لا يمكن لأيّ قانون أن يكون مناسباً للعدالة، و -من ثمّ- يوجد تاريخ للقانون؛ ولهذا السبب تتطوّر حقوق الإنسان، ولهذا السبب يوجد تحديد وإمكانات لا نهاية لها، بدون نهاية للقانوني، على وجه التحديد، لأنّ نداء العدالة لانهائي. (هناك، مرّة أخرى، العدل والقانون غير متجانسَيْن، ولا ينفصلان،وكلّ منهما بحاجة إلى الآخر).

لقد تطرَّقتم إلى مسألة اللغة عدّة مرَّات. يقال إن الحَدّ الأدنى هو مراعاة الاختلاف في اللُّغات الموجودة عند الأجانب، حينما نريد التحدُّث عن الضيافة. عندما نقرأ لكم، في البداية، بطريقة بسيطة للغاية، يبدو أن الأمر يتعلّق بمسألة اللّغة المنطوقة، فقط، وأنه يجب ترجمة هذه اللّغة. في الواقع، يتعلّق الأمر، أيضاً، بمسألة النماذج الثقافية وأنواع التدخُّل، مع مراعاة تراث مختلف عن تراثنا. إن الإصغاء إلى الآخر، والعودة إلى «ليفيناس»، في مجملها، في آخَريَّتها، يعني مراعاة تراثها في آخَريَّتها الكلّيّة، بما في ذلك الآخَريّة اللغوية.

- مشكلة درامية. إن الحفاوة بالآخر، في لغته، تعني -بطبيعة الحال- أخذ لغته بعين الاعتبار، وليس مطالبته بالتخلّي عن لغته، وكلّ ما تجسِّده من الأعراف والمعايير والثقافة (ما نسمِّيه ثقافة)، والعادات، وغير ذلك.. اللّغة جسد، لا يمكننا أن نطلب من الآخر التخلّي عنها... إنها تقليد، ذكرى، أسماء العلم. يبدو من الصعب، اليوم، ومن الواضح، أيضاً، مطالبة دولة قومية بالتخلّي عن مطالبة المرحَّب بهم بتعلّم لغتها، وثقافتها بطريقة معيَّنة.

إنه النموذج الاندماجي السائد، في فرنسا، اليوم، من جهتَي اليسار واليمين. يقال إنه من الجيّد الترحيب بالأجنبي، ولكن شريطة الاندماج، أي أن يعترف الأجنبي أو المهاجر أو المواطن الفرنسي الجديد بقيَم العلمانية والجمهورية، واللّغة، والثقافة الفرنسية. يجب إيجاد القرار الصّائب، مرّة أخرى، بين فائض النموذج الاندماجي الذي سينتهي به الأمر، ببساطة، إلى محو كلّ غيرية، من خلال مطالبة الآخر بالنسيان، فما إن يصل حتى ينسى كلّ ذاكرته، وكلّ لغته، وكلّ ما فيها. الثقافة، والنموذج المعاكس يتمثّلان في الاستسلام الذي يتطلّب أن يتعلّم الوافد لغتنا.

وهكذا، سواء في المجال السياسي أو في مجال الترجمة الشعرية أو الفلسفية، إن الحدث المراد ابتكاره هو حدث للترجمة. لا توجد ترجمة في تجانس لا لبس فيه، ولكن اجتماع اللُّغات المتَّفق عليها والمقبولة، دون إعطاء أكبر قدر ممكن من تفرُّدها، يعدّ اختياراً صعباً في جميع الأوقات.

هامش:

حوار مُتَلفَز مع جاك دريدا على «فرانس كولتور». إنتاج أنطوان سبير، (19) ديسمبر (1997)

المصدر:

Jacques Derrida, Sur Parole: instantanés philosophiques, éditions de l'aube, 1999.

مفكّر الحدث

ثراء كتابيّ يتاخم ثمانين مجلَّداً. إنّ العمل الذي طوّره «جاك دريدا» منذ ما يقارب أربعة عقود، يُعترَف به، اليوم، في جميع أنحاء العالم؛ باعتباره أحد المكوِّنات الأساسية لحداثتنا الفلسفية. «التفكيك»، وفقاً للاسم ذاته الذي أطلقه المفكِّر على عمله، يتجاوز الإطار الصارم للدراسة الأكاديمية: حين تتعلَّق كتبه بنصّ أفلاطون، ونصّ القانون الدولي. ومع ذلك، فهذه كلمة السرّ: كن منفتحاً على ما سيأتي، لما سيأتي، على الآخر.

منذ عقد ونيفٍّ، لقيت كتبكم استقبالاً في المجال السياسي. مثل الكتب التي تُفتَح، أحياناً، على سياسة الصداقة، وأحياناً حول سياسة الذاكرة، أو حتى على سياسة الضيافة. كيف تفهمون مصطلح السياسة؟

- دريدا: سأجيب، بالضرورة، بشكل تخطيطي وتيليغرافي: إذا كانت نصوصي، لفترة طويلة، تُعدّ محايدة سياسياً (بينما كانت تحيُّزاتي اليسارية معروفة)؛ فذلك لأنني كنت، دائماً، منتبهاً للسياسة، ولم أتعرَّف إلى نفسي، ولم أدرك ما أريد أن أفكّر فيه، وهي القوانين السياسية المهيمنة؛ وهو ما يفسِّر لماذا لم أقم، مطلقاً، لفترة طويلة، بقول كلمة واحدة ضدّ «ماركس»، كما لم أقل كلمة واحدة لصالحه، بينما بقيت منتبهاً جدّاً لما كان يحدث في هذا الجانب. ومع ذلك، كنت منفتحاً على إتاحة خطاب سياسي يأخذ في الاعتبار عمل التفكيك الذي شرعت فيه. انتظرت أن أكون قادراً على التعبير عن عملي في التفكيك، بمفهوم متجدّد للسياسة.

بالنسبة إليَّ، بدا هذا ممكناً عندما انهارت ما تسمّى الأنظمة الشيوعية، وعندما تأكَّد موت «ماركس» في كلّ مكان. اعتقدت أنه كان غير عادل، وضارّاً سياسياً، وخطيراً. أطياف «ماركس» هو كتاب معقَّد ومتعدِّد الطبقات، ومتناقض بشكل متعمَّد، ليس «لأجل» «ماركس» فقط، بل بطريقته الخاصّة، أيضاً، لـ«ماركس». منذ ذلك الحين، سعيت، في جميع أنواع الكتب والخطَب والتعاليم، للتفكير في ما يمكن أن تكون عليه أممية جديدة، مع مراعاة العولمة والمشاكل الجديدة للسيادة، وكلّ ذلك في السياسي، في عملية الانفصال عن قلب السياسة: الدولة القومية الإقليمية المرتبطة، بطريقة أساسية، بالجذور القومية. إنها مسألة إعادة التفكير، لا في السياسة، بل في السياسيّ نفسه، وفي القانون الدولي، وتوازن القوى، لتحليل وفهم الهيمنة الأميركية، والوهن النقدي والمتناقض للولايات المتَّحدة الأميركية أيضاً، والأماكن الجديدة، والطرق الجديدة لتنظيم الحركات السياسية، ولتغايرية في حراك قوى العولمة البديلة، التي أعتقد أنها ستقرّر مستقبل «العالم».

عند القراءة، يبدو أن شبحاً آخر يطارد نصوصكم، وبعض المفاهيم التي تطوُّرونها من الإتيقا، مثل: العدالة، والصّفح، والضيافة.

- بطريقة ما، كانت الأسئلة الإتيقية موجودة دائماً. لكن، إذا كنّا نعني بالإتيقا نظاماً من القواعد والمعايير الأخلاقية، فعندئذ لا أقترح إتيقا؛ فما يهمُّني، في الواقع، هو أبوريات[1] الإتيقا، وحدودها، لا سيَّما حول مسائل الهبة، والصفح، والسرّ، والشهادة، والضيافة، عن الحيّ - الحيوان أم غير ذلك. كلّ هذا يعني فكرة اتّخاذ القرار: يجب أن يتحمّل القرار المسؤول لا أن يمرّ، أو يتجاوز تجربة غير قابلة للتقرير، فحسب. إذا كنت أعرف ما عليّ فعله، فأنا لا أتَّخذ قراراً، أو أطبِّق المعرفة، أو أنشر برنامجاً. لكي يكون هناك قرار، يجب ألّا أعرف ماذا أفعل.

هذا لا يعني أن نتخلّى عن المعرفة: يجب أن نعلّم أنفسنا، ونعرفها قدر الإمكان، ومع ذلك، إن لحظة القرار، واللحظة الإتيقية -إن صَحّ التعبير- مستقلّة عن المعرفة. يُطرح السؤال الأخلاقي في لحظة «لا أعرف ما هي القاعدة الصحيحة». ما يقلقني، إذاً، هو هذه اللحظة الأخلاقية المضادّة (إيتيقيّاً) للإتيقا، هذه اللحظة التي لا أعرف فيها ماذا أفعل، عندما لا تكون لديّ معايير متاحة، لكنني أشارك لأخذ حيّز من العمل والحركة لعمل مسؤولياتي، وتحمُّلها.

عاجلاً، ودون انتظار. ما أفعله هو لا إيتيقي بقدر ما هو إيتيقي. أشكّك في الاستحالة كاحتمال للإتيقا: الضيافة غير المشروطة مستحيلة، في مجال القانون أو السياسة، وحتى الإتيقا بالمعنى الضيِّق. ومع ذلك، المستحيل هو ما يجب القيام به؛ إذا كان الصّفح

ممكنـاً، فعليـه أن يصفـح عمّـا يتعـذّر علـى الصفـح، أي فعـل المسـتحيل. إن القيـام بالمسـتحيل لا يمكـن أن يكـون إتيقـا، ومـع ذلـك هـو شـرط مـن شـروطها. أحـاول التفكيـر بإمكانيـة المسـتحيل.

تقولـون «إمكانيـة المسـتحيل»؛ هـذه، أيضـاً، الطريقـة التـي تُعرّف بهـا التفكيك. الآن، لا يسـع المرء إلّا أن يفكّر، عنـد قـراءة هـذا، فـي الهجمـات الإرهابيـة علـى الولايـات المتَّحـدة فـي سبتمبر/أيلول (2001). فـي كتاب سيتمّ نشـره، مفهـوم (11) سـبتمبر، تكتـب أن مـا حـدث يهـدد الجميـع مـرّة واحـدة « نظـام التأويـل، والبديهيـات، والمنطـق، والبلاغـة، والمفاهيـم والتقييمـات التـي مـن المفتـرض أن تجعـل من الممكـن فهم وشـرح شـيء مثل (9/11)، بدقّة. نريـد أن نعـود إليكـم، هـذا فيمـا يتعلّق بأحـد الأسـئلة التـي تطرحونهـا: «هـل نكسـر طبلـة أذن الفيلسـوف، ويسـتمرّ فـي سماعنا؟»

- ربّما،أرغـب فـي تفجير طبلات آذان الفلاسـفة، دون أن تنفجـر الفلسـفة فـي كلّ ذلـك. مـا يهمّنـي يجب أن يُسـمع مـن مـكان فلسـفي، لكـن دعنـا نتـرك ذلـك. للرجـوع إلـى السـؤال الملمـوس الذي تطرحه، أعتقـد أن المفاهيم التي تَـمَّ التلاعـب بهـا، والتـي كانـت مفيـدة فـي تأويـل (9/11)، هـي، بالفعـل، مفاهيـم تخضـع، الآن، إلى تفكيـك جذري، وهـو ليـس تفكيـكاً نظريـاً أو تفكيـكاً عمليـاً. إنه قيـد التقدّم، كمـا أقـول فـي كثيـر مـن الأحيـان «مـا يحدث/مـا يأتـي»: ذريعـة الحرب على الإرهـاب لا تصمد، لأن مفاهيـم الحرب والإرهـاب لـم تعد قائمة. وقد أشـار إلى ذلـك الأمين العامّ للأمـم المتَّحـدة «كوفي عنـان» خلال جلسـة واحدة: ليس لدينـا تعريـف صـارم للإرهـاب الدولـي. وينطـوي مفهـوم الحـرب، فـي القانـون الأوروبـي القديـم، علـى صـورة الدولـة للأعـداء، وإعـلان الحـرب مـن لـدن دولـة علـى أخـرى. وليـس هـذا مـا هـو الحـال عليـه. لا حـرب دوليـة، ولا حـرب أهليـة. حتـى مفهـوم «حـرب العصابـات» الـذي اقترحـه «كارل شـميت» يفتقـر إلـى الأهمّيّـة. «الإرهابيون» (مـن نـوع القاعـدة) لا يمثّلـون دولـة (فعليـة أو افتراضية)، ولا إرادة لتأسـيس دولـة أو اسـتعادتها. فـي أحـداث يـوم (11) سـبتمبر/أيلول، لا يوجـد شـيء مـن هـذا القبيـل. كلّ الأجهـزة المفاهيميـة التـي نسـتخدمها لـم تعـد تعمـل كالعادة.

لا حـرب ولا إرهـاب كمـا قلنـا، لكـن المعارضـات المفاهيمية مثل الوطني / الدولي، والمدني/ العسكري، لا تعمل أيضاً. كلّ هذا يحتاج إلى إعادة تشـكيل. وليس لديَّ ظنـون فـي أنهـا سـتكون طويلـة وتدريجيـة، مـع تفاوتـات واسـعة فـي التنميـة، كمـا اعتدنـا أن نقـول فـي البلاغـة الماركسـية. نهايـة الدولـة، وزوال الرغبـات فـي السـيادة ليـس ليـوم غـدٍ، بـل يؤثّـر فـي عالمنـا. مـا لا يمكـن التنبُّـؤ بـه، كمـا هـو الحـال دائمـاً، هو الزمـن، أو -بالأحـرى- إيقاع هـذه الطفـرات الحتميـة.

الولايات المتَّحدة هي مرفأ رحّبَ بكم كثيراً. هل هناك أسباب محدّدة لهذا؟

- لقـد سـافرت كثيـراً، إلـى بلـدان كثيـرة، لا إلـى الولايـات المتَّحـدة، فحسـب. أودّ التحـرّر من هـذه الصورة «الأميركيـة»، فهـي لا تتوافـق مـع الواقـع، بـل مـع رغبـات أو مصالـح القلّـة، فقـط. يجـب أن نتحـدَّث، أيضـاً، عـن جميـع القـارّات، وجميـع دول أوروبـا. السـنة الأولـى التـي قضيتهـا فـي الولايات المتَّحدة (1955 - 1956) كانت طارئة: تحصَّلـت فيهـا علـى منحـة بفضـل مديـر المدرسـة العليـا للذهـاب إلـى هارفـارد، ثـم عـدت إلـى الولايـات المتَّحـدة بعـد عشـر سـنوات، بدعـوة مـن «رينيـه جيـرار» لحضـور نـدوة. المحاضـرة التـي ألقيتهـا، آنـذاك، كانـت حـول نقـد البنيويـة، وكان لهـا وقـع القنبلـة. لقـد لامسـنا هنـاك، عـن خطـأ أو عـن صـواب، أوَّل إشـارة لمـا يسـمِّيه الأميركيـون، منـذ ذلـك الحيـن (مـا بعـد البنيويـة). دُعيـت إليهـا مـرّةً أخـرى، ثـلاث مـرّات متتالية، لثلاث سـنوات. وأخيراً، طلبت منـي «جامعـة ييـل»، ثـم «جامعـة إرفيـن» فـي كاليفورنيـا ونيويـورك، إلقـاء حلقـات دراسـية لمـدّة أسـابيع قليلـة، ولـمرّة واحـدة فـي السـنة. لـم أُقِـم، أبـداً، لفتـرات طويلـة فـي الولايـات المتَّحـدة. بعـد قولـي هـذا، كان اسـتقبال عملـي فـي الولايـات المتَّحـدة، بالفعـل، أكثـر سـخاءً، وأكثـر انتباهـاً، كمـا هـو الحـال فـي أيّ مـكان آخـر، فقـد واجهـت رقابـة أقـلّ، وحواجـز وصراعـات أخـفّ حـدّةً، مقارنـةً بفرنسـا.

حتـى لـو كان التفكيـك موضـوع معـارك ضاريـة فـي الولايـات المتَّحـدة، لكـن النقـاش كان أكثـر انفتاحـاً مـن نظيـره فـي فرنسـا، وهـو مـا تـرك لـي مسـاحة أكبـر. أخيراً، بفضـل أو بسـبب تاريـخ الجامعـة الأميركيـة، غالبـاً مـا كنّـا نعمـل هنـاك، بشـكل جيّـد، وسـريع جـدّاً، علـى أيّ حـال، ضمـن الدوائـر الأكثـر ألفـةً بالنسـبة إلـيّ.

بلـد آخـر، ميّـزَ وجودكـم، هـو الجزائـر. لقـد ولدتـم، وترعرعتـم هنـاك. منـذ مغادرتكـم مدينـة الجزائـر عـام (1949)، مـرّت هـذه البـلاد بأزمـات اجتماعيـة، وسياسـية متعـدِّدة. مـا علاقتكـم، اليـوم، بهـذه الأرض الأولـى؟

- توضيـح أوّل للحكايـة، وبدقّـة: لـم أفـارق ضاحيتـي «الأبيـار» فـي الجزائـر العاصمـة، إلـى أن بلغـت التاسـعة عشـرة من عمري. لم أكن أعرف «العاصمة/الـميتروبول»، علـى الإطـلاق. الحكايـة الأخـرى: فـي أعقـاب عـام (1996)، خصّـص برلمـان الكُتـاب إحـدى جلسـاته للجزائـر، وهـو البرلمـان الـذي شـاركت فـي تأسيسـه، وشـغلت فيـه منصب نائب الرئيس في ستراسـبورغ. قبل سـاعة من المناظرات، كان المتحدّثـون مجتمعيـن فـي غرفـة المعيشـة، وإلـى جانبـي شـابّة جزائريـة، تسـألني: «هل عشـت فـي الجزائر،

شارع أوريل دو بالادين؟ (rue d'Aurelles-de-Pal-?ladine)» - نعم. -«في 13؟» - نعم.- «أنا أيضاً». تقدّم الشابّة نفسها لأكتشف أنها ابنة الجزائريَّيْن اللذين ترك لهما والدي شقّته، عندما اضطرّا لمغادرة الجزائر. منذ ذلك الحين، اضطرّت هي، أيضاً، إلى مغادرة الجزائر، بسبب وضعها المزدوج: امرأة، ومثقّفة. هذه الشابّة الجزائرية نشأت في المنزل الذي ترعرعت فيه، وقد حضرت هذه الجلسة لبرلمان الكتاب، لتشهد على الدراما الجزائرية، وعلى اغتيال المثقّفين، وعلى التعصُّب الذي عصف بالبلد. أعيش، اليوم، في هذا التناقض المؤلم: المحاكمة الجزائرية - مع المعاناة والنوستالجيا التي تنطوي عليه (أسمّي هذا «حنيني الجزائري - ma nostalgérie»)، أعيش في فرنسا، وهي أيضاً بلدي، وأراقب، من هناك، التاريخ المؤلم لـ«الجزائر المستقلّة».

في أثناء دروسكم الإعدادية في باريس، «لوي لوجران - Louis-le-Grand»، انصبّ إعجابكم الأوَّل على «سارتر» و«برغسون». مع ذلك، أخذتكم حياتكم المهنية بعيداً عن هذين الفيلسوفَيْن. كيف تنظرون إليهما، اليوم؟

- صحيح أن «برغسون» كان، بالنسبة إليَّ، مذهلاً، وكما هو الحال بالنسبة إلى جميع أبناء جيلي، كان «سارتر» شخصية عظيمة، وفيلسوفاً، وكاتباً ملتزماً. كيف أنظر إلى هذه الإعجابات الماضوية؟ أنا لا أنكرهما. إذا كان لديّ الوقت والحرِّيّة، أودّ أن أقرأ هذين المفكّرين مرّةً أخرى، وألقي دروساً عنهما. لكني، وأنا أشيد بهما، أحاول، حتى في تحليلاتي التفكيكية، أن أشير إلى شغفي بالنصوص. لم أكن لأفعل ذلك دون إعادة ترسيخها في أصالتها، وضمن حدودها، تلك الخاصّة بالتقاليد الفلسفية، والمؤسّسية الفرنسية. مع «برغسون» و«سارتر»، هناك طرق عمل وتفكير وكتابة لم نجدها في الألمانية أو في الإنجليزية، وهي غريبة، تماماً، عن الغريب.

ثم كان هناك، من بين أصدقائكم، فلاسفة وكتّاب على قدر من الأهمّية: ألتوسير، وليفيناس، وبلانشو، وكذلك جيل دلوز، وجان فرانسوا ليوتار. لكن الصداقة تتطلَّب الحوار. هل يمكنم قراءة عملكم على أنه حوار مع هؤلاء الأصدقاء؟

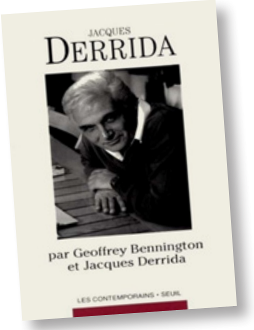
- نعم. لكن وجود حوار -وهي كلمة لا أثقفها كثيراً- لا يعني أن الكتب، الواحد تلو الآخر، هي إجابات أو أسئلة خاصّة بهؤلاء المفكّرين. في الحقيقة، هناك معالجة أكثر من الحوار. تَمَّ توجيه بعض نصوصي، بشكل خاصّ، إلى هؤلاء الأصدقاء، ولكن دون أن تكون غير مقروءة للآخرين، مع كتبي عن «بلانشو» أو «ليفيناس». وبالمثل، لا أستطيع شرح «أطياف ماركس» دون تسليط الضوء عليه، يستخرج التاريخ الكامل لعلاقاتي مع «ألتوسير»، أي ليس، فقط، مع «ألتوسير»، بل، أيضاً مع الذين كانوا قادرين على الإحاطة به في أثناء قيامنا بالتدريس في مدرسة المعلّمين العليا. في اللحظة الألتوسيرية، في حقبة ما، في ما تَمَّ فعله بعد ذلك معه، من حوله: قراءة «رأس المال» لأجل «ماركس»، أعمال لم أرضَ عنها، لكن دون أن أكون معادياً لها. الشيء نفسه بالنسبة إلى «دلوز». شعرت بأنني قريب جدّاً من أطروحاته، لكنني لم أكن لأكتبها مثله أبداً: لقد تقدَّمنا، وكتبنا بطريقة مختلفة، كما تأثّرت كثيراً بعمله عن نيتشه، على سبيل المثال، لكنني لم أستطع متابعة «أوديب» مضادّاً، كما أنني أختلف مع ما قاله عن «آرتو»، رغم أنني أشاركه اهتمامه به. علاوةً على ذلك، أخبرته بأن علاقاتنا الشخصية كانت، دائماً، ودّيّة للغاية، كما هو الحال مع ليوتار؛ حيث يُسجّل النوع نفسه من التقارب. كلّ هذا معقَّد جدّاً، وسيتطلب الأمر عدّة أعداد من الإنسانية لشرحها.

اشتهر أحد أقوالكم المأثورة: «لا يوجد شيء خارج النصّ». إذا كان كلّ شيء نصّاً، فكلّ شيء يتأثّر بطريقة التفكيك. ألا يتعارض هذا مع التنوّع في أنساق فهم العالم التي يبرزها تطوُّر العلم؟

- منذ ما يقرب أربعة عقود، بدأت بالتفكير في الكتابة وفي النصّ. ما كان يهمّني، في البداية، هو الكتابة الأدبية، على الرغم من أنني أصبحت «فيلسوفاً» من جهة المهنة. تساءلت: ما هي الكتابة؟ ماذا يحدث عندما نكتب؟ للإجابة عن ذلك، كان عليَّ توسيع مفهوم النصّ، ومحاولة تبرير هذا التوسُّع. لا تعني عبارة «لا يوجد شيء خارج النصّ» أن كلّ شيء عبارة عن ورق، ومشبع بالكتابة، بل أن كلّ تجربة تُهيْكل شبكة من الآثار التي تشير إلى شيء آخر غير نفسها؛ بمعنى آخر، لا يوجد حاضر لا يتكوَّن دون الرجوع إلى زمن آخر، أو حاضر آخر. الأثر-الحاضر هو أثر مضاعف يَقتفي، ويُقتفى. لقد وسّعت مفهوم الأثر ليشمل الصوت نفسه، مع فكرة إعادة النظر فيه داخل الفلسفة، منذ العصور اليونانية القديمة، كما أولي اهتماماً بالكتابة على حساب الكلام (مركزية اللوغوس)، وحضور الصّوت الحيّ (مركزية الصوت). بعد قولي هذا، وعلى الرغم من ضرورة النقد، لا يكون التفكيك -برأيي- نقداً أو حكماً تقييمياً، أو عملية تنحية، هو أكثر من طريقة أو منهج، إن جاز توظيف مفردتكم. تفترض فكرة «الطريقة» مجموعة من الإجراءات المنظّمة، قبل تجربة القراءة أو التأويل أو التدريس، بالإضافة إلى إتقان معيّن. إذا اكتشف البعض تكراراً معيَّناً؛ فهذا ما تشير إليه طريقة الكلمات، أليس كذلك؟ إن التفكيك أو الدوافع ليس طريقة أو منهجاً. ليس «نقداً» ولا «منهجاً»، ويمرّ، أيضاً، عبر التاريخ أو جينيالوجيا أفكار «النقد» أو «الطريقة»،

كما يسمح التفكيك بتأويلات القراءة والكتابة وتحويل النصّ العامّ، وهي كلّها أحداث. إنهم يصنعون أشياء جديدة، ممّا يثير الدهشة لمَنْ يختبرها. لا يوجد إتقان للتفكيك، وهو ببساطة، مواجهة «شيء آخر»، في كلّ مرّة يملي عليك شخص آخر قانونَ القراءةِ الفردي، الذي يأمرك بالتنازل عن المسؤولية، للإجابة عن قراءتك. مع ذلك، إذا لم يفلت شيء من النصّ، فلن يتمّ تجميع هذا النصّ.

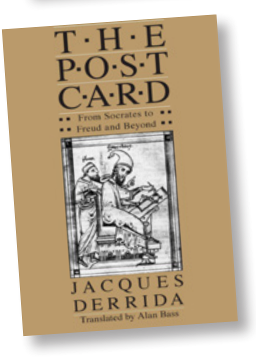
بسبب بنية الآثار نفسها التي تتكوَّن منها، والتي تنفتح على شيء آخر غير نفسها، لا يمكن إغلاق الكلّيّة. هذا يستثني التجميع والإغلاق، واكتمالية النصّ، و-من ثَمَّ- قيمة النظام. التفكيك ليس نظاماً، أكثر من كونه فلسفة: إنه يشكِّك في المبدأ الفلسفي. إنه مغامرة فردية تعتمد حركتها، في كلّ مرّة، على الموقف، والسياق (السياسي، على وجه الخصوص)، وعلى الذات وجذورها في مكان ما، وزمان ما، والتي تسمح لها بالتوقيع على المبادرة التفكيكية، بطريقة ما.



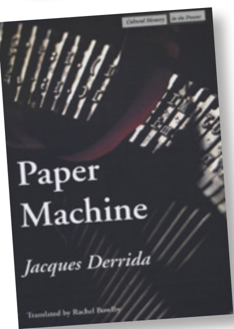


الزمن، في نهاية المطاف، هو جوهر تفكيركم، لكنكم لا تقدّمون فلسفة للزمن. نفضِّل أن يكون لدينا انطباع بالتعامل مع فلسفة الحدث. سيلعب الموت، بعد ذلك، دور المفهوم المحوري؛ ما يسمح لكم بالتعبير، بدقّة، عن الزمن والحدث؟

- أنت محقّ؛ لا توجد فلسفة للزمن فيما كتبته، لكن لا توجد فلسفة للحدث البتّة، ولا للموت. لا توجد فلسفة لأيّ شيء. في الواقع، بدأت بالعمل على التراث الفلسفي فيما يتعلَّق بالزمن («كانط» و«هوسرل» «وهايدغر» قبل كلّ شيء)، وامتياز الحاضر في فكر الزمن. تخبرنا الفطرة السليمة بأن كلّ شيء موجود في الحاضر: يتمّ الإعلان عن الماضي، وعن المستقبل بعبارات هي، دائماً، خاصّة بالحاضر، الحاضر الحيّ؛ هذا هو الوضوح الذي حاولت أن أعقّده قليلاً. بقيت مسألة الزمن هذه في العمل أو في كلّ أعمالي، ومع ذلك، إن ما تقوله عن الاهتمام المميَّز بالحدث صحيح. أصبحت مُصرّاً عليه أكثر فأكثر. الحدث كما يأتي منفرداً، بشكل غير متوقَّع، ليس فقط «ما» يأتي، بل «مَنْ» يأتي (الآتي). السؤال: «ماذا تفعل بـ(ما) يأتي؟» يأمر بفكر الضيافة والهبة والتسامح







والسِّر والشهادة. تَمَّ التأكيد على الرهانات السياسية لهذه التأمُّلات، كلّ هذا يتعلَّق بـ «(ما) يأتي»، أي الحدث غير المتوقَّع. ونظراً لوقوع حدث متوقَّع، بالفعل، لم يعد حدثاً. ما يهمّني، في هذا الحدث، هو تفرّده؛ فهو يحدث مرّةً واحدة فقط؛ لذلك إن الحدث فريد من نوعه، ولا يمكن التنبُّؤ به، أي بلا أفق، لذا يكون الموت هو الحدث، بامتياز: لا يمكن التنبُّؤ به حتى عندما يكون متوقّعاً، فهو يحدث، ولا يحدث منذ حدوثه، ولا يمكن التنبُّؤ به، ولم يعد يحدث لأيّ شخص. من هنا، تنامى اهتمامي بنصّ «بلانشو» عن الموت باعتباره مستحيلاً. الموت، بكلّ بساطة، هو الموضوع الأكثر استمراراً في كلّ ما كتبته، قبل وقت طويل، في نواقيس (جاليلي، 1974) أو الإماتة (جاليلي، 1999)، كلّ شيء يبدأ بفكرة الموت، وكلّ شيء يعود إليها. يمكنني أن أعطي، كمثال، ثلاثة أنواع من التأمُّلات التي تمسّ فكرة الموت هذه. السمة الإيصائية للكتابة (في الغراماتولجيا، مينوي، 1967). عندما أكتب، أعلم جيّداً أن ما أكتبه يمكنه أن يخلّصني، أو يبقيني على قيد الحياة، وأن ما هو في أصل الأثر يمكن أن يختفي دون أن يختفي الأثر، إن بنيتها كذلك، وهي البنية التي سمَّيتها (الإيصائية) أي من الوصية؛ و(الطيفية) أيضاً، التي لا تنفصل عن مفهوم الأثر، الذي وجد انعكاسه بداخلي، قبل فترة طويلة من أطياف «ماركس»: الأثر ليس حيّاً ولا ميّتاً. ما أربطه، أخيراً، بالمسألة الكبرى المتعلِّقة بعقوبة الإعدام (أودّ التأكيد، هنا، على أسباب سياسية) التي كرَّستُ لها ندوة منذ عدّة سنوات، وأردفتها بالتفاتات متشدّدة، خاصّة فيما يتعلَّق بـ«قضية» موميا أبو جمال، الذي أعددت عنه أحد الكتب «مباشرة من طابور الإعدام»، لا ديكوفيرت، (1999). بدا لي تاريخ عقوبة الإعدام حاسماً في حدِّ ذاته، كما كان في الوقت نفسه، بمنزلة خيط إرشادي رائع للتفكير في الدولة، والسيادة، والسلطة.

هوامش:

1 - الأبوريات: جمع أبوريا (Aporia)، وتعني الاستعصاء أو المعضلة التي ليس لها حلّ نهائي. (المترجم)

المصدر:

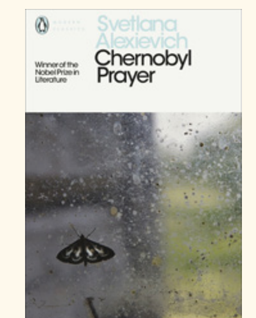
الإنسانية، 28 يناير (2004). حوار مع جاك دريدا - جيروم ألكسندر نيلسبرغ

L'Humanité, 28 janvier 2004.



سفيتلانا أليكسيفيتش: مخاطر العظمة

يبدو أن الهروب من التاريخ مستحيل بالنسبة لـ«سفيتلانا أليكسيفيتش» الحائزة على جائزة «نوبل» لعام 2015. بعد تأريخ الاتحاد السوفياتي من خلال «رواياتها الوثائقية»، التي غالباً ما تُفهم -خطأً- كتاريخ شفوي، بدأت منذ عام 1985، العملَ على كتابين جديدين، أحدهما عن الحب، والآخر عن الشيخوخة والموت. رأت في هذه المواضيع فرصةً لتجربة شيء مختلف، غير مرتبط بتاريخ ما تسميه «الفرد الأحمر» في الاتحاد السوفياتي السابق.







لكن بعد ثورة 2020 المُتفجرة في بيلاروسيا، وهروبها اللاحق إلى المنفى (الثاني لها في أكثر من عقدين بقليل)، حيث اضطرت للتخلي عن مخطوطاتها، والغزو الشامل لأوكرانيا من قِبَل روسيا في فبراير/ شباط 2022، أدركت أن مشروعها لم ينتهِ بعد. هذه المرّة، تركِّز «أليكسيفيتش» أنظارها بشكلٍ ملموس أكثر على اللحظة الراهنة من خلال توثيق الثورة والهجرة من الأراضي البيلاروسية. ومع ذلك، تظل آثار الماضي راسخة. استولت القوات الروسية الغازية على تشيرنوبيل لأسابيع، وهو ما يفسِّر المخاوف التي عبَّرت عنها في كتابها الشهير، «صلاة تشيرنوبيل». القصص المُرعبة عن وحشية الحرب وأهوالها يتردّد صداها في رواياتها الثلاثية: («الوجه غير الأنثوي للحرب»، «آخر الشهود»، «فتيان الزنكي»).

في الفترة الماضية أعلنت الحكومة الروسية عدم اعترافها بالدولة الأوكرانية، واعتبرت أن شعبها نازي، أو أسوأ من ذلك، تماماً كما يدعي «فلاديمير بوتين» أنها جزءٌ من روسيا الكبرى على أي حال. من خلال الاستماع إلى «أليكسيفيتش»، الناطقة بالروسية والمولودة لأبٍ بيلاروسي وأمٍ أوكرانية، وهي تناقش صدمةً الدمار الذي حلَّ بما كانت تسميه ذات يوم موطنها، نحاول فهم عبثية آلة الدعاية. معركتها الآن، كما كانت دائماً، تتركّز في اتجاه الدفع نحو المُبالغة في التبسيط.

مؤخراً تمَّ تذكيرنا جميعاً أننا نعيش في عالَم تشيرنوبيل، سواء كنّا على علم بذلك أم لا، بسبب الغزو الروسي لأوكرانيا. من بين جميع الأخبار المأساوية الأخرى، ما موقفك من سيطرة روسيا على محطتي تشيرنوبيل و«زابوريزهزيا» النوويتين؟

- كما تعلم، كتابي، «صلاة تشيرنوبيل»، له عنوان فرعي: تاريخ المُستقبل. لقد كتبته منذ فترةٍ طويلة، لكن حتى ذلك الحين افترضت بالفعل وجود عالَم جديد. كان من الواضح أن عالَماً جديداً بصدد الظهور، عالَم لا يتوافق مع معرفتنا وأخلاقنا. بالطبع ستكون هناك انفجارات أخرى. كانت هناك فوكوشيما. عندما ذهبت إلى هناك، فكّرت في الإرهاب، بالطبع، وكيف سيستخدمون محطات الطاقة النووية. كل محطة طاقة نووية هي قنبلة نووية ضخمة.

كان من المُمكن أن تدمِّر محطة «زابوريزهزيا» النووية أوروبا بأكملها، لو لم يتمكن الناس هناك من السيطرة على النار في منتصف الليل. الأمر يتعدَّى مجرد الخوف. وقد تعاظمت مخاوفنا عندما أدركنا أن قدراتنا التكنولوجية لمُجابهة ما صنعناه بأذهاننا غير كافية. لو وصل الحريق إلى



محطـة الطاقـة، لمـا كان بإمكاننـا فعـل أي شـيء.

نعـم، كان الاجتياح مروِّعـاً، لا سيما وأن إحدى الفرق كانـت تعمـل هنـاك فـي محطـة تشـيرنوبيل وقـد أسَـرَهم الجيـش الروسـي. كانـوا يوفِّـرون لهـم الطعـام والراحـة، ولكـن بخـلاف ذلـك، هـم يواصلـون العمـل هنـاك. هـل يمكنـك أن تتخيّـل حالـة الإرهـاق التـي أصابـت هـؤلاء العامليـن؟ كيـف حالهـم مـن الاكتئـاب؟ إذن، لدينا العامل البشـري مهـمّ هنـا.

مـن المُتعـارف عليه عدم قصف المحطات النووية، ولا القتـال بالقرب منهـا، ولكـن بالطبـع يحـدث ذلـك، ولسـنا محمييـن مـن هـذا الجنـون، كمـا نـرى الآن. لا توجـد آليـة يمكنهـا العثـور علـى هـؤلاء الأشـخاص المجانيـن ومنعهـم مـن فعـل الأشـياء التـي تتبـادر إلـى أذهانهـم المجنونـة.

إنهـا حالـة مقلقـة للغايـة نعيـش فيهـا جميعـاً جنبـاً إلـى جنـب مـع فيروس كورونـا. الثورة في بيلاروسـيا، والأحداث الجاريـة فـي أوكرانيـا أسـوأ بكثيـر.

عند إعادة قراءة «صلاة تشيرنوبيل» مع طلابي مؤخراً، ناقشـنا علاقتهـم بأحـداث 11 سـبتمبر/أيلول باعتبارهـا تشبيهاً محتملاً لعلاقة الأجيال الشابة مع تشيرنوبيل في بيلاروسيا وأوكرانيا كشيء واسع النطاق والأهمّية بشكلٍ ملحوظ لم يشهدوه بأنفسهم، ولكن تمَّ تضمينه بقوة في الثقافـة فطوّر الأسـاطير الخاصـة بـه. بعـد مـا يقـرب مـن ثلاثة عقود منذ الانتهاء من النسخة الأولى من «الصلاة»، ما هي انطباعاتك عما تعنيه تشيرنوبيل للأجيال الشابة

واهتماماتهم البيئية؟

- أعتقد أن تشيرنوبيل ستلاحق كل جيل، لأننا بعد تشيرنوبيل دخلنا إلى عالَم مختلف تماماً، عالَم يتجاوز ثقافة الحرب المألوفة، التي كان الناس على دراية بعنفها وحدودها وإمكانياتها. مهما كانت قاسية، لم تكن مثل تشيرنوبيل. ستظل العديد من الجسيمات المشعّة موجودة لآلاف السنين، والآن هناك الكثير من المواد النشطة. على سبيل المثال، قد تحترق القرى الموجودة في تلك المنطقة الميتة المُغلقة. هناك الكثير من الحرائق والعواصف. هناك أناس يختبئون من السلطات. كل شيء خطير جداً. إنه يفوق الخيال. إذا كنّا في زمن الحرب، سيعود الناس من القتال وسيبدؤون حياة جديدة.

لكن فيما يتعلَّق «بتشيرنوبيل»، لا يمكننا العودة، لأنها ستظل موجودة لمئات السنين في هذه المرحلة النشطة. أنا من بيلاروسيا، وفي بيلاروسيا، نشرب تشيرنوبيل، ونأكل تشيرنوبيل، ونتنفس تشيرنوبيل. لقد اخترقت جزيئات تشيرنوبيل تربتنا وأرضنا ومياهنا. كل شيء ملوَّث. بيلاروسيا هي مختبر تشيرنوبيل الضخم، مختبر المُستقبل.

ولكن كيف يمكن أن تتخيّل ما تعنيه تشيرنوبيل للأجيال الشابة اليوم؟ من الصعب قول ذلك، رغم أنني أعتقد أنه يجب عليهم الابتعاد عن عالَم التكنوجينيك هذا الذي يفكِّرون فيه. وعن ما يشاهدونه وما يهتمّون به. أعتقد أنه يمكنهم تخيّل مدى خطورته ومدى قدرته على إثارة فضولهم، لأنهم مجبرون على العيش في هذا العَالَم، ولم تتمكن البشرية من احتوائه بعد. بعد أربعة أيام، كانت غيوم تشيرنوبيل موجودة بالفعل في إفريقيا. لقد دمّرت تشيرنوبيل مفاهيم البعيد والقريب. هل كان هناك حديث عن المسافة البعيدة عندما كانت الغيوم فوق إفريقيا بالفعل، عندما كانت بالفعل فوق السويد؟

لا يقتصر الأمر على عدم قدرة العلم الحديث على حلِّ هذه المُشكلات فحسب، بل فشله أيضاً في تخيّل الخيارات التكنولوجية المُمكنة لاحتوائها وإدارتها - مثل فوكوشيما. نحن لا نفهم تماماً فوكوشيما. ذهبت إلى هناك العام الماضي، ولا يمكنك الاقتراب أكثر من عشرة كيلومترات. إنها منطقة محظورة. هناك معلومات محدودة جداً حول ما إذا كان هناك أي عادم، أو أي جسيمات خطرة، أو أي شيء في المُحيط، في طعامنا. سأقولها مرّة أخرى: لقد ابتكرنا تقنيات لا تتماشى مع أخلاقنا أو تصوُّراتنا البشرية المُسبقة، والتي من أجلها نشنُّ الحروب. كلها تبدو أقلَّ جدية مقارنةً بالمقياس الكوني لهذه المشاكل.

وبالتالي، فإن القضية الرئيسية عندما يتعلَّق الأمر بتشيرنوبيل تتعلَّق بكيفية تمثيل ما حدث، وكيفية فهم حادث شاسع جداً وطويل الأمد ومن المستحيل تصويره بالطرق التقليدية. إنه تحدٍ فنّي وتحدٍ وجودي، ويذكّرني بشيء قرأته في «صلاة تشيرنوبيل» - أنه لأول مرّة منذ تشيرنوبيل تساءلتِ ما إذا كان يجب عليك أن تكتبي أي شيء على الإطلاق لأن تلك المنطقة كانت «أقوى من أي شيء يمكن أن يقوله الأدب». في ضوء الأحداث التي تصفينها، كيف تعتقدين أن تشيرنوبيل قد غيّر الفنّ أو الأدب أو الثقافة بشكلٍ عام خلال السنوات الـ35 الماضية؟

- لسوء الحظ، لن أقول إنه لا تشيرنوبيل ولا فوكوشيما أحدثا الانفجار في الفنّ والفلسفة والأدب الذي كان ينبغي أن يحدث. ربما يتعلَّق الأمر بحقيقة أن البشرية لم تبذل جهودها بعد، ولم تخترق هذه المُشكلة حقاً، ولم تفعل ذلك، لأنها غير قادرة عليها. لكنني أعتقد أنه على الرغم من أن تقنياتنا لا تستطيع حمايتنا من هذه الكوارث التي ننتجها، إلّا أننا ما زلنا بحاجة إلى محاولة فهمها.

على سبيل المثال، قال أحد أبطالي في «صلاة تشيرنوبيل» إن ثقافتنا كلها تتلخّص في هذا الصندوق الكنز من المخطوطات القديمة. لم أجد أي شيء هناك من شأنه أن يساعدني، لأن الناس لم يعتادوا غسل الحطب. لم يتناولوا طعامهم في راحة بال لعدّة قرون، ولم يضطروا أبداً إلى إخراج الأطفال من المدارس، وهناك الكثير من هذه الأمثلة لهذه الحياة المُختلفة تماماً، لكننا تمكنا من التعايش معها جزئياً فقط، بالمعنى الطبي ومعاداة الشيوعية. كانت الشيوعية تحطّم الباب عند رحيلها ولم تترك لنا ميراثاً. لكننا لم نفكّر مطلقاً في هذه المسألة، بالتأكيد ليس من الناحية الفلسفية.

كيف تعتقدين أن ذكرى تشيرنوبيل وأسطورة تشيرنوبيل يجب، أو يمكن معالجتها في الفنّ للمضي قدماً، إن لم نقم بذلك بالفعل؟ ما الوسائل المُمكنة لتحقيق ذلك في المُستقبل؟

- كرّرت هوليوود فكرة نهاية العَالَم لفترة طويلة الآن، في محاولة لبناء واقع حولها، لكن عندما أتيت إلى تشيرنوبيل، ما رأيته هناك كان أقوى بكثير من أي أفلام أو تخمينات في هوليوود. كان الواقع أكثر تعقيداً. أفكّر فيما رأيته هناك. تقترب من نهر، وتشعر برغبة في لمس الماء هناك، وترى قطيعاً من الأبقار يقترب من النهر، ويبتعد عنه فوراً، لأنه يمكن أن يشمَّ ويشعر أنه لا ينبغي حتى الاقتراب منه.

يقول الأشخاص الذين يعرفون شيئاً عن النحل إن النحل لم يغادر خلاياه منذ أسابيع، بينما ذهب الناس إلى المُظاهرات بعد أيام وأكلوا بيروشكي في الشوارع. لقد أدرك النحل. اتضح أن النحل، الكائنات الحية، أكثر قوة بطريقة ما، لديهم غريزة أفضل للبقاء على قيد

الحياة. يبدو الأمر كما لو أن لديهم ذاكرة أجداد أفضل تفتقر إليها البشرية. خرجنا بعد فترةٍ وجيزة، تجوَّلنا في منطقة تشيرنوبيل. كان الناس يلعبون كرة القدم مع الأطفال في الشارع. لا يمكن للبشر تغيير حياتهم بهذا الشكل. واصل الناس حياتهم بالطريقة التي كانوا عليها من قَبل. ما حدث كان بعيداً عن فهمهم.

بالنسبة لي على الأقل، كان التحدي الذي أواجهه في الفنّ هو كيفية التعامل مع هذا الواقع الجديد. بالتفكير في كتاباتي السابقة، كان الأمر أسهل بطريقة ما، لأن هناك ثقافة أدبية كاملة في الكتابة عن الحرب. أي مفهوم: الخير والشر. ولكن بالنسبة إلى تشيرنوبيل، إنه نوعٌ مختلف تماماً من الشّر. أنت تتنفس الهواء، وهذا الهواء يقتل. تريد أن تأكل تفاحة وهذه التفاحة ستقتلك. تريد أن تجلس على العشب، وهذا سيقتلك.

لذلك، تصبح تحت رحمة هذا العَالَم الجديد تماماً، ولا يمكنك الانتصار في مواجهة هذه الكارثة. لا تملك اللّغة المُناسبة لذلك. ليس لديك حاسة الشم الصحيحة. الإشعاع لا رائحة له. ليس لديك أي عضو حسّي لتشعر بالإشعاع. لا يمكن للإشعاع أن يخبرك بما هو مرعب وما هو غير مرعب. الموت في كل مكان من حولك بكل هذه الأشكال.

كان أمامي خيار وحيد بسؤال الناس عن كيفية فهمهم لهذا الوضع برمته في الوقت الحالي. وقد حدث ذلك اليوم: كيف يفهمون هذا الشكل من الموت الذي يحصد الأرواح، ويصيبهم بالأمراض، وما طبيعة مشاعرهم وتفكيرهم، وكيف يحاولون إنقاذ أطفالهم. كان عليّ أن أسلك هذا الطريق: التحدُّث إلى الناس. في ذلك الوقت، شعرنا بصدمة شديدة جراء هذه الأحداث، وتحدّث الناس لفهم ما جرى. كانت الفلسفة صامتة. كانت الثقافة صامتة. كان الناس يحاولون البقاء على قيد الحياة. كان من الرائع التحدُّث معهم.

فيما يتعلَّق بموضوع المعرفة، من الرائع أن نكتشف تجربتك ودوافعك في اختيار أسلوب كتابتك. أعتقد أن هناك العديد من الافتراضات والأفكار حول كيفية عملك وكيف جمعت هذه الكتب معاً والفهم الذي يحصل من خلالها. برأيك ما هو أكبر سوء فهم لحقَ بعملك؟

- كثيراً ما أسمع من الصحافيين أنني أتنقَّل وأسجِّل ما أسمعه -فقط- ويصبح الكتاب جاهزاً. هذا هراء بالطبع. تأليف هذه الكتب يتطلب منّي نسج العَالَم معاً من خلال العديد من التفاصيل. عليك أن تغتنم حياة الطبيعة؛ عليك أن تلتقط صوراً للناس في لحظات الاضطراب.

كثيراً ما يسألني الناس، «لماذا يتحدَّث الناس بشكلٍ جميل في كتبك؟» أجيب أنني ألتقط لحظات من الحب، والاضطرابات الكبيرة، والموت: الحرب، تشيرنوبيل. مثل هذا الشخص يتحدَّث بشكلٍ جميل. إنه يُخرج من داخله أقصى ما يمكنه فعله. حتى أبطال روايتي قالوا لي ذلك أحياناً، «لم أكن أعرف حتى أنني أعرف ذلك». من المُهمّ بالنسبة لي الوصول إلى الناس بهذه الطريقة.

لقد أمضينا الكثير من الوقت في نزع هذا الحجاب من التفاهة، لأننا نعيش في عالم من التفاهات: الصحف، ومعظم الكتب من هذا القبيل. هذه التفاهة يجب أن ينزعها الشخص للوصول إلى نصه الخاص، حتى يقول تلك الأشياء التي لم يقلها الآخرون ولم يعرفها الآخرون. عندما يتمكنون من رؤيتها، يجب أن أكون مستعدة لتطوير هوائيات لأتمكّن من رؤيتها وسماعها، لأنه إذا كنت ترغب في سماع شيء جديد، عليك أن تطلبه بطريقةٍ جديدة.

سيقول الناس، «أنتِ تذهبين هناك وتكتبين تلك الأشياء فقط - الأوساخ الوجودية التي هي حياتنا». لا، عليك أن تزيل كل الفائض من حياتنا، كل ما هو سطحي، مبتذل، ثمَّ ننغمس مع الشخص في هذه المعرفة الذاتية. هذا عمل هائل وصعب. يجب أن تشمل هذه المجموعة من القصص الرجال والنساء والشيوخ والأطفال. يجب أن تكون لديهم وجهات نظر مختلفة، ومهن مختلفة، لأن مهننا تغيِّر وجهة نظرنا، كلنا. أنت معتاد على رؤية العَالَم بطريقةٍ معيَّنة. عليك أن تجمع كل ذلك معاً، وتمنحه شكلاً معمارياً - شكل الحياة الواقعية التي نعيشها.

أصعب شيء أن يعتقد الجميع أن عملي وثائقي بالأساس، كأنني أخذت كل شيء من الأشخاص الذين استمعت إليهم. لا، كل شيء في كتبي هو ما قاله الناس حقاً، لكن عليك أن تقدِّم لكل هذا شكلاً معيَّناً، عليك أن تنسجه معاً، بحيث يكون عملاً فنّياً بحق.

بالحديث عن المهن، كيف تغيَّر فهمُك لمُهمّتك أو هويتك ككاتبة خلال هذه العقود العديدة، خاصة في ضوء خيبة الأمل في التسعينيات التي تحدَّثت عنها باعتبارها فرصةً مهدورة للتعرُّف على معاناة الناس في حقبة ما بعد الاتحاد السوفياتي؟ من وجهة نظرك، كيف يمكن للكلمات أن تؤثّر في التغيير الهادف وتساعد في الحرب اليوم؟

- ما أكتبه منذ أربعين عاماً هو قصة الشخص الأحمر، الفكرة الحمراء. لقد بدأت منذ ظهور تلك الفكرة. قابلت أشخاصاً رأوا لينين وستالين. الناس الذين قاتلوا في أفغانستان. الناس الذين ماتوا في تشيرنوبيل. كل هؤلاء الناس. أدركت في النهاية أنني لم أكن حريصة كفاية على تأليف كتابي بعنوان «الزمن الثاني» عن سقوط الإمبراطورية والكتابة عن نهاية «الشخص الأحمر». اتضح لي أنني كنت ساذجة.

في ذلك الوقت، في التسعينيات، كنّا نظن أن

الشيوعية قد انتهت، وأن هذه الفكرة لن يتمَّ إعادة صياغتها بأي شكل من الأشكال، لا الإمبريالية، ولا أي شيء آخر. اتضح أننا لم نكن على صواب. الشيوعي لم يمت. الفرد الأحمر يقوم بتغيير أشكاله مرّة أخرى، ويتحوَّل.

أفكر فيما يمكن أن يحدث لهذا الشخص، حتى يدمِّر خاركيف، ويسويها تماماً بالأرض. هذه المدينة الجميلة التي أحببت زيارتها. كانت لديّ علاقة شخصية للغاية بهذه المدينة. كيف تدمرها وتمسحها من على وجه الأرض؟ كيف يمكنك أن تحاول هدم هذا العَالَم الآخر، هذه الحضارة؟ كل الحضارة الأوكرانية والعَالَم الأوكراني. كيف تنكر حقها في الوجود؟ لماذا؟

هل تستطيع أن تتخيل كائنات فضائية -أنا لا أتحدَّث حتى عن دول حقيقية- يقولون: «حسناً، الشعب الروسي غير موجود؛ العَالَم الروسي مجرد أسطورة». ماذا سيحدث لروسيا؟ كيف سيكون شعور الروس؟ ماذا حدث لهم؟ ما الإذلال الذي تحمّلوه حتى نزلوا إلى هذا الحد؟ والآن أفهم قوة وكرامة الأوكرانيين الذين يموتون ولكنهم يدافعون عن أنفسهم، ويدافعون عن عالَمهم، ويدافعون عن حق أطفالهم في أن يكونوا أوكرانيين، ويتحدَّثون لغتهم الخاصة.

الآن، اتضح أنني أذهب إلى أبعد من ذلك مع هذا الشخص الأحمر، وأرى كيف يقتربون من شيء أخشى أن أقوله بصوت عالٍ - الفاشية. نحن نتعامل مع الفاشية الروسية، بصدد التشكُّل أمام أعيننا.

أحد جوانب مشكلة الفاشية التي واجهناها كثيراً مؤخراً هو الانبهار بفكرة «العظيم»: كل الأشياء عظيمة، اجعل أميركا عظيمة مرّة أخرى، الهوس بالعظمة في روسيا الذي نراه في الحرب والدعاية، روسيا العظمى. سؤالي من جزأين. أولاً، كيف تشخّصين جاذبيتها؟ ما الذي يحافظ على هذه الأسطورة، ما الذي يجعل ما وراء السرد قائماً في عصرنا؟ ثانياً، كيف ينبغي لهذا الاعتقاد في «العظمة» أن يغيّر علاقتنا بالثقافة الروسية، إذا كان ينبغي بالفعل تغييرها؟

- نعم، هذا سؤال مثير للاهتمام. أخشى كلمة «عظيم»، وخاصة الآن. كنت مرّة في الحرب في صربيا، وسمعت عن «صربيا العظمى». نحن نعلم كيف انتهت. ونعلم جميعاً كيف انتهت «ألمانيا العظيمة». الآن لدينا «روسيا العظمى». دائماً ما ينتهي ذلك بالدم. لا توجد طريقة أخرى، لأن المنظور البشري مبني على التنوُّع. كلنا مختلفون. حتى جيراننا، حتى أفراد الأمة الواحدة، كلنا مختلفون. كم نحن مختلفون!

الأذربيجانيون والأرمن والأوكرانيون، أياً كان - إنه هذا العَالَم المُلوَّن بالكامل والمشرق. ليس من قبيل المُصادفة أن الرب جعلنا نختلف عن الخارج. يمكنك أن تقول، حسناً، شخص ما يشبه الآخر في الظاهر، لكنهم مختلفون حقاً: عيون مختلفة، ورموش مختلفة، وآذان مختلفة، وكل شيء آخر. وبالتالي، فإن هذه الرغبة في توحيد العَالَم، كما أعتقد، هي تبسيط يقلّل من مستوى الثقافة.

في الماضي، كان من المُمكن فهم مثل هذه الأنشطة على أنها رجعية، ولكن في الوقت الحاضر، في القرن الحادي والعشرين، هذه الأشياء غير مقبولة تماماً. هذا يعني فقط أن روسيا لم تنجح في الانضمام إلى عالَمنا الكبير المُشترك. ظلت في ضواحي الحضارة، وهي تظهر لنا عدوانية بأقصى شكلٍ ممكن. الكثير من الناس غير مرتاحين بالفعل لعبارة «العَالَم الروسي»، لأنه ماذا يعني عالَم مختلف، عالَم أفضل؟ عندما نكون مختلفين، عندما يكون لدينا العديد من الأفكار المُختلفة، عندما يكون لدينا العديد من الأفكار والأشكال المُثيرة للاهتمام، ومحاولات العثور على معنى الحياة.

عندما عدت إلى موطني، لم أتمكن من تشغيل التليفزيون، لأنه في كل ساعة كنت أسمع أنه لدينا الآن صواريخ جديدة، وبعض السفن الرائعة الجديدة، وبعض الغواصات التي لا تصدَّق، والدبابة التي لم يمتلكها حتى الأميركيون. قِيل هذا دائماً بحماسٍ خاص. عندما كنت أستمع إلى كل ذلك، كنت أفكِّر، «يا إلهي، لم يكن حتى القرن التاسع عشر، الذي حاول على الأقل التخلّص من الثقافة الماديّة والارتقاء بهذه الثقافة الروسية العظيمة في القرن التاسع عشر».

اليوم لا توجد حتى الثقافة الروسية على هذا المُستوى، لأن المُستوى الروحي العام، على ما يبدو، قد تراجع. الآن كل العَالَم، ربما، يختبر هذا السقوط، لأن السر البشري -هذه مجرد فرضيتي- قد تمَّ استبداله بالمعلومات، وسر الحياة لا علاقة له بهذه المعلومات. إن سر الحياة شيء أكثر تعقيداً، شيء لا يمكن فهمه؛ يمكننا فقط الرقص حوله، والنظر، والتعجب، ولكن لا نستبدله بهذه المعلومات، بالكيلوبايت، والجيجابايت. أعتقد أن التكنولوجيا قد جعلت عالَمنا أكثر تعقيداً وأكثر تبسيطاً، فكرياً.

أعتقد، أيضاً، أنه يمكن اعتبار تهديد الدعاية أحد أشكال مشكلة المعلومات المذكورة. هناك فكرة أن الدعاية لا تنجح إلّا إذا شارك السكّان افتراضاتهم الأساسية، وكتب «ميخائيل زيغار»، (المُحرِّر المُؤسس لقناة Dozhd)، آخر قناة إخبارية روسية مستقلة، مؤخراً أن روسيا تشبه رئيسها بشكل متزايد. هل توافقين على أن الشعب الروسي ككل، من الناحية الأيديولوجية، يوافق رئيسه بشكلٍ متزايد في موقفه وأهدافه؟

- لا، لا أعتقد ذلك. في النهاية، ستفوز الثلاجة على جهاز التليفزيون. لكنني أقول إن المُشكلة تكمن أيضاً في

أننا، نحن الديموقراطيين في التسعينيات، لم نتحدَّث إلى الناس بما فيه الكفاية. كنا نظن أن سقوط الشيوعية كان واضحاً جداً وأن هذا الانتصار، انتصارنا على العَالَم القديم سيأتي غداً. غداً سنكون أحراراً. ركضنا حول ساحات المدينة، وصرخنا، «حرّية، حرّية!» لكن لم يكن لدينا أي فكرة عما كان عليه الأمر، وأنه كان يتطلب منّا الكثير من العمل، وأنها عملية طويلة جداً، لن نحصل عليها في الغد. العَالَم لا يسير على هذا النحو.

هل يمكنك أن تتخيل أنه إذا عاش الناس في معسكر اعتقال طوال حياتهم، ثمَّ سُمح لهم بالخروج بالقرب من بوابات المُخيم، فإنهم يصبحون أحراراً في تلك اللحظة؟ لا، لقد دخلوا ببساطة في مساحة مختلفة. في الواقع، لقد أعادوا المُخيم إلى الحياة الطبيعية، وسيعيدون بناء المخيم هناك. هذا ما تفعله روسيا الآن. إنها تبني هذا المُخيم. إنه بناء الاتحاد السوفياتي أسوأ مما كان عليه من قَبل.

أعتقد أن فكرة بوتين هي بناء الإمبراطورية الروسية، الإمبراطورية القيصرية. لقد كشف لنا أخطاءنا. يجب أن تتحدَّث مع الناس. لقد أنفق مبلغاً ضخماً من المال على شيئين خلال سنوات الوفرة الطاقية: الدعاية والجيش. لم يلاحظ الناس حتى كيف عسكر البلاد. حسناً، لقد رأينا أنها لم تكن ناجحة، الحرب الخاطفة في أوكرانيا.

ومع ذلك، فقد أنفق الكثير من المال على التسلّح. لا نعرف على ماذا أنفق وكيف سيستخدمه. بل لم نلاحظ ذلك أصلاً. بالعيش هناك، لم نرَ كيف تمَّ استبدال حياتنا بشيء آخر. لم يكن هذا هو سبب ذهابنا إلى تلك المُظاهرات الضخمة في التسعينيات. أردنا حياة مختلفة حرّة، ولكن على ماذا حصلنا؟ حصلنا على نفس الشيء الذي تركناه وراءنا. سئم الشخص الأحمر بسرعة كبيرة مما كان يعتقد أنها الحرّية، من تلك العملية المُعقَّدة. إنه أمر صعب - الحاجة إلى التفكير كثيراً واتخاذ الكثير من القرارات. لم تكن لدينا مثل هذه التجربة.

لذلك اليوم، لا أعرف كيف، لكن 67 بالمئة، وفقاً للخدمات الاجتماعية الحكومية، أو حتى ما تكشفه استطلاعات الرأي البسيطة للأشخاص في الشارع، هناك أكثر من 50 بالمئة يدعمون بوتين. لقد اندهشت: صحافي يتجوَّل في الميدان الأحمر ويستطلع آراء الناس. كل شخص يقول له، «نعم، إنه رئيسي. نعم، نعتقد أنها عملية وقائية».

كل هذه الأشياء الفظيعة، هذا الكابوس. ثمَّ يقول شخص ما، مثقَّف للغاية، مثقَّف بمظهره، «نعم، إنه أمر مؤسف. أختي تعيش في خاركيف. إنه لأمر مؤسف أنها فقدت شقتها هناك. أشعر بالألم تجاهها، لكنني أصدق رئيسنا. كان علينا أن نتصرَّف، إنه إجراء وقائي، وإلّا لكانوا غزاة، وشنوا الحرب». لذلك، كل هذه الأشياء التي تمَّ جرها من قاع الهاوية إلى وضح النهار، كل هؤلاء سولوفيفس وكيزيليف، كل ما يقولونه، ليس بالصحافة. إنها جريمة.

نختم بمُلاحظة أكثر تفاؤلاً، إذا كان بإمكاننا تخيُّل أوكرانيا وأوروبا بعد الحرب، ما الذي تأملين رؤيته؟

- آمل أن تساعد أوروبا والعَالَم كله وأميركا أوكرانيا. من المُهمّ جداً أن تفوز أوكرانيا. إذا فازت أوكرانيا، فستكون بيلاروسيا أيضاً حرّة، وأعتقد أن الشعب الروسي سوف يستيقظ أيضاً من نومه الخامل، خاصة الآن بعد أن وقفت أوروبا معاً بثبات على هذا النحو لأول مرّة. لا أتذكّر في السابق أن أدرك الجميع وجود خطر وتصرَّفوا في انسجام مثل اليوم.

سأقولها مرّة أخرى: إننا نشهد أمام أعيننا ولادة الفاشية، ويجب أن نحاربها. إذا فازت أوكرانيا، فستكون البداية. سنعيش في بلدٍ مختلف. كل واحد منّا سوف يساعد أوكرانيا على إعادة البناء. سنساعد الأجيال الجديدة على التعافي. سنضع التعليم في المُقدِّمة والمركز، لأن هذه هي الطريقة الوحيدة للحاق بالركب، ولكن من أجل ذلك نحتاج أولاً وقبل كل شيء إلى الفلاسفة.

نحن بحاجة إلى تقديم معنى جديد، وخيارات جديدة بطريقةٍ ما، وعدم الوقوف في مكانٍ واحد وعدم تسمية الأشياء -بوتين- بأسمائها. دعنا نقلْ لماذا حدث ذلك، ولماذا لم يكن لدى الشخص الذي أطاح بالشيوعية القدرة على التحمُّل لسحقها حقاً، ولماذا لم يتمكنوا من نسيان الماضي، ولماذا بدؤوا يتقدَّمون إلى الأمام ولكن في الواقع لقد انتهى بهم الأمر من حيث انطلقوا، ولماذا انتهى الماضي أمامهم.

سيكون هذا الوقت الذي سنرى فيه ولادة العديد من الأشياء الفنّية والإبداعية. ما ولد في ثورتنا على سبيل المثال. لقد اندهشت عندما ذهبت إلى المسيرة الأولى. يا إلهي من أين أتى هؤلاء؟ لم أرَ قط الكثير من الأشخاص الجميلين، والنساء الجميلات، والفساتين البيضاء المُزيَّنة بالورود، والجميع يبتسم، والأطفال يتجوَّلون. كان عالَماً لم يكن بوسعي تخيّله. كان مخبّأً. لم أره من قَبل. أعتقد أن البشرية لديها الكثير من الطاقة الخفية. نحتاج فقط إلى تخليص أنفسنا من هذه الغطرسة، من بدائية الأنظمة الاستبدادية، التي لا تزال باقية، ما زالت باقية وتهدِّدنا. علينا ببساطة أن نتغلَّب على هذا التهديد.

■ **حوار: خوسيه فيرجارا □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
https://lithub.com/on-the-dangers-of-greatness-a-conversation-with-svetlana-alexievich/

جيتانجالي شري:

«في انتظار الكتاب الذي سيفلت من قبضتي»

أصبحت «جيتانجالي شري» أول مؤلِّفة هندية تفوز بجائزة «بوكر» العالمية، عن روايتها «Ret Sama-dhi» التي ترجمتها «ديزي روكويل» إلى الإنجليزية «Tomb of Sand - قبر الرمل». تروي قصة امرأة مسنَّة تعيش حالة اكتئاب بعد وفاة زوجها. في أحد الأيام خطر ببالها السفر إلى باكستان لتشهد بنفسها صدمة تقسيم الهند وباكستان في عام (1947). «قبر الرمال» تشريح لمشاعر المرأة وهي تتصالح مع ماضيها ومع دورها كامرأة وأم. تحدَّثنا معها بعد أن تمَّ ترشيحها في القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» الدولية لهذا العام بخصوص الرواية الأولى وتجربتها الإبداعية الناشئة.

هل يمكننا التعرُّف عليك؟ طفولتك، تعليمك، وكيف أصبحت كاتبة...؟

- أمضيت طفولتي في مدن مختلفة، حيث يعمل والدي موظفاً مدنياً. وتلقيت تعليمي المُبكِّر في المدارس المحلية الإنجليزية المُتوسطة. لم يكن ارتباطي باللّغة والأدب الهنديين رسمياً، بل كان قراراً شخصياً. والدتي تتحدَّث الهندية فقط. في كل مكان من حولي في تلك المدن كانت اللّغة الهندية. قرأت أيضاً، في طفولتي، الكثير من المجلات الهندية للأطفال أكثر من أطفال المدارس الإنجليزية اليوم. وتشبَّعت بالتقاليد «الهندية» - حكايات من رامايان وماهابارات والليالي العربية وشيكشيلي وبانتشتانترا وكاثاساريتساغار وبوتنات وشاندراكانتا سانتاتي. ربما ذلك يعود إلى غياب شبه كلّي لكُتب الأطفال باللّغة الإنجليزية. لكن ذلك دفعنا لتعلّم اللهجات الهندية والمحلية، بالإضافة إلى الحكايات الريفية والأمثال والخرافات.

مَنْ هم كُتَّابك المُفضَّلين؟ وما مدى تأثيرهم على تطوُّر تجربتك؟

- كنت أعشق الأدب. وكانت القراءة هوايتي المُفضَّلة، رغم أنها كانت عشوائية للغاية. قرأت الكثير من أعمال العظماء الروس، عظماء النساء الفيكتوريات، الكلاسيكيات الفرنسية، كنوت هامسون، ماكس هافيلار، ولاحقاً كالفينو، كافكا، كونديرا، أدب أميركا اللاتينية، الأدب الياباني، الكُتَّاب الهنود البنغال، ماهاراشترا، كارناتاكا، كيرالا، والكُتَّاب الهنود المُعاصِرين، مثل كريشنا سوبتي، ونيرمال فيرما، وشريلال شوكلا، وفينود كومار شوكلا، وغيرهم. وقد أكسبني ذلك الاطلاع على مجموعة واسعة من الأساليب، ومرّة أخرى، رغم أني لا أعرف التأثيرات على كتاباتي فقد غرسوا في داخلي حب التنوُّع والاختلاف في تجربتي الإبداعية. شخصياً أرغب في كتابة أنواع مختلفة جداً من الأعمال تُشعر القُرَّاء بأن عملي مختلف في كل مرّة! إلى حدٍّ ما أستطيع القول إن الروايات الثلاث التي كتبتها يمكن أن تثير مثل هذه الردود!

هل تلقيت تدريباً في الكتابة الإبداعية؟

- لا، لم أتعلَّم الكتابة الإبداعية! أليست هذه تقاليد أميركية بالأساس؟ آسفة. أنا لست معجبة بأميركا! هل أنتجت دوراتهم أعمالاً أدبية جديرة بالاهتمام هناك؟ كيف صنعت موهبتي بنفسي إذن؟ ككاتبة هندية! أنا أتعلَّم بالمُمارسة! وأطوِّر قدراتي في كل مرّة!

في روايتك «قبر الرمل»، تأكيد على أن العيش كامرأة يعني العيش ضمن حدود. ماذا تقصدين بذلك تحديداً؟

- منذ عِدّة قرون، تمَّ وضع العديد من الحدود والضوابط للنساء، يخبرنهن بطبيعة دورهن وكيف ينبغي لهن أن يتصرفن، وما إلى ذلك. لذلك لعبت تلك الحدود دوراً كبيراً في نحت شخصياتهن.

ما أودُّ قوله، إذا كانت هناك حدودٌ مرسومة، فإنَّ تجاوزها مهمّ جداً أيضاً. لذلك، كونك امرأة لا يعني



الالتزام بها فقط، بل تجاوزها والعبور إلى مكانٍ آخر.

روايتك لعام 2000، والمُترجَمة إلى اللّغة الإنجليزية أيضاً «ماي: أم في صمت»، أوصلتك إلى عالَم الشهرة. تناقشين من خلالها حياة ثلاث نساء من أجيالٍ مختلفة. في «قبر الرمل» تتحدّثين بالمثل عن نساء من مختلف الأجيال وعن طبيعة علاقاتهن. لماذا تفضلين مثل هذه المواضيع؟

- أعتقد أن الأمهات مهمّات على أي حال، ولأنني امرأة، فمن المُحتمل أن أكون قادرة على إدراك حياة المرأة بطريقةٍ خاصة. هناك بعض الأشياء التي تُعَدُّ جزءاً من تجربتك الحياتية المُباشرة أو البعيدة. وبالتالي هذه الأشياء تأتي فقط عندما تُعبِّر عن نفسك.

لكن لا ننسى أن روايتي «Hamara Shahar Us Baras» (تُترجَم تقريباً بـ«مدينتنا في ذلك العام») نُوقشت كثيراً، وهي عن الهندوس والمُسلمين. لذلك ليس الأمر أنني أكتب دائماً عن الأمهات، بل أكتب أيضاً عن الهندوس والمُسلمين. أي شيء مهمّ في مُخيِّلتي، في تجربتي، في حياتي، يظهر في كتاباتي.

كيف كان شعورك بعد ترشيحك لجائزة «بوكر» العالمية؟

- أنا أعيش في الهند وأكتب باللّغة الهندية. لذلك في عالمي الخاص، لم أُفكِّر حقاً في جائزة «بوكر». بالنسبة لي، كنت أراها بعيدة، في عالَم مختلف تماماً. عندما تلقيت الأخبار التي تفيد بأنني مُدرجَة في القائمة الطويلة، أعتقد أنني لم أفهم حتى مدى أهمّية ذلك. كان الأمر مثل، «نعم، لقد سمعت عن جائزة «بوكر»، وأنا على القائمة الطويلة».

وبعد ذلك، بعد أن بدأ الناس في الاتصال بي والكتابة عن عملي، بدأت أفهم ببطء أن الحضور فقط في القائمة الطويلة يُعَدُّ أمراً مهمّاً. وبحلول الوقت الذي تمَّ ترشيحي للقائمة القصيرة، كنت قد فهمت المعنى الكامل لأن تكون مرشّحاً للفوز بالجائزة.

ما هو حال سوق الكتب الهندية في الهند؟

- لا يمكن الحديث عن سياقٍ واحد، ويجب ألّا ننسى أن الكثير من المناطق الناطقة بالهندية في الهند فقيرة جداً. هناك أيضاً مشاكل في التعليم. هناك المُتعلِّمون وغير المُتعلمين في هذه المنطقة. إذا قارنت ولاية «كيرالا» (الولاية الجنوبية في الهند وجميع سكّانها من المُتعلِّمين) على سبيل المثال، فإن الوعي الذي بلغه الناس تجاه الأدب هناك لا يمكن مقارنته بما يوجد في المناطق الأخرى الناطقة باللّغة الهندية. لكن الناس يريدون القراءة، يريدون توفير المزيد من الأشياء لأنفسهم.

لا يملك الجميع هذه الدرجة من القدرة الشرائية. وهناك الكثير من النقاش حول أسعار الكتب باهظة الثمن، وكيف سيشتريها الناس العاديون؟ لهذا السبب لا يوجد سوى عدد قليل من مشتري الكتب الهندية. معظمها من المكتبات. هذه هي المشاكل، لكن الناس يقرؤون ويرغبون في القراءة.

هل تعتقدين أن فوزك بجائزة «بوكر» سيساعد أيضاً في تطوير سوق الكتب الهندية؟

- آمل ذلك. عندما تكون في دائرة الضوء، سيحصل من حولك أيضاً على بعض الاهتمام. من الواضح أن العَالَم الهندي يحظى ببعض الاهتمام أيضاً. هناك بالفعل هذا الوعي خارج (الهند) بأن هناك شيئاً ما يحدث في العَالَم الهندي (فيما يتعلَّق بالإنتاج الأدبي). وإلى جانب اللّغة الهندية، من المُحتمل أيضاً أن يكون هناك المزيد من الوعي والإثارة والفضول بشأن اللُّغات الأخرى. لذلك أعتقد أن هذا جيد حقاً للهندية وللغاتٍ أخرى في الهند وجنوب آسيا.

ورغم ذلك، يجب علينا أن نتذكَّر أن عالَم الكتابة هو في الواقع عالَم هادئ للغاية وخصوصي، وستستمر الكتابة بالطريقة التي كانت عليها حتى الآن، بغض النظر ما إذا كان عملنا يلفت انتباه الآخر أم لا. لأنه في النهاية، هناك كتابة في كل ركن من أركان العَالَم. لذلك، سيستمر العمل في الكتابة، ولكن على الأرجح، سيكون هناك المزيد من الفضول والحرص على جلبه إلى دائرة الاهتمام.

ما الذي يجب القيام به للوصول إلى جمهور أوسع؟

- للوصول إلى جمهور أوسع، يجب أن يصبح التعليم ضرورة أساسية. ولكن أيضاً شبكة تسويق أفضل، ودعاية أكبر، وترجمات أكثر جودة، وأكبر عدد ممكن من أنواع المُنتديات الأدبية تمنح اللّغة الهندية منصة أكبر.

من المُؤكَّد أن عملي لو كتب بالإنجليزية لوصل إلى جمهور أوسع. في أقلّ من عام من ترجمة روايتي «ماي» باللّغة الإنجليزية، حظيت أعمالي بمُراجعات عديدة وقمت بعدد من المُقابلات والصور أكثر مما عشته في عشر سنوات منذ ظهورها باللّغة الهندية! أنا أكتب باللّغة التي أتقنها وأحبها. لكن هل هناك مشكلة لو نجحت الترجمة في الوصول إلى عدد أكبر من القُرَّاء والمزيد من العائدات؟!

كيف ينظر الغرب إلى الهند؟ وهل هناك صورة واحدة للهند في ذهن الغرب؟

- صورة الهند في عقول الغرب؟ وهل يمكن أن تكون هناك صورة واحدة! إلّا في عقول الحمقى. في الواقع هناك صور متعدِّدة هنا! لكن من الناحية الانطباعية، ما أجده حاضراً بقوة هو غزو الهند للغرب - التليفزيون، الملابس، الديكور، المطبخ، الناس في الشارع، إجمالاً حضورنا الفخم للغاية! رغم أني لست خبيرة في علاقات الترابط، إلّا أني لا أصدق أن هذه ليست علاقة تفاعلية إبداعية للغاية، حيث يتمُّ تشكيل «ثقافات» جديدة، وحيث لم تكن الهند مجرد شريك ثانوي، مهما كان تاريخ عدم المُساواة بين هذا الغرب والهند في وقتٍ سابق، وأياً كان ما قد يكون اليوم في عصر ما بَعد الحداثة وعولمة العَالَم.

إلى أي مدى تعتقدين أن الكُتَّاب يجب أن ينخرطوا في القضايا العامة؟

- الشأن العام والكُتَّاب. لديّ ميول وحساسية ووعي بالقضايا العامة. لكنني لن أتشاجر مع كاتبة تقول إنها لا تهتم، ولن أدفعها للاهتمام. والأهم من ذلك، أعتقد أن هناك طرقاً مختلفة للمُشاركة في القضايا العامة. ليس دائماً العمل المُباشِر. الطريق الخفي للفنّ والمسرح والأدب يمكن أن يخلق مناخاً حاضناً للأصوات والأفكار الأخرى. على غرار شخصية «جي إم كويتزي» في عصرنا، أو الشخصية الأخرى الأقرب إليّ جغرافياً «بوبن كاكار» المُثير للجدل والمُحايد سياسياً في العلن.

هل أنت راضية عن إنتاجك الإبداعي؟

- راضية عن إنتاجي الإبداعي؟ هل أنت جادة؟ أبداً! أنا بانتظار الكتاب الذي سيفلت من قبضتي ويطوِّر أجنحته الخاصة ويحلِّق عالياً من تلقاء نفسه حتى أشعر بالسعادة في رحلته الجميلة. ألمح إشارات عن قرب تحقيق ذلك في بعض الأحيان، ولكن ليس أكثر!

ما الفرق بين رواية القصة وكتابة القصة؟

- أعتقد أن هناك دائماً فرقاً بين سرد قصة وكتابة القصة رغم أن الهدف من كليهما هو «سرد» في النهاية. واختلاف الجمهور أحد الأسباب الرئيسية لذلك. أحياناً يكون الجمهور متغيِّراً ومرئياً، ويكون الراوي مكشوفاً أيضاً، مما يسمح بأداء مباشر ومتغيِّر وارتجالي في «السرد». وأحياناً أخرى، يتستَّر القارئ، وسرعان ما يختفي الكاتب أيضاً، ويتحوَّل «الحكي» إلى «حكاية مرويّة» ثابتة نسبياً. هناك أداء متغيِّر في هذه الحالة أيضاً مع القُرَّاء المُتغيِّرين الذين سيقرؤون، ويسمعون، ثمَّ سيدركون معاني وإيقاعات وصوراً مختلفة، ولكن سوف نكون دائماً في مواجهة هذا الاختلاف غير القابل للاختزال بين الشفهي والمكتوب.

هل أنت نسوية قوية في الواقع كما في رواياتك؟

- لا أعرف كيف، لماذا، وأي شكل من النسوية يمكن استنتاجه من الكتاب. أعتبر نفسي شخصية حسّاسة تجاه النساء وتجاربهن، ولكن ليس كنسوية أيديولوجية صارمة.

■ حوار: إليزابيث جرينير □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:
https://www.outlookindia.com/website/story/im-waiting-to-write-the-book-which-will-slip-out-of-my-grasp/211369

صدر في
كتاب الدوحة











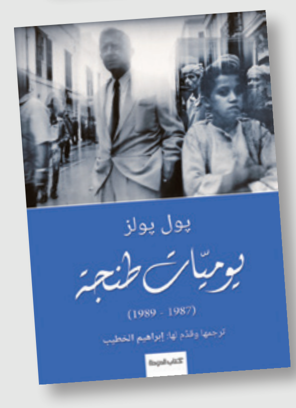


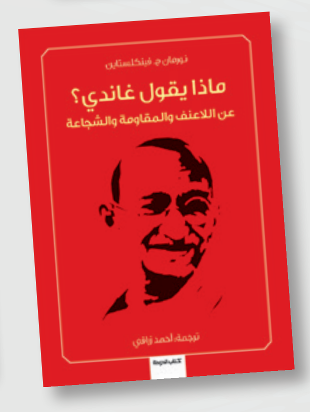










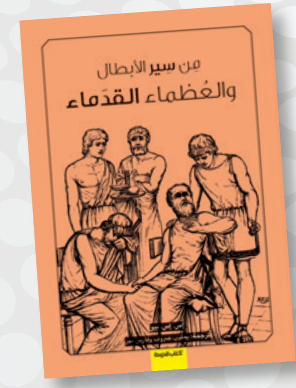




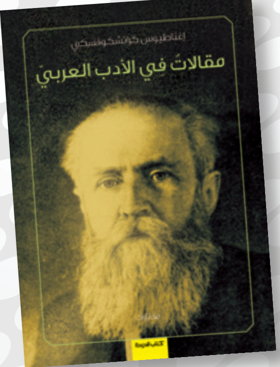














ليو تسي شين يحاور هان سونغ..

أيّ من عملاقي الخيال العلمي هو الأثرى خيالاً؟

في الثالث والعشرين من آب/ أغسطس، تمَّ الإعلان عن «جائزة هوغو» في دورتها الثالثة والسبعين، بواشنطن، في الولايات المتَّحدة الأميركية، تلك التي يُطلق عليها «جائزة نوبل الخاصّة بفنّ الخيال العلمي». فاز الكاتب الصيني ليو تسي شين عن عمله «مشكلة الأجسام الثلاثة»، بجائزة أفضل رواية، وهي المرّة الأولي التي يفوز فيها آسيويّ بجائزة هوغو.

صدرت الطبعة الأولى من عمل الكاتب ليو تسي شين «مشكلة الأجسام الثلاثة 3: نهاية الموت»، في أغسطس (2010)، بطباعة أربعين ألف نسخة ، لتنفد بمرور ثلاثة أيّام؛ وهو ما استدعى طباعتها مرّة أخرى، على وجه السرعة. وباعتبارها أكثر روايات الخيال العلمي جاذبيّةً في الصين، حصلت (الطبعة الإنجليزية) منها على «جائزة هوغو» لأفضل رواية، ويُعَدّ هذا تقديراً كبيراً لكاتب الخيال العلمي القدير ذاك.

حصل ليو تسي شين، في وقت مبكِّر من عام (2010)، على جائزة «نيبولا» العالمية للأعمال المكتوبة باللغة الصينية في دورتها الأولى، بصفته أفضل كاتب، عن عمله «مشكلة الأجسام الثلاثة»، وفاز معه بهذه الجائزة، كذلك، الكاتب هان سونغ.

وفي أبريل، عام (2011)، دعت المجلّة كلّاً من ليو تسي شين، وهان سونغ، وهما كاتبان مشهوران في وسط الخيال العلمي الصيني، للتحاور بشأن الخيال العلمي.

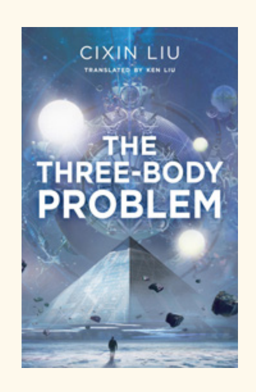
ترى، إلى أيِّ مدى وصل ثراء الخيال لدى الكاتبَيْن: ليو تسي شين، وهان سونغ (الأوَّل مهندس كمبيوتر في محطّة كهرباء، والثاني مراسل صحافي).

بإعادة، النظر، الآن،إلى المحاورة التي دارت بينهما قبل أربع سنوات، ما زلت أعتقد أنها كانت ثريّة للغاية، وسنقتبس، هنا، بعضاً ممّا ورد فيها.

قال ليو تسي شين: «بصفتي كاتباً للخيال العلمي، أتوق لأن أرى الصينيين يرفعون أعينهم عن شؤونهم اليومية، ويمدّون أبصارهم متطلِّعين إلى الفضاء، ولو للحظة واحدة. في بعض الأحيان، يمكن أن يكون ذلك شيئاً واقعياً للغاية» .

المحاور: برأيكما، ما الذي قد تعنيه عبارة «التطلُّع إلى الفضاء للحظة واحدة»، بالنسبة إلى الصينيِّين، في الوقت الراهن؟

- **ليو تسي شين:** يمكن القول، بموضوعية، إنها تعني تغيير التفكير، والاسترخاء لبعض الوقت. لا أطمح في الكثير من وراء ذلك؛ كوني كاتباً للخيال العلمي، ناهيك عن قول ذلك اعتقاداً بأن الأشياء في الفضاء أهمّ، حقّاً، من تلك الموجودة على الأرض، وأن المستقبل، بالفعل، أكثر أهمِّيّةً من الحاضر، لدينا -كُتّابَ الخيال العلمي- إيمان راسخ بأن الفضاء سيكون، يوماً ما، أكثر أهمِّيّةً من الأرض، لكن، بالحديث عن الوقت الراهن، إن التطلُّع إلى النجمات بالسماء هو ضرب





من ضروب التسلية والترويح عن النفس، يمكن القول إنه كذلك بالنسبة إلى الصينين، على وجه الخصوص. ينبغي علينا، في نهاية الأمر، أن نواجه الحياة على الأرض بجدِّيّة، وليس ثمّة سوء في ذلك، على الإطلاق. يجب أن يكون، لدى كتّاب الخيال العلمي، فهم واضح للأمر.

- هان سونغ: بالنسبة إلى الصينيين الحاليِّين، أودّ أن أقول لهم: حال حدوث إشعاع نووي، فكِّروا في ما إذا كان ثمّة ملح على سطح القمر. وعند المرض، فكِّروا، إن كان ثمّة فاصوليا خضراء على سطحه. ليكن الأمر على هذا النحو.

المحاور: قال ليو تسي شين من قبل: «إن سبيل الخيال العلمي لديَّ هو سبيل العثور على بيتي. لا أعرف أين يوجد بيتي؛ لذا ينبغي عليَّ أن أذهب للبحث عنه في مكان قصيّ». بينما، في رواية هان سونغ «مترو الأنفاق»، تطوَّرت رحلة ركّاب قطار مترو الأنفاق العائدين إلى بيوتهم إلى واقع تشرُّدهم المُروِّع. ما الدور الذي يلعبه الانفجار العلمي والتكنولوجي في رحلة العودة إلى البيت كما تنسجها أعمالكما؟

- ليو تسي شين: في الموطن الروحي للبشر، يمنح العلم الناس شعوراً بالاستقرار والاتِّكالية، وعلى الرغم

من عجز العلم عن إثبات الحقيقة المطلقة، في نهاية الأمر، بمقدوره إثبات التزييف، فحسب، وهو لا يزال واحداً من أقوى أنظمة المعرفة البشرية، وأكثرها صرامةً. في الأديان، يكفي إعلان إرادة الإله، حال عجز المرء عن تخمين الأشياء غير الواضحة. ومع ذلك، من الواضح أن هذا غير ممكن في العلم؛ فلا يعترف العلم بالقوّة والسلطة، بل يعترف، فحسب، بنتائج التجارب وملاحظات الطبيعة، وهو بمنزلة يد موثوقة تمسك بنا في غمار هذه الطبيعة غير المتوقَّعة، في خضمّ رحلة الحياة غير المستقرّة، تلك التي تمثّل ريشة في مهبّ الريح. وفي الوقت ذاته، يكشف العلم عن أعمق طبقات الجمال في سرح الطبيعة؛ تلك التي لا يستطيع الأدب والفنّ التقليديّان إدراكها.

- **هان سونغ:** يُعد ذلك عاملاً مساعداً يغيِّر الشعور بالحواس الخمسة لدى العائد إلى البيت، لكنه، من ثَمّ، يضلّل طريق عودته، في نهاية المطاف.

المحاور: أين يكمن الجزء الأكثر سحراً في كتابة أدب الخيال العلمي، لدى كلّ منكما؟

ليو تسي شين: يكمن في شعور الخلق، والتجوُّل ما بين العوالم العديدة، إضافةً إلى شعور تجربة الحيوات المختلفة.

- **هان سونغ:** يكمن في الاغتراب.

المحاور: خلال مسيرة الكتابة، هل حدث أن مررت بتجربة «أن يلتهم العمل جزءاً منك»؟ هل تتأثّر حياتك الواقعية ببعض المؤثِّرات القادمة من عالم آخر؟

- **ليو تسي شين:** لا. أشعر بأنني أكثر شبهاً بمهندس قصّة، يسعى جاهداً لبناء قصّة جيِّدة، بينما يبقى خارج إطار القصّة في معظم الأحايين. أعلم أن ذلك ليس جيِّداً، فلا ينبغي للروائي المؤهَّل أن يكون على هذا النحو. أنا، كذلك، أودّ أن أخلق فتاة جميلة في عالمي الخيالي، وأقع في حبِّها، لكنني لا أفعل. أسعى، دائماً، لفصل الخيال العلمي عن الواقع. لقد مددت بعضاً من جسور التواصل مع الوسط الأدبي في الآونة الأخيرة، وجدت أن من يكتبون الروايات يبدون أشخاصاً عاديِّين، بينما يبدو مَنْ يكتبون الشعر، والفنّانون أناساً مغايرين.

- **هان سونغ:** في رواية «مترو الأنفاق»، أردت أن أجد حلّاً للكارثة التي ألمَّت بعالم مترو الأنفاق، وذلك على الصعيدَيْن: التقني، والفلسفي، بيد أنني لم أجد، فكلّ الإجابات وجميع التكهُّنات كانت خارجة عن سيطرتي، وقد أوضحت، في الوقت ذاته، أنني لم أتمكَّن من الخروج من النفق، وأدركت أن العمل قد التهمني. يمكن لهذا الأمر أن يخلق صعوبات للقرّاء، ويُشعرهم بعدم الرضا. بالنسبة إليَّ، العالم الآخر موجود كذلك، وينتابني شعور بأن ثمّة نسخة أخرى مني، ترقبني طوال الوقت، وتقول لي: مرحباً، هذا المكان ليس مكانك المناسب.

المحاور: لكلّ منكما وظيفته المعتادة خارج نطاق الكتابة. هل ثمّة علاقة بين ما تكتبانه من خيال علمي وطبيعة مهنة كل منكما، ومحتواها؟

- **ليو تسي شين:** ليس ثمّة علاقة، حتى لو كتبت رواية ذات صلة بالحاسوب، ذات مرّة، فإن ذلك الالهام لن يكون منبعه العمل.

- **هان سونغ:** أنا أمتهن الصحافة، الرجل الخارق «سوبر مان» في فيلم «سوبر مان» يعمل، كذلك، بالصحافة، بينما يستغلّ وقت فراغه في إنقاذ العالم. العلاقة بين هذين الاثنين، أشبه ما تكون بذهاب الكاتب «يوي تشيو يوي» لمضاربة الأسهم. أنا لست (سوبر مان)، ولا طاقة لي على إنقاذ العالم، كما لا أعرف كيف أضارب بالأسهم، غير أنني أتوق للقيام بشيء يبعد بعض الشيء عن عملي الأساسي. المسافة تصنع الذكاء.

المحاور: في ظلِّ تنوُّع الثقافة الشعبية الجماهيرية في هذا العصر، ما النوع المفضَّل لكلّ منكما؟ ولماذا؟

- **ليو تسي شين:** أحبّ مشاهدة الأفلام، ثمّة موضعان فريدان يحدّدان مسار تقديري: أوَّلهما: طالما أن الاستثمار ضخم، فأنا أحبّ حتى مشاهدة الأفلام السيِّئة.. دائماً، أشعر بأن إنفاق الآخرين لأموال ضخمة، يستدعي ألّا نهدرها، وثمّة شعور، أيضاً، بالاستمتاع بمشاهدة حرق الأموال. ويتعلَّق ثانيهما بنوعية الأفلام التي تستقطبني؛ والتي تنقسم إلى نوعين: أحدهما هو تلك الأفلام ذات الموضوعات العنيفة غير العاديّة، مثل أفلام الإثارة، والخيال العلمي، وجرائم الحرب، بينما النوع الآخر مميَّز بشكل خاصّ، فأنا أحبّ، بشدّة، تلك الأفلام النقية الرائقة إلى أقصى الحدود، تلك التي لا تشوبها شائبة، وتخلو من كلّ صراع بين الأشخاص؛ تلك «الأفلام» التي تشبه، في جمالها الرائق، النصّ النثري أو لوحة الألوان المائية. مثل هذا النوع نادر جدّاً، كما أنه غير مشهور البتّة. من الأفلام التي شاهدتها «قصّة أبريل»، «مطعم البطريق»، «ما نحن عليه»، «يوم ريفي»، وغيرها. وبين هذين النوعين، يصعب مشاهدة تلك الأفلام الكثيرة التي تعكس الحياة اليومية بطابعها الأدبي وطابعها الفني.

- **هان سونغ:** أفضِّل مشاهدة الأفلام، بما في ذلك أفلام «هاياو ميازاكي»، كما أحبّ مشاهدة الأعمال الفنّيّة. ثمّة كثير من الأشياء لا يمكن تقديمها إلّا من خلال الصور، حينها تكون الكلمات عاجزة عن تقديم أي شيء. فيلمي المفضَّل هو فيلم «القيامة الآن»، وهو فيلم ضخم، وصادم للغاية، ينطوي على حسّ بالدِّين، وشعور بنهاية العالم كذلك.

هان سونغ يسأل ليو تسي شين

1. هل تعتقد أن الأجسام الطائرة المجهولة هي مركبات تخصّ الفضائيِّين؟

- ليو تسي شين: مصطلح الأجسام الطائرة المجهولة مصطلح عامّ، يمكن إطلاقه على جميع الأشياء التي تحلّق في السماء، ولا نعرفها، وربَّما يقبع بداخلها مركبة (أو اثنتين) تعود إلى الكائنات الفضائية، بينما الأمر المؤكَّد، في هذا الصدد، أن الكائنات الفضائية التي تستقلّ مثل هذه المركبات، تنتمي إلى مجموعة هي الأكثر بؤساً وفقراً وتعثُّراً في مجرّة درب التبّانة.

2. هل أنت حزبيّ؟ وهل لذلك تأثير على كتابة الخيال العلمي؟

- ليو تسي شين: لا. اتَّصلت بي، منذ مدّة، دائرة الجبهة الموحّدة بالمدينة، وطلبوا مني الانضمام إلى حزب ديموقراطي أو شيء من هذا القبيل. لم يثِرْ ذلك اهتمامي، ويكمن السبب في رغبتي إتاحة المزيد من الوقت لأتمكّن من كتابة الخيال العلمي. يتعيَّن على أعضاء الحزب عقد العديد من لجان الدراسة، وكتابة التقارير لتوصيل أفكارهم، ناهيك عن ضرورة أن يضطلع أعضاء الحزب بدور قيادي ونموذجي، ومن غير المناسب كذلك، كتابة الخيال العلمي خلال ساعات العمل.

3. في كلمة واحدة، ما هو مفتاح كتابة الخيال العلمي الذي يحبّ القرّاء مطالعته؟

- ليو تسي شين: الحيرة (هذه الكلمة ليست المفتاح، إنها حالتي عندما أواجه هذه المشكلة).

4. هل تظنّ أن للمستقبل لوناً؟ لو كان الجواب بالإيجاب، فما قد يكون هذا اللون؟

- ليو تسي شين: لا لون له، المستقبل، في عقلي الباطن، شيء شفّاف، شفاف؛ لايمكن الرؤية من خلاله، إنه شبيه بالكريستال في بريقه وشفافيَّته، لكنه غامض لا يُسبَر غوره. في رأيي، المدينة المكوَّنة من رقعة كبيرة من الأبنية الكريستالية الشفّافة لديها أفضل إحساس بالمستقبل، ربَّما كان شعوري ذلك نابعاً من تأثّري بمشاهدة «سوبر مان» في طفولتي، فقد تأثَّرت، بشدّة، بقصر الكريستال الرائع الذي نشأ من قطع صغيرة من الكريستال.

5. هل شعرت بالأرق، من قبل؟ ولماذا؟

- ليو تسي شين: كان ذلك نادراً جدّاً. يمكنني، بشكل أساسي، تذكّر شعور الأرق عشيّة رأس السنة، كلّ عام، حيث يضجّ الخارج بالأصوات المرتفعة للقذائف.

6. هل أنت متفائل أم متشائم؟ وهل آمنت، من قبل، بالقدَر؟

- ليو تسي شين: أنا متفائل، وأومن إيماناً راسخاً بأن



ليو تسي شين

وُلِد في مدينة يانغتشوان التابعة لمحافظة شانشي، عام (1963). يعمل مهندس كمبيوتر في محطّة «نيانغتسي قوان» لتوليد الكهرباء في شانشي، كما يكتب روايات الخيال العلمي كعمل ثانوي. نال، لسنوات متتالية، جائزة «جالاكسي» لإبداع الخيال العلمي الصيني، وكما نال غيرها من الجوائز، وهو أحد أشهر كتّاب الخيال العلمي في الصين. ومن أعماله: «عصر السوبرنوفا»، «كرة البرق»، «المعلّم الريفي»، وغيرها. وفي نهاية (2010)، صدر عمله «مشكلة الأجسام الثلاثة 3: نهاية الموت»، وهي الجزء الأخير في سلسلة «مشكلة الأجسام الثلاثة» ؛ التي تُعَدّ أهمّ أعمال الخيال العلمي الصيني

البشـريّة مادامـت لا تتخلّـى عـن العلـم، فسـيكون الغـد أفضـل مقارنـةً باليوم، وأن المسـتقبل أفضـل حتمـاً، مقارنةً بالحاضـر. لـم يسـبق لـي أن آمنت بالقدر يومـاً، وأعتقد، فـي ظـلّ هـذا العصـر الملـيء بالفـرص، أن أولئك الذيـن يحيَوْن حيـاة سـيِّئة يسـتحقّونها، لأنهـم لا يعملـون بجـدّ. وبطبيعة الحـال، لـو حـدث أن تعثَّـرت خطـاي فهويـت هنالـك، ذات يـوم، فلـن ألـوم أحـداً علـى الإطلاق.

7. ما رأيك في البوذيّة؟ هل كان بوذا سيدرس الفيزياء، لو عاش في العصر الحديث؟

- ليـو تسـي شـين: أعتقـد أن الديانـة البوذيـة هـي الأكثـر تعقيـداً مـن بيـن كافّـة الديانـات، ولا أعـرف الكثيـر عنهـا، ولسـت مؤهَّلاً للحديث بشـأنها، كما أني لا أفهم روح بوذا. أعتقـد، فحسـب، أن وضـع العالـم المعقَّـد بشـكل مذهـل، فـي البوذيـة، هـو وليـد خيـال علمـي جامـح. لا أتَّفـق مـع وجهـة النظـر السـائدة فـي «الفيزيـاء الحديثـة والتصـوُّف الشـرقي»، وأظـن أن بنيـة العالـم، فـي البوذيـة، تختلـف، تمامـاً، عنهـا فـي علـم الفيزيـاء وعلـم الكونيّـات مـن حيـث نظامهـا المعرفـي. أحسـب كذلـك أنـه مـن السـخف القـول إن علمـاء الفيزيـاء يكافحـون لتسـلُّق الجبـل، فـي حيـن ينتظـر بـوذا فـي الأعلـى، وابتسـامة تعلـو وجهـه، دون أن ينبـس بكلمـة. إذا عـاش بوذا فـي العصر الحديـث، دون أن يـدرس الفيزيـاء النظريـة، فسـيظلّ جالسـاً في ظلّ شـجرة كبيرة يتأمَّل، ناشـداً لحظة التنوير. لكن، وقتذاك، سـتكون طائـرة نفّاثـة قـد حلَّقـت مـن أعلـى القمّـة، وانسـابت حركـة المـرور علـى الطريـق السـريع، علـى مقربـة منـه، وفـوق العشـب أمامـه، تعالـت ضحـكات الفتيـات الجميـلات، وفـي النهايـة، سـيمرّ ذلـك دون أن يـدرك منـه شـيئاً.

8. كيف تصف الحبّ؟

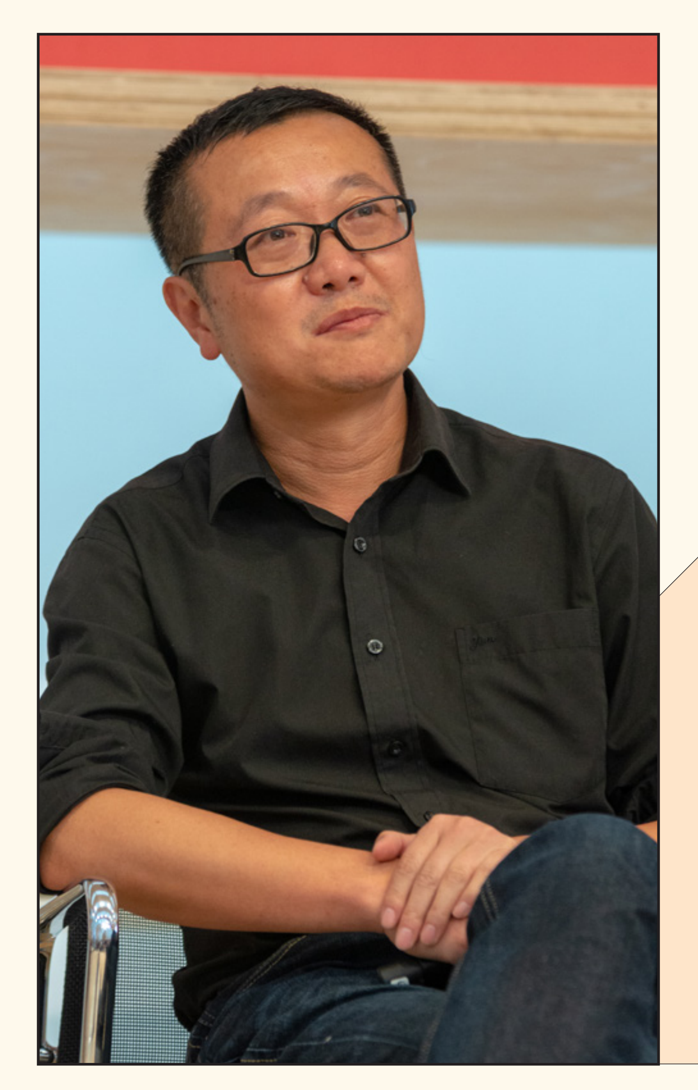
- ليو تسـي شـين: أصعب شـيء في الكون؛ قد تسـتخدم الرياضيات للتعبير عنه.

9. أخيـراً، مـا عسـاه يكـون الكـون؟ (لا يمكـن الإجابـة بالقـول إن ذلـك غيـر واضـح)

- ليو تسـي شـين: بالنسبة إلى القدماء الصينيين، الكون هـو مِرْجَـل محمـول علـى الـرأس، يكـون أزرق فـي النهـار، وأسـود فـي الليـل. وبالنسـبة إلـى اليونانييـن القدامـى، الكـون عبـارة عـن كـرة زجاجيـة مجوَّفـة تحـوي مجموعـة من الكـرات، مرصَّـع أعلاهـا بالكوكـب والشـمس؛ أمـا بالنسـبة إلـى المعاصريـن، فهـو رمـاد بـارد تُخلِّفـه الألعـاب الناريّـة؛ بينمـا هـو فـي عيـون كُتّـاب الخيـال العلمـي، مسـرح تنكشـف علـى خشـبته القصـص، وأداة يكسـب منهـا المؤلِّـف أجـره.

ليو تسي شين يسأل هان سونغ

1. كم مُسَوَّدة لرواية تتكدَّس في قاع صندوقك، دون أن تُنشَر؟ وهل نُشر عملك المفضَّل أم مازال هنالك في قاع الصندوق؟



هان سونغ

من مواليد تشـونغتشـينغ، التحق بوكالة أنباء شـينخوا عـام (1991)، وتقلَّـد عـدّة مناصب هي: مراسـل صحافي، ونائـب مديـر تحريـر المجلّـة الأسـبوعية «نظـرة علـى الشـرق»، ورئيـس التحريـر التنفيـذي فيهـا، ونائـب مدير الشـؤون الخارجيـة في وكالـة أنباء شـينخوا، ونائـب مدير الإدارة المركزيـة فـي الوقـت ذاتـه، وعضـو هيئـة تحريـر مجلّـة «الجيـش الصينـي». يكتـب أدب الخيـال العلمـي، ومـن أعمالـه: «شـاهدة قبـر الكـون»، «رحلـة إلـى الغـرب عـام 2066»، «المحيـط الأحمـر»، وغيرها. فـي نهاية عام (2010)، طُرحـت فـي الأسـواق روايـة الإثـارة والتشـويق «متـرو الأنفـاق».

- هان سونغ: أكثر من مئة قصّة قصيرة، ونحو ثلاث إلى خمس روايات. أفضل الأعمال هي تلك المنشورة على الإنترنت، مثل «دليل مطاردة الجمال».

2. أيُّهما الأصعب: كتابة التقارير الإخبارية، أم كتابة قصص الخيال العلمي؟

- هان سونغ: من الصعب، للغاية، كتابة كليهما بشكل جيِّد؛ فهما يتطلَّبان تخيُّل الحقيقة. حال المقارنة، تكون كتابة الأخبار أكثر صعوبةً.

3. يقال إن كتابة الأخبار، لفترة طويلة من الوقت، تمثِّل نوعاً من الضرر يلحق بإبداع الرواية، بينما لا يبدو، في أسلوب كتابة الرواية لديك، أدنى تأثُّر بأسلوب كتابة الأخبار. كيف فعلت ذلك؟

- هان سونغ: ربَّما حان الوقت أكثر فأكثر لكتابة الأخبار بتقنيات الرواية، في الوقت الراهن.

4. هل تشعر بالفزع عند مشاهدة أفلام الرعب؟

- هان سونغ: لأنني أشعر بالخوف الشديد، لا أجرؤ حتى على مشاهدتها.

5. إذا قدم لزيارتك، ذات يوم رجل أبيض الشعر، وكان هو أنت في المستقبل، بعد ستِّين عاماً، ما أكثر سؤال تودّ أن تطرحه عليه؟

- هان سونغ: مَنْ برفقتك؟

6. لو كان ثمّة عالَمان؛ أحدهما ضيِّق ومشرق، والآخر رحيب ومظلم، فأيُّهما تفضِّل؟

- هان سونغ: الأخير.

7. يقال إنك تستيقظ في منتصف الليل لتكتب، وهذه عادة غير شائعة، لا يسعني معها سوى التخمين: هل تستيقظ لتسجل أحلامك؟

- هان سونغ: لا أتذكَّر أحلامي، في الأغلب. أستيقظ في منتصف الليل، لأنني كثيراً ما أخلد للنوم مبكِّراً. لو نمت متأخِّراً بعض الشيء، فغالباً ما أستيقظ لأكتب في ساعات الصباح الأولى.

8. زرت الكثير من الأماكن بحكم أنك صحافي، أيَّها تفضِّل؟ وأيُّها أكثر ما تكره؟

- هان سونغ: أكثر مكان أحبّه هو التيبت، وليس ثمّة مكان أمقته، فالأمكنة جميعها تمنح المرء شعوراً بالتجديد.

9. إذا كنت ستُنفى إلى بلوتو مدى الحياة، ومسموح لك بأخذ كتاب واحد، وقرص مضغوط لفيلم، فما الذي ستحمله؟

- هان سونغ: رواية «هامش المياه»، وفيلم «القيامة الآن».

10. يرجى كتابة مُسَوَّدة موجزة لآخر خبر صحافي تذيعه وكالة الأنباء، عشيَّة تدمير العالم.

- هان سونغ: «لقد اخطأوا التقدير»: وكالة أنباء XX، بكين، 21 ديسمبر/كانون الأوَّل. فيما يتعلَّق بشائعة دمار العالم المتداولة، مؤخَّراً، عبر شبكة الإنترنت، والتي انتشرت في محيط معيَّن، مسبِّبةً ذعراً الأشخاص في هذا المحيط. وطبقاً لما أُطْلَعنا عليه المراسل، هذه الشائعة روَّجها بعض الأشخاص من الخارج، ممن لديهم دوافع خفيّة. لقد اختلقوا معلومات زائفة، وروَّجوها عبر الإنترنت؛ ذلك من أجل إحداث الفوضى في بلادنا؛ بهدف إرباكها. لقد رفعوا راية البحث العلمي، بينما انخرطوا، في الواقع، في الأنشطة التي تزعج الناس، وتقوِّض النظام الاجتماعي. أينما يكن الاستقرار، ينشروا الشائعات التحريضية، وحيثما توجد ثغرة، يمدّوا أيديهم لإثارة القلاقل. ينبغي علينا أن نكون يقظين دائماً في مواجهة هؤلاء الأشخاص خَفيِّي الدوافع، وأن نحفظ أذهاننا صافيةً، على الدوام، ونبقي أعيننا مفتوحة، لنكشف مؤامراتهم، ولا نسمح بنجاح محاولاتهم البتّة. وفقاً للمعلومات التي حصل عليها الصحافيون من السلطات، سيظلّ العالم على حاله، ولن يتدمَّر أبداً. قلَّة من ذوي الأجندات الخفيّة، أساؤوا الإلمام بالوضع، واختاروا المكان الخطأ، وأساؤوا التقدير.

جائزة هوغو

جائزة تمنحها «الجمعية العالمية للخيال العلمي»، ويشار إليها -اختصاراً- بـ(WSFS)، والاسم الرسمي لها هو «جائزة الإنجاز في الخيال العلمي - The Science Fiction Achievement Award»، سُمِّيت بـ«جائزة هوغو» تكريماً لأبي الخيال العلمي « هوغو جيرنزباك»، ويمكن تسميتها بـ«جائزة نوبل في الخيال العلمي»، يُعترف بجائزتي «هوغو» و«نيبولا» في وسط الخيال العلمي باعتبارهما جائزتَيْن موثوقتَيْن ومؤثِّرتَيْن. تُمنَح «جائزة هوغو» بناءً على اختيار القرّاء، وتُمنَح «نيبولا» بناءً على آراء لجنة التحكيم.

في الساعة الواحدة ظهراً، يوم (23) أغسطس عام (2015)، تَمَّ الإعلان، رسمياً، عن «جائزة هوغو» الثالثة والسبعين في مركز سبوكان للمؤتمرات، في واشنطن. فاز الكاتب الصيني ليو تسي شين بجائزة أفضل رواية عن عمله «مشكلة الأجسام الثلاثة»، وكانت هذه هي المرّة الأولى التي يفوز فيها بالجائزة كاتب أسيويّ.

■ **ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

نقلاً عن: منصّة مجلَّة المدينة، بتاريخ 24 أب/ أغسطس، 2015

المصدر:

https://mp.weixin.qq.com/s/JDGl02pQ3IFI1ap3bgIdKg

كارل أوفه كناوسغارد:

«كنتُ أعتقدُ أن ظمئي للكتابة سوف يُروى ما إن أنتهي من قول كلّ شيء»

كان الكاتب «كارل أوفه كناوسغارد - Karl Ove Knausgaard»، موجوداً في باريس، في الفترة التي تفصل بين تاريخ صدور روايته «في الصيف»، التي تمثّل الجزء الأخير من رباعيَّته «الفصول الأربعة»، وتاريخ صدور كتابه التالي في سبتمبر/أيلول القادم، عن دار النشر (Denoël)، حول الرسّام النرويجي (إدوارد مونش - Edvard Munch) (1863 - 1944).

سألناه عن مصادر إلهامه، وعن علاقته بالعالم المادّي، وعن نقط التشابه التي تربط مجموع أعماله بالعالَم التصويري لـ«مونش ابن بلده العظيم.

فلورنس نويفيل: تمثّل روايتكم: «في الصيف» الفصل الأخير من سلسلتكم. كيف كان شعوركم عندما أنهيتم كتابة هذه السلسلة؟

- كارل أوفه كناوسغارد: من الجيِّد، دائماً، إنهاء مشروع ما. وقد عَرف هذا المشروع، أيضاً، عدداً من التحوُّلات، على امتداد زمن إنجازه. في البداية، ألزمتُ نفسي بقاعدة بسيطة: أن أكتب نصّاً واحداً كلَّ يوم، وفي دَفعة واحدة. وبعد أن ألَّفتُ روايتي «في الربيع»، وبعدها «في الخريف»، و«في الشتاء»، توصَّلتُ، في نهاية المطاف، إلى أن هذا القيد صارمٌ إلى حدٍّ ما، ووجدتُ أن هذا الشكل ثابت، فما كان منّي إلّا أن فسحتُ المجال لهذه القاعدة لكي تتطوَّر، وهكذا غدا الكتاب الرابع يختلف عن الكتاب الأوَّل؛ فهو يحتوي المزيد من النصوص، ومن شذرات عدد من اليوميّات، ناهيك عن لوحات الألوان المائيّة للفنّان الألماني «أنسلم كيفر». باختصار، يتضمَّن هذا الكتاب، أكثر من غيره، مجموعة من الموادّ الأكثر تنوُّعاً.

ما الذي أثار لديكم، في الأصل، هذه الرغبة في النصوص القصيرة المكتوبة دَفعةً واحدة؟

بدأ كلّ شيء مع «الانحياز للأشياء» (1942)، وهو مجموعة من قصائد النثر للشاعر الفرنسي «فرانسيس بونج». عندما اكتشفت هذا الكتاب، في سنّ السادسة والعشرين، أحببته على الفور. لم يسبق لي أن قرأتُ شيئاً مثل هذا من قبل، وبعد أن ألّفتُ روايتي الأولى، حاولت تقليده، حتى إنني قمت بإعداد قائمة بالأشياء اليومية التي أردت وصفها، بالطريقة نفسها، وبالروح نفسها، لكنني لم أستطع فعل ذلك. وبعد تأليف كتابي «كفاحي» الصادر عن دار نشر (Denoël)، ما بين (2012) و(2020)، كانت فكرة محاكاته ما تزال تراودني، وقد حاولت مرّة أخرى. فجاءت هذه السلسلة الرباعية بمنزلة «الانحياز للأشياء» (الخاصّ بي) بعد مرور سنوات عدّة.

وماذا عن فكرة الفصول؟

- بينما كنت أبحث عن صيغة بسيطة، فرضَتِ الفصولُ الأربعة نفسَها. لقد مكَّنتني هذه الفصول من الكتابة عن حياتي، وعن الأشياء من حولي، وعن الأماكن، والحيوانات، دون أن أتحدَّث عن نفسي. أردت، أيضاً، أن أحتكّ بمفهوم الموسوعة. شعرت أنه يجب أن يكون هناك إمكان لوصف العالم؛ لوصف كلّ ما هو موجود في هذا العالم، بطريقة محايدة، لا تتأثر بهويَّتك (من أنت؟)، ولا بالمكان الذي أتيت منه (من أين أتيت؟)، لذلك كانت فكرة هذه الفصول مزدوجة؛ فمن ناحية، كانت المسألة تتعلَّق باستعادة جزء من الوجود الخاصّ - ولادة ابنتي



التي نراها تظهر في كتابي «في الخريف»، بينما ما تزال جنيناً في بطن أمِّها. ومن ناحية أخرى، كانت هناك تلك الرغبة في استئناف التصوُّر الكوني للموسوعة. يتعلَّق الأمر بمزيج ممّا هو حميمي وما هو مشاع؛ أي بكتاب مُهدًى إلى ابنتي، وآخر مهدًى إلى الآخرين.

هو، إذن، كتاب تقومون بإهدائه لابنتكم... ربَّما لأنكم، عندما كنتم في سنّ الطفولة - وقد ذكرتم ذلك كثيراً- لم يسبق لوالدكم أن تحدَّث معكم يوماً؟

- في الواقع، لم يكن يتحدَّث، أبداً، عن الأشياء المهمّة. من الصعب أن نتعامل مع الأشياء المهمّة من خلال التعبير عن شعورنا الحقيقي، إلّا في الكتابة. اعتقدت، دائماً، أنني سأهَبُ هذا الكتاب إلى ابنتي عندما تبلغ سنّ الثامنة عشرة، وكأنه هديّة من الهدايا.

هل تغيَّرت طريقة كتابتكم، في نهاية هذه السلسلة، بالمقارنة مع طريقة الكتابة لديكم في كتابكم «كفاحي»؟

- كان هذا هو الهدف، فقد أردت أن أقطع علاقتي مع كتابي «كفاحي»، أن أقطع الصلة مع الدراما، والعاطفة الدائمة، وحالاتي في التفكير... كانت «رباعيّة الفصول» هذه مشروعاً مختلفاً اختلافاً جوهريّاً. ولكن عندما تُقرأ جيِّداً ... دائماً أنا، دائماً كتابتي. وبالنهاية، لم أتمكَّن من الهروب من نفسي.

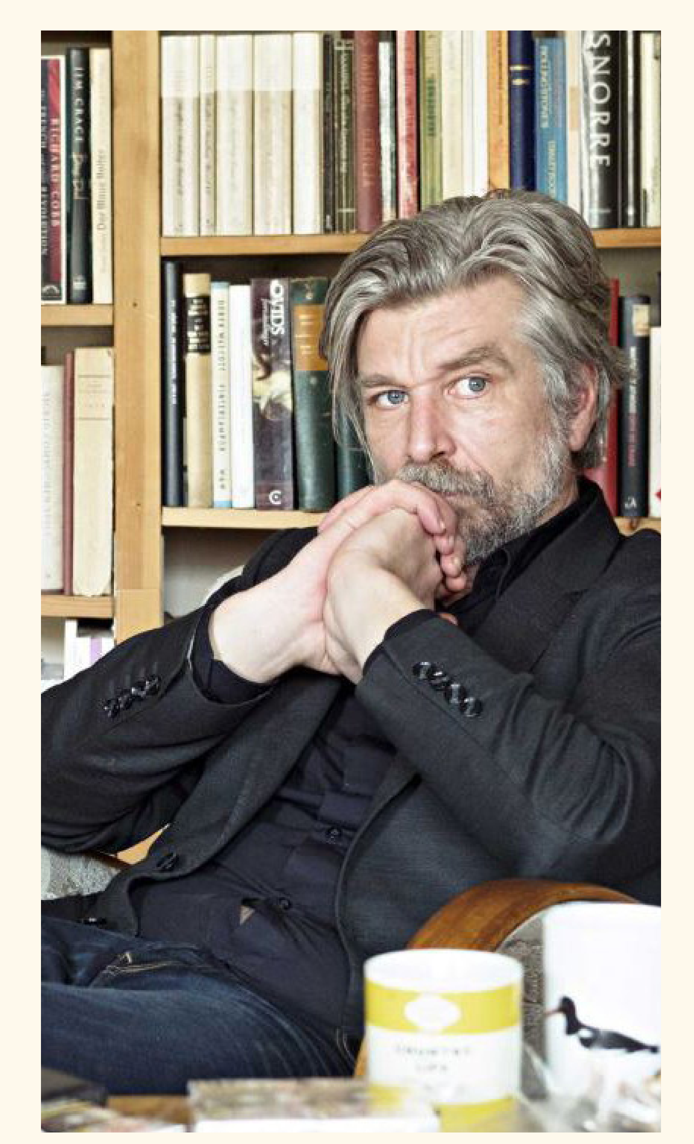
ما الذي يجعلك سجينَ نفْسِك؟

- إنه شيء ما، بداخلي، يقاوم. عندما أعيد قراءة ما كنت أكتبه في سنّ العشرين، ألاحظ أن هذا الشيء كان موجوداً، بالفعل، في ذلك الوقت. وكأن هذا الشيء نبع، أو نقطة تتطلَّع للوصول إليها. يمكنك أن تسلك مسارات مختلفة، ولكن هذا الموضع هو المكان الذي تحاول، دائماً، الذهاب إليه ... هناك صراع في داخلي: أريد أن أجيب عن السؤال: لماذا أحتاج إلى الكتابة؟ أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال تكمن في البحث قريباً من والدي، وبالإهانة التي لحقتني على يديه، في شبابي. في البداية، كنتُ أعتقدُ أن ظمئي للكتابة سوف يُروى ما إن أنتهي من قول كلّ شيء، كل شيء، على الإطلاق. ولكن الأمور لا تسير على هذا النحو، فالنبع لا ينضب، وبعد كتابة آلاف الصفحات، ما أزال هنا، ومازال أكتب.

قمتم بتخصيص كتاب سيُنشر في سبتمبر، أيلول (2022)، للرسّام النرويجي إدوارد مونش. وسيرافق هذا الكتاب

المعرض المزمع تنظيمه في متحف أورسيه، المستوحى من متحف مونش في أوسلو، وهو المتحف الذي منحك صلاحية مطلقة عام (2017). وسنرى أن مونش، أيضاً، كان يحوم، دون كلل، حول «نقطة النبع» الخاصّ به...

- في الواقع، كان البحث المستمرّ نفسه هو ما قاده إلى الرسم، من مرحلة المراهقة إلى النهاية، عندما توفي عن عمر يناهز (الثمانين) عاماً، محاطاً بأعماله. بالنسبة إلى معرض أوسلو، تمكَّنت من الاطِّلاع على (1000) لوحة، و(20000) رسم تقريبي. كان كلّ شيء متفاوتاً، ولكن هناك، دائماً، في أبسط رسم، طاقة لا تُصَدَّق. أردت أن أسلِّط الضوء على هذه الطاقة من خلال أعمال لم تُعرَض من قبل؛ لا لأن هذه الأعمال قد بلغت النهاية والكمال، بالضرورة، بل لأن الطاقة الكامنة فيها متجلِّية. أعاد مونش النظر في الموضوعات نفسها مراراً، وتكراراً. وليس من قبيل المصادفة أنه كان، أيضاً، قارئاً شغوفاً، لدوستويفسكي، ففي اليوم الذي توفي فيه، كان يعيد قراءة روايته «الشياطين».



ما الذي يصدمك، بشكل خاصّ، في لوحاته؟

- من الصعب أن نحدّد كيف يؤثِّر فيك رسّام ما، واعتماداً على أيّة ينابيع، يكون التأثير، وكيف تفعل تحفةٌ ما فِعْلَهَا في الآخَرين، وكيف يتمّ توصيل عاطفة بلمسة فرشاة، وكيف يتمّ ربط فكرة بلون ما. أتحدَّث عن هذا في بداية مقالتي عن مونش، حول لوحة تعود إلى عام (1915)، تصوِّر حقلاً من الكرنب. يتم ذلك بسرعة، تقريباً مثل رسم تخطيطي، يتضمَّن مساحات مسطّحة من الأخضر والأزرق تلتقي في المدى البعيد، ومثلَّث من القمح الأصفر على الجانب، وشريط داكن يلوح في الأفق ... ومع ذلك، هذه اللوحة زاخرة بالمعنى بطريقة سحرية: إنها تفجِّر شيئاً ما بداخلي. أرى فيها الفراغ، والموت، كما أرى فيها، أيضاً، المصالحة مع الموت، نوعاً من الدعوة إلى الذوبان في لانهائية العالم. إن لوحة مونش لا تقول شيئاً، ولا تُظهر سوى الكرنب والقمح والأشجار والسماء. ولكن الموت، والمصالحة، والسلام... كلّ هذا موجود فيها، بين الكرنب والقمح، والأصفر والأخضر، والأزرق والبرتقالي.

نقط التطابق هذه المؤرِّقة بين السخيف والميتافيزيقي - بين الموت والكرنب - موجودة، باستمرار، في فصولكم الأربعة، مثلما تحضر لديكم، أيضاً، فكرة الامتزاج مع الطبيعة العظيمة بأكملها...

- نعم. وهذا قاسم مشترك آخر بيني وبين مونش. إنني مِثْله؛ أحبّ الأشجار. لقد رسم الكثير منها: أشجار الكستناء، والبتولا ... كما أنني أصف الكثير منها في فصولي. إنه يمنحها مواقف بشرية، بينما أصرّ على أوجه التشابه بين العناصر، وذلك من خلال التخلُّص من البعد السيكولوجي قدر الإمكان، وبالنظر، فقط، إلى مجموعات الذرّات، والفيزياء، وعلم وظائف الأعضاء ...

كلمة أخيرة عن أهمِّيّة السرعة. أنتم تصرّون على سرعة اللمسة في لوحات مونش ورسوماته. يبدو الأمر كما لو أنه أَجْبَرَ نفْسَهُ، أيضاً، على «الرسم دفعةً واحدة». لماذا من المهمّ جدّاً أن نبدع بهذه الطريقة في الحركة، دون تفكير، تقريباً؟

هذا هو بيت القصيد. في مشروعي الحالي، لا أعرف إلى أين سأذهب بعدُ: الكتابة هي التي تجعل ذلك يحدث. ليس على المرء أن يعرف ما يفعله عندما يكتب أو يرسم. إذا كنّا على دراية كبيرة بما نفعل، فيمكننا القول إننا فشلنا فشلاً ذريعاً.

■ **حوار: فلورنس نويفيل □ ترجمة: د. فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:

Le monde, Vendredi 17 Juin 2022, pp. 32.

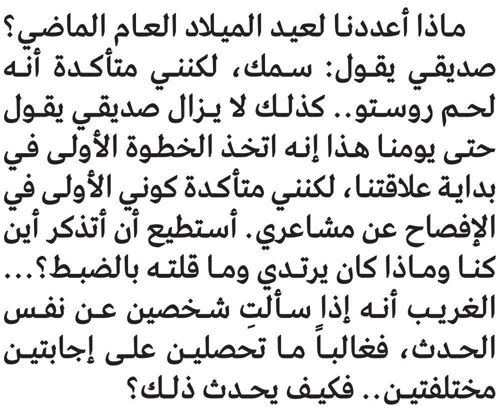


إيلين أوبرست:

الذكريات الهشة تعيد برمجة الذاكرة

الذاكرة.. هي الصندوق الأسود لعقولنا. لكنها ليست دائماً الدليل القاطع على ما وقع من أحداث ويصعب الاستناد إليها، بصورةٍ مطلقة، في سرد الحقائق والتفاصيل بدقة.. الذكريات الهشة قد تساهم في توليد ذكريات زائفة.. تتحدَّث «إيلين أوبرست»، أستاذة علم النفس بجامعة «هاغن» الألمانية والباحثة في مجال «العلوم العصبية»، في مقابلة أجرتها معها مجلّة «تسايت»، عن مدى هشاشة الذاكرة الإنسانية التي هي أضعف مما نعتقد وتحكمها العديد من المتغيراتِ التي تجعل مخرجاتها ليست بالدقة الكافية والتماهي الكامل مع الحقائق.. تشرح «أوبرست» كيف تتشكّل الذكريات الزائفة إلى جِوار نظيرتها الحقيقية. كما تفنِّد مدى خطورة التلاعب بهذه الذكريات الوهنة. وكيف أن الأمر أكثر تعقيداً مما يبدو عليه؟ فهذه الذاكرة الهشة تتغيَّر باستمرار ويمكن أيضاً تزييفها عمداً - سواء بصورة ذاتية أو من قِبَل الآخرين.

ماذا أعددنا لعيد الميلاد العام الماضي؟ صديقي يقول: سمك، لكنني متأكدة أنه لحم روستو.. كذلك لا يزال صديقي يقول حتى يومنا هذا إنه اتخذ الخطوة الأولى في بداية علاقتنا، لكنني متأكدة كوني الأولى في الإفصاح عن مشاعري. أستطيع أن أتذكر أين كنا وماذا كان يرتدي وما قلته بالضبط؟... الغريب أنه إذا سألتِ شخصين عن نفس الحدث، فغالباً ما تحصلين على إجابتين مختلفتين.. فكيف يحدث ذلك؟



- ذاكرتنا أسوأ بكثير مما نعتقد، وذكرياتنا مشوهة أيضاً، في المُقابل. الارتباك هنا «كلاسيكي» للغاية، وليس مستغرباً. فمن الوارد أن يحدث لَبس وتختلط السنوات فيما بينها حال استدعاء الذكريات، فكلتا الإجابتين صحيحتان. ولكن الفارق هنا في دقة استدعائها. هناك أيضاً فرضية مهمّة تفسر مثل هذا الاختلاف، فغالباً ما نمزج بين ما حدث وما نتمناه أو ما كان في نيتنا فعله، خلال عملية استدعاء الذكريات، فيختلط تلقائياً ما كان يدور في رؤوسنا ولم نتفوه به لفظياً مع ما حدث بالفعل.



كيف يمكن الخلط بين النوايا والتجارب الحقيقية؟

- الذكريات، في الأساس، بمثابة إعادة بناء للأحداث، فلا تعمل ذاكرتنا مثل حافظة الكمبيوتر، حيث يمكن استعادة نفس الملف مراراً وتكراراً، إذ تتغيَّر الذكريات في كلّ مرّة نفكّر فيها في هذه الأحداث المُطمَرة داخل الذاكرة. تلعب صورتنا الذاتية أيضاً دوراً في إعادة تشكيل الذكريات: أولئك اللائي يرين أنفسهن نساءً متحرِّرات يسعدن باتخاذ الخطوة الأولى. أو كُن يرغبن في القيام بذلك. في الوقت نفسه، يتطوَّر مسار حياة الأفراد/الناس، ويتعلمون أشياءً جديدة، وتمر بهم العديد من المُتغيِّرات، التي تغيِّر وجهة نظرهم في الأحداث السابقة، والأمر ذاته يحدث في طريقة استرجاع هذه الأحداث. فعلى سبيل المثال، تختلف الطريقة التي نتذكر بها لحظة من حياتنا في سن الخامسة عشرة مقارنةً بلحظاتٍ أخرى في سن الثلاثين أو الستين، كما لو كنا ننظر إلى هذه الذكريات من خلال عدسات مختلفة.



يبدو هذا التحليل كما لو أننا لا نستطيع الاعتماد على ذاكرتنا، بصورةٍ مطلقة...

- هذا صحيح إلى حدٍّ ما. في الأساس، قد يكون ما نتذكره صحيحاً بدرجة كبيرة. ولكن ليس تماماً، ومن ثمَّة، علينا أن ندرك أن العديد من العوامل يمكنها أن تؤثر على ذاكرتنا. ربّما تتأثر ذكرياتنا بفعل أحلامنا، وقد تتشوه أيضاً بفعل قصص الآخرين. من الأمثلة الجيدة على ذلك ذكريات الطفولة: إذا أخبرك والدك القصّة ذاتها عشر مرات عن كيفية استمرار سقوطك عن دراجتك الحمراء أثناء التدريب، فمن المُحتمل أن تدمج اللون الأحمر في ذكرياتك. حتى لو كنت لا تتذكره بنفسك. الشيء نفسه ينطبق على الصور. غالباً ما يزعم الناس أنه يمكنهم تذكّر تجارب طفولتهم المُبكِّرة عندما كانوا في عمر سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات، بينما تخبرنا أبحاث البيولوجيا العصبية أن هذا الأمر ليس ممكناً وغير قابل للتحقق. ففي هذه المرحلة العمرية، لم يتطوَّر بعد الدماغ والوعي الذاتي بصورةٍ كاملة، إذ من المُفترض أن تتشكَّل الذكريات الأولى بين سن الرابعة والخامسة.

أتقصدين أن كلّ اشتباك يحدث مع الماضي بإمكانه تغيير برمجة الذاكرة؟ ولو كان الأمر كذلك، فهل هذا يعني أنه من الصعب أن نعتمد على ذاكرتنا، خاصة وأن هناك احتمالية تولد ذكريات خاطئة؟

- يمكنك اعتبار الأمر على هذا النحو. لكن عادةً لا تهاجم هذه التغييرات جوهر الذاكرة، بل تهاجم التفاصيل فقط، إذا تحدثت عنها. الأمر أبعد من ذلك أيضاً؛ فإذا واصلت سرد قصّة من ماضيك، ففي مرحلة ما لم تعد تتذكرها بالضبط: هل كان الأمر كذلك حقاً أم أنك تذكر هذه التفاصيل فقط لأنك قمت بسردها بهذه الطريقة في المرّة الأخيرة؟! حتى الآن، هذه مجرد أمثلة يومية، حيث لا يكون للذاكرة الزائفة عواقب وخيمة بصورةٍ واضحة. ولكن هذا بالطبع يقودنا إلى حقيقة أن ذاكرتنا هشة ويمكن التأثير عليها بسهولة، والخطورة في ذلك تتشكّل عندما يؤثر الآخرون فيما نتذكره أو يتلاعبون بالكيفية التي نستدعي بها هذه الذكريات.

لقد أظهرت بعض الدراسات أن ما تقولين ممكن حقاً. فهناك اختبارات على زرع ذكريات خاطئة في رؤوس الأشخاص، وثبت نجاحها بالفعل...

- أجل، سأسوق لكِ مثالاً: لقد قمنا بدعوة

بعض الطلاب بحُجة إجراء دراسة عن ذكريات مرحلة الطفولة. تحدَّثنا إلى آبائهم مسبقاً وتحدَّثنا عن ذكريات حقيقية. في وقتٍ لاحق قمنا بخلط هذه الذكريات مع ادعاءات كاذبة وسألنا الطلاب عنها. كان رد الفعل الأول لهم: لا نتذكَّر ذلك. وبعد ذلك، بدأ الطلاب الخاضعون للاختبار البحث في ذاكرتهم. أخبرناهم أننا حصلنا على هذه المعلومات من ذويهم. وهم في الواقع مصدر موثوق به عن مرحلة الطفولة. ثمَّ منحناهم الوقت اللازم، وطلبنا منهم التفكير بشكلٍ مكثّف مرّةً أخرى حتى موعد الجلسة التالية. المُفاجأة أن الطلاب الذين لم يكونوا متأكدين في البداية والذين وثقوا في سرد آبائهم بدأوا يفكّرون ويختبرون ذاكرتهم. في المُقابلات التالية، نظلّ نعضد هذه الذكرى الزائفة بشكلٍ متكرِّر بواسطة حثهم على التفكير أكثر وأكثر. في النهاية، ثبت أنه يمكن إقناع الطلاب الخاضعين للاختبار أنهم سيتذكّرون الأمر بهذه الطريقة.

إذن ما الذي يحفِّز الذاكرة الخاطئة ويجعلها تكتسب مصداقية زائفة لدى أصحابها.. أهو اقتراح الأفكار أم الحث على التخيُّل؟

- ربّما بشكلٍ أكثر دقة: اقتراح الأفكار والحث على إعادة البناء - بعبارةٍ أخرى، القدرة والدافع لتضمين الحدث المُقترح في قصّة حياة المرء. لقد تصرَّفنا نحن والآباء كسلطة موثوقة، والنتيجة أنهم صدقوهم وصدقونا. وهنا تكمن خطورة هذا الدور، بحسب الجهة الموثوقة لدى الأشخاص من أصحاب الذكريات الهشة، وهذا بالطبع يمكن أن تكون له عواقب أكثر خطورة.

ما هي النماذج الحياتية التي يمكن أن يطرأ عليها مثل هذا التغيير في الذاكرة الإنسانية؟

- يحدث هذا كثيراً -بصورة غير متعمَّدة- في العلاج النفسي، لأن الأشخاص الذين يخضعون للتأهيل النفسي معرضون لذلك أكثر من غيرهم. عادةً ما يطلب هؤلاء، المُساعدة والاستشارات النفسية، لأنهم يعانون، وغالباً ما يهتمون بالسؤال: ما هي مشكلتي؟ إنهم يبحثون عن تفسير للمشاكل التي تؤرقهم أو تفسير معاناتهم. هذا بدوره، يمكن أن يؤدي إلى تكوين ذاكرة خاطئة. في بعض الحالات، يحدث ذلك، لسوء الحظ، إذا أخذ المُعالج أطروحة مفادها أن سبب الاكتئاب، على سبيل المثال، هو صدمة من الماضي ويريد «البحث فيها». ولكن في الواقع لم تكن فرضيته بالدقة الكافية اتساقاً مع تاريخ المريض، ولم يكن هناك بالفعل مثل هذه الصدمة. هذه الفرضيات غير الدقيقة يمكنها أن تولد ذكريات كارثية زائفة. المُشكلة هنا، أن المريض ينظر للطبيب كـ«سلطة موثوقة» و«خبير اختصاصي». ومن ثمَّة، يبدأ المرضى في البحث، والتفكير في هذه الفرضية، ويبحثون في ذاكرتهم البعيدة. وبمرور الوقت، يخلقون صوراً في رؤوسهم وقصصاً تبدو منطقية بالنسبة لهم.

يبدو هذا خطيراً.. ولكن ربّما يحاول المُعالجون «التعمُّق في الأمر» من باب الاشتباه في حدوث صدمة مكبوتة، أليس هذا وارداً؟

- أجل، هناك حالات يصل فيها المرضى إلى الاعتقاد بأنهم يتذكَّرون التجارب السيئة، بينما لم تكن لديهم ذكريات عنها قبل العلاج. قد يبدو هذا بالنسبة لهم «تفسيراً» لسبب اكتئابهم، أو عدم أدائهم الجيد في الحياة، أو عدم قدرتهم القيام بمهامهم الحياتية، أو حظهم السيئ في الحب، وهكذا. لا أنفي أن الذاكرة البشرية البعيدة والمراحل الحياتية الأولى، كمرحلة الطفولة، قد تحمل تجارب مؤلمة، ويمكن أن يكون لها -بالطبع- تأثيرٌ دائم على حياة الأفراد. لكن المشاكل النفسية يمكن أن يكون لها أسبابٌ عديدة. وإذا لم تكن هناك صدمة بالفعل في حياة هؤلاء، فإن البحث في مثل هذه الفرضية غير الدقيقة يمكن أن يولِّد لديه ذكريات زائفة. وفيما يخص تنقيب مقدِّمي الخدمات النفسية عمّا يعرف بـ«صدمة مكبوتة»، فحتى الآن، لا يوجد دليل مقنع على مفهوم (القمع النفسي للذكريات). في الواقع، تُظهر الدراسات أن الناس أكثر ميلاً لتذكر الأشياء ذات الشحنة الانفعالية المُؤثرة أو الأحداث الفريدة من نوعها. لكنه من الصعب فحص ودراسة هذه الحالات في ظروفٍ معملية. ولكن هناك دراسات على حالات موثقة، ففي بعض الحالات؛ كمُشاهدة أطفال مقتل أحد الوالدين. أو أحاديث مع قدامى المُحاربين الذين تمَّ توثيق تجاربهم أيضاً، فالاثنتان تجربتان مؤلمتان. هؤلاء الناس لا يستطيعون قمع هذه الخبرات وذكرياتهم عنها، بل العكس هو الصحيح في أغلب الأحيان: لقد عانوا من عدم قدرتهم على «إخراج هذه الصور من رؤوسهم.. وطرد مثل هذه الذكريات المُؤلمة».

إذن ما الفرق بين قمع الذكريات ونسيانها بالفعل؟

- يتناول مفهوم «القمع النفسي» لدى فرويد، الافتراض بأن الأحداث الصادمة والتهديدية يتمُّ قمعها من الوعي، وبالتالي لم يعد بإمكان الشخص الوصول إليها دون مساعدة علاجية، بحيث لا يتذكرها. أما النسيان يعمل بطريقة مختلفة، فإذا نسينا شيئاً ما، فلن نتمكّن من الوصول إلى وضعيته في الذاكرة بعد الآن، ولكن هذ العملية المعرفية يشوبها قدرٌ من الاختلاف: ففي حالة النسيان، يفقد الإنسان ممر الوصول لهذه الذكريات، بها. وهو ما نسميه «ضياع آثار الذاكرة». من المُرجَّح أن ننسى الأشياء التي لا تهمنا، وكذلك الأحداث الأقل تأثيراً علينا شخصياً.



هل تفيد مثل هذه العمليات المُعقَّدة المُتعلِّقة بالذاكرة في كشف الجرائم؟ وهل من المُمكن التمييز بين الذكريات الكاذبة والحقيقية؟

عندما تلعب الذكريات، أي أقوال الشهود، دوراً رئيسياً في المُحاكمات، يصبح الأمر صعباً. في بعض الأحيان، تُقام الدعاوى القضائية بعد سنوات من وقوع الحادث، ما يجعل الأمر أكثر تعقيداً. لذلك غالباً ما تكون إفادات الشهود غير دقيقة. والسؤال الذي يطرح نفسه: ما البديل؟ من الجيد دائماً أن تكون أقوال العديد من الأشخاص متطابقة. فعلى سبيل المثال، إذا كان لدى ثلاثة أشخاص لا يعرفون بعضهم البعض، أي لا يمكنهم التأثير على بعضهم البعض في المُحادثات، إفادات وذكريات ليست متشابهة، ولا يوجد دليل موضوعي عليه، نلجأ إلى إصدار ما يعرف بـ«تقرير المصداقية». لكنها، في الواقع، مهمّة صعبة، حيث إنه من الصعب التفريق بشكلٍ موثوق فيه، بين الذكريات الزائفة والحقيقية، خاصة أن الذكرى الزائفة ليست كذبة. هذا أمر مهمّ جدّاً وجب توضيحه. في حال أدت الذكريات الهشة إلى توليد ذكريات زائفة، يؤمن الإنسان حقاً بهذه الذاكرة، ولا يعرف أنها لا تتوافق مع الواقع. كجزء من أدائنا المهني في تقييم المصداقية، يتمُّ فحص السياق الذي تمَّ فيه الإدلاء بهذه الشهادات بعناية: هل جرى طرح الأسئلة بصورةٍ مفاجئة ومربكة؟ هل كانت هناك أي تأثيرات موحية؟ بالإضافة إلى ذلك، يتمُّ تحليل تطوُّر سياق هذه الشهادات. غالباً ما تزداد الذكريات الزائفة بشكلٍ أكبر وأكثر تفصيلاً بمرور الوقت وتكتسب في كلّ مرّة تفاصيل إضافية. ونادراً ما يكون هذا هو الحال مع الذكريات الحقيقية التي تتسم بالثبات في محتواها..

كثيرون مقتنعون بأن الذكريات هي التي تصنع الإنسان. وأن ما نتذكره هو ما نحن عليه الآن. هل هذا الفكر خاطئ؟ وهل يمكن محو الذكريات الكاذبة؟

- «المحو» كلمة عَصيّة. قد يدرك البعض أنهم صنعوا الصور في رؤوسهم بأنفسهم. وهنا، من الأسهل التعامل مع الذكريات الأقل خطورة، أما في الذكريات المُتشابكة مع مسائل إعادة بناء الهويّة وإعطاء تفسيرات مرضية لمحنة البعض، فيصبح الأمر أكثر تعقيداً، ومن الصعب للغاية حتى إدراك أن الذاكرة خاطئة. في الواقع، هناك عبارة كتبها ماكس فريش تقول: «عاجلاً أم آجلاً يخترع الجميع قصصاً يعتبرونها حياتهم».. أتفق معه تماماً في هذه الفرضية.

■ **حوار: سارة تومسك □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2022-05/falsche-erinnerungen-psychologie-aileen-oeberst-interview?fbclid=IwAR2QcFaaTBZZy-tUvZSobf2ipB73DPRVkQLFhD9v2XW9xNKBA2DJSQMAyFI

خوسيه دي فالفيردي:

علينا أن نقوم بتفكيك الأفكار المبتذلة حول العباقرة والموهوبين

بعيداً من توصيف طريقة تمكِّنُ المرء من بلوغ مرتبة الشخص العبقري، يُقدِّم كِتاب «أسرار العباقرة» الصادر عن دار النشر (HumenSciences) في شهر أبريل/نيسان (2022)، معرضاً لبورتريهات عدد من الرجال العظماء والنساء العظيمات، ويُحلِّل مساراتهم في ضوء أعمال علم النفس العلمي. إنّ جميع الأشخاص الاستثنائيين لم تكن لديهم الحوافزُ نفسُها: فبالنسبة إلى الشاعر آرثر رامبو، كان يعتمد، في كتاباته، على إشراقات خاطفة، أمّا بالنسبة إلى المهندس هنري فورد، فتمثَّلَ حافزه في العمل الشاقّ. يُبيّن الحوار الذي أُجرِي مع أحد عالِمَي النفس اللذين شاركا في تأليف هذا الكتاب، وهو خوسيه دي فالفيردي، أنه لا يوجد شيء ثابت، من شأنه أن يؤدّي إلى ظهور شخص عبقري أو نضجه، بل إن هناك مزيجاً من الحظّ والمواهب والعمل:

انصبَّ اهتمام عالِم النفس «خوسيه دي فالفيردي» في البحث في مسارات العباقرة من النساء والرجال. فأن يكون المرء مُبدعاً يتطلَّب قدرة هائلة على التركيز، والمثابرة، والثقّة بالنفس، وشيئاً من الحظّ. عالِم الأحياء الحائز على جائزة «نوبل» في الطبّ، فرانسوا جاكوب، ومارسيل بروست، وأندريه سيتروين، وبيكاسو، وموزارت كلّ هؤلاء كانوا عباقرة. وكان بعضهم، مثل ليوناردو دافنشي، متعددي الاهتمامات. فعلى سبيل المثال كان فيكتور هوغو -إلى جانب كونه كاتباً- رسّاماً أيضاً. وفي الواقع، إن هؤلاء العباقرة الذين ينشطون في مجالات متعدِّدة، مهددون بالانقراض منذ القرن التاسع عشر. وسواء أكان هؤلاء العباقرة متعدِّدي الاهتمامات أم لا، فقد عرفوا جميعاً كيف يستفيدون، على نحو أمثل، من علامة تجارية مركزية، ضرورية حتى بالنسبة إلى الكائن البشري؛ ألا وهي «القدرة الإبداعية». لقد أوصل العباقرة هذه القدرة الإبداعية إلى ذروتها، فيما ظلّ أغلبنا مقتصرين على تفسير ما تَمَّ اختراعه من قِبَل الآخرين.

لماذا سُلّطت الأضواء كثيراً، في السنوات الأخيرة، على الأشخاص الذين يُسَمَّوْنَ ذوي الإمكانات الفكرية العالية؟

- لأننا مهووسون بالنجاح الاجتماعي، والنجاح المالي. فهناك حديث متكرِّر عن الأطفال الموهوبين الذين تَمَّ اكتشافهم، بسرعة، في محيطهم. يمكن للمرء أن يمتلك قدرات إبداعية دون أن تكون لديه إمكانات عالية، كما يمكن أن يكون لديه مسار دراسي لامع دون أن يسير، جنباً إلى جنب، مع قدرة إبداعية متطوّرة. علينا، إذاً، أن نقوم بتفكيك الأفكار المبتذلة حول العباقرة والموهوبين؛ فأن يكون المرء ذكيّاً لا يكفي لمعرفة كيفية تحمّله للمخاطر، وهو أمر يقوم به العباقرة. ولا بدَّ، هنا، من التذكير بأن الوالدين والمحيط والأجواء التي نطوِّر أنفسنا في ظلّها، تظلّ مهمّة للغاية. ففي الوقت الحاضر، وداخل كتب التنمية الشخصية، يتمّ بيع قوائم بما يجب فعله، وما لا يجب فعله: دعونا نفصل أنفسنا عنهم، فلا نصبح ضحايا الكمال، والسّعادة الإلزامية.

هل يمتلك جميع العباقرة قدرات إبداعية؟

- إن القدرة الإبداعية متوافرة عند جميع





العباقرة، وفي كلّ شكل من أشكال العبقرية، سواء العلمية أو الفنيّة، تكمن هناك رغبة في الإبداع. إن جميع العباقرة لديهم سمات شخصية أساسية: فبالإضافة إلى المعرفة والحافز والبيئة التي تحتضنهم، لديهم قدرة هائلة على التركيز والمثابرة. وعلى الرغم من أننا نمتلك قاطبة هذه المكوِّنات، لا نصبح كلُّنا بيير وماري كوري: فالعبقرية، إذاً، ليست في متناول الجميع.

ما نوع العلاقة الخاصّة التي تربط الأشخاص الاستثنائيين بالغموض، والتي يتحكَّم بها هؤلاء؟

- يتعلق الأمر بالقدرة على الانفتاح على المعلومات التي تبدو متناقضة؛ فأن يتمكّن المرء من التعامل مع التناقض وعدم الانسجام الواضح، تلك ميزة خاصّة. إننا، في معظم الأحيان، نتصوَّر الأشياء بطريقة متجانسة. على سبيل المثال، عندما تَمَّ اكتشاف الحمض النووي ADN، في عام (1953)، كان من الضروري قبول بنيته اللولبية المزدوجة، والتي لم تكن واضحة بشكل مسبق.

هل يعرف العباقرة الفشل؟

- بالتأكيد. توماس إديسون، بالمناسبة، كان يتباهى بأنه فشل لمئات المرّات قبل أن يكتشف المصباح الكهربائي. إن الطريقة التي ننظر بها إلى الفشل هي على قدر كبير من الأهمِّية. وقد خصَّص (شارل بيبان - Charles Pépin) كتاباً لهذا الموضوع، عنوانه «فضائل الفشل»، وصدر عن دار نشر (Allary)، سنة (2016)، كما، كان ستيف جوبز يركّز على إخفاقاته، بل إنه اتَّخذها موضوعاً لمحاضرة ألقاها على طلّاب جامعة ستانفورد، بكاليفورنيا، عام (2005). وأوَّل فشل تعرَّض له ستيف جوبز هو أنه لم يتمكّن من إنهاء دراسته، ثم تعرّض للطرد من قِبَل شركة آبل، وهي الشركة التي أسَّسها مع ستيف ووزنياك في عام (1976).

هل الشعور بالاطمئنان شرط ضروريّ لكي يصبح المرء عبقرياً؟

لدى العباقرة، في الواقع، (أنا) متطوِّرة جداً، وثقة عالية بالنفس، توفِّران لهم ضرباً من الحماية عندما يواجهون عدداً من العقبات، وبدونهما لا يمكنهم مواجهة الكثير من المخاطر، خاصّةً إذا كانوا يعملون في التخصُّصات الفنِّيّة، حيث يسود الشكّ وعدم اليقين: يُفْصِحُ الرسّامون والموسيقيون والكُتّاب عن جملة من الشكوك التي تساورهم في أوقات معيَّنة، ولكن يجب ألّا نثابر طويلاً في مواجهة صعوبة ما، بل علينا أن نعرف كيف نأخذ الواقع بعين الاعتبار. لدى العباقرة معرفة فوقية تسمح لهم بمعرفة كيفية تحقيق التوازن بين التخلّي عن الأشياء والإصرار في الحصول عليها.

هل تمثِّل الكآبة المصيرَ الحتميّ للعبقرية؟

- ليس بالضرورة، لكنها كذلك في كثير من الأحيان. بعض العباقرة معرَّضون، بشدّة، للأمراض العقلية، ويوجد لديهم ميل إلى الهشاشة النفسية. لِنُلْقِ، على سبيل المثال، نظرة على غوته أو روبرت شومان أو جيرارد دي نيرفال أو فيرجينيا وولف أو فرانسيس بيكون أو نيكولا دي ستايل.. هل كان من المتوقَّع أن يكون فان جوخ رسّاماً رائعاً لو أنه كان أكثر سعادةً؟ لسنا متيقِّنين من ذلك.

يسعى كتابكم إلى تشجيع القدرة الإبداعية أكثر ممّا يدَّعي أنه يخلق عباقرة.

- الشخص العبقري ليس محبوساً في برج عاجيّ، منعزلاً عن عالَم من المفترض أنه طبيعي، بل إن لديه نقاط قوّة يشترك فيها مع الآخرين، لكنه تمكَّنَ من تنظيمها على النحو الأمثل، فقد عرف كيف يقوم بغَرْبَلَة العديد من الأفكار الجيِّدة، وتطوير أفضلها. على المرء أن يقوم باتّخاذ عدد من الخيارات، ودون أن يشتِّت تفكيره، وأن ينتقل من الأقوال إلى الأفعال. ويجب ألّا تظل الإمكانات دون استثمار. وعلى النقيض مما نجده في الكتب المدرسية لعلم النفس الإيجابي، فإننا لسنا بصدد إصدار أوامر قضائية، بل نؤكّد على نصيب من الحظّ والصدْفة اللذين يتخلَّلان كلّ مسار. لا يصبح المرء عبقرياً من خلال اتِّباع وصفات محدَّدة، ولكن من الممكن، ربَّما، أن نتيح بعض الفرص، أو أن نساعد الآخرين على أن يصبحوا عباقرة. يستهدف الكتاب، بشكل خاصّ، الأساتذة؛ إذ يمكنهم تشجيع طلّابهم على التمتُّع باستقلاليَّتهم، وعلى العمل من أجل تطويرها، وهو ما لم يخطِّط له نظام التعليم الفرنسي إلى الآن.

من المثير للدهشة أنكم لا تذكرون سيغموند فرويد. على الرغم من أن كتابه «ذكرى طفولة لليوناردو دافنشي» مكرَّس لشجرة عائلة رسّام الموناليزا! بالإضافة إلى ذلك، لا يظهر مصطلح «اللاوعي» في كتابكم. ما سبب ذلك؟

- لم ننطلق من زاوية التحليل النفسي في تأليف كتابنا هذا، لكن التحليل النفسي يظلّ حاضراً في خلفيّة عملنا. واليوم، يتمّ بناء عدد من الجسور بين هذا المجال من مجالات المعرفة وبين العلوم المعرفية، فنحن نتناول اللاوعي من خلال العلوم المعرفية؛ وهو ما لا يحول بيننا وبين التحدُّث عن الرغبة والحُلم والبيئة المحيطة (الأسرة، في اصطلاح التحليل النفسي). وعلى الرغم من أن مصطلح «اللاوعي» لا يظهر، بشكل جليّ، في ثنايا الكتاب، من الجدير بالذكر أن عبارة فريديريك نيتشه: «كن ما أنت عليه»، يجب ألّا تحملنا على الاعتقاد بأن النجاح يعتمد على الإرادة وحدها.

■ **حوار: فيرجين بلوش-ليني □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:

Libération, Lundi 13 Juin 2022, pp. 18-19.

أمام تحدِّيات الذكاء الاصطناعيّ

أيّ مستقبل للكتابة الأدبية؟

يقرّ الناقد الأدبي «هارولد بلوم» في كتابه «القلق من التأثير» بأن التأثير يحدث (بين الكتّاب)، دائماً، عن طريق التفسير الخاطئ»، لذلك يتجاهل هؤلاء -عمداً- أسلافهم، ويسيئون تفسيرهم كي تخلو إنتاجاتهم من أيّ تأثير مسبق. وتُعتبَر مراحل القلق عنده فرويدية وغريبة نوعاً ما، تسقط عنها صفة الشمولية، غير أنه يصيب في قوله إن الإبداع مقرون بحالة من القلق. وهو غالباً ما يشبه الكتّاب بعمّال البناء في روما، الذين يبنون فوق شيء ما.

لكن، في العام الماضي، تحوَّل قلقي من التأثير إلى مصدر آخر، هو كيان يدعى (GPT-3). إنه شبكة عصبية اصطناعية، بها أكثر من (175) مليار عنصر، ويشبه دماغاً اصطناعياً بقوّة حوسبة تبلغ (175) مليار رابط (رقم ضعيف مقارنة بالدماغ الذي يتوافر على حوالي (125) تريليون وصلة عصبية)، تَمَّ تطويره من طرف (OpenAI)، بتكلفة ملايين من الدولارات، ومن العمل الحوسبي الخاصّ بالتدريب فقط.

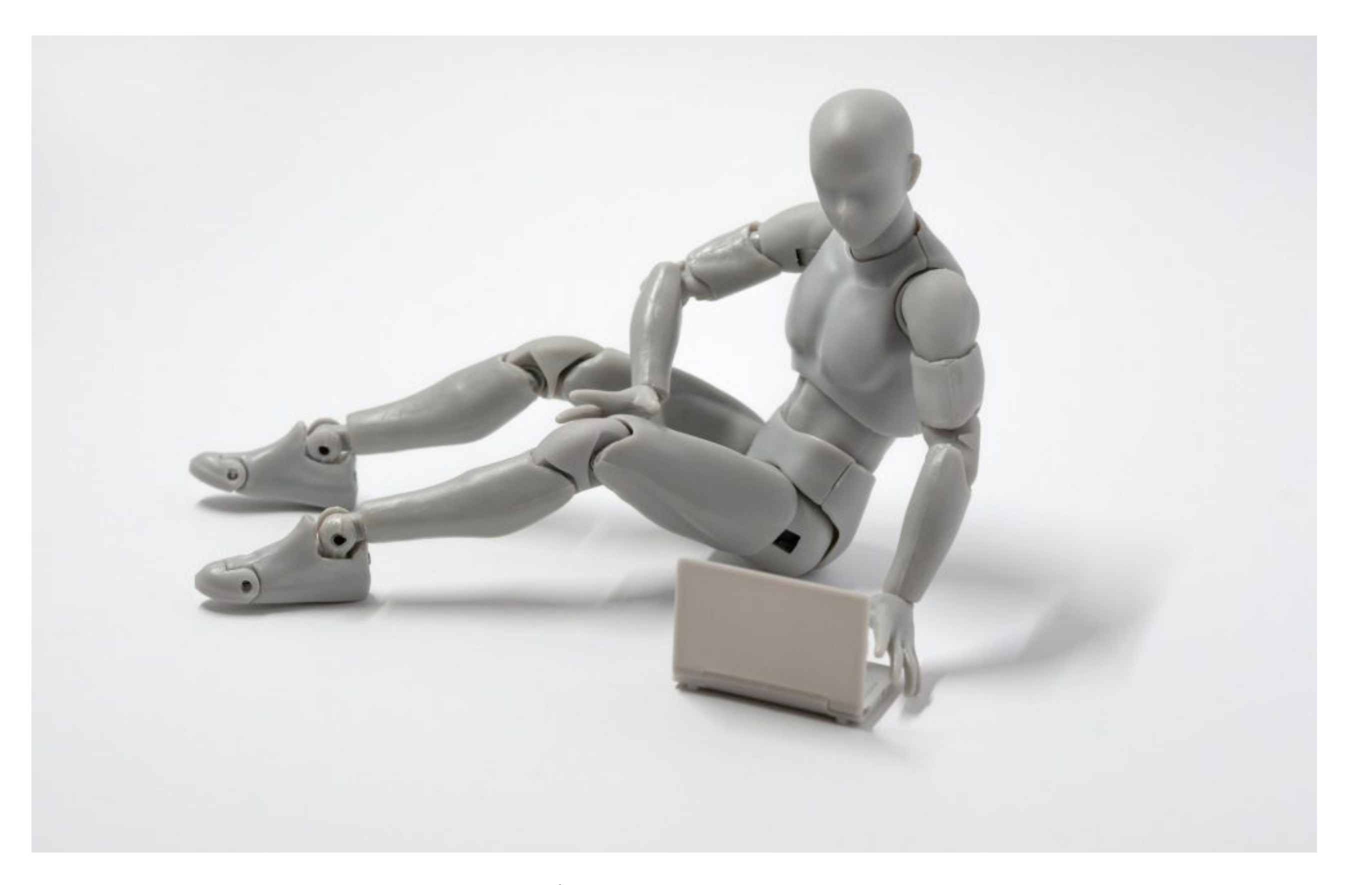
ويعتبر (GPT-3) معالج لغة طبيعي، أي أنه مدرَّب على محاولة إكمال أيّ توجيه يتمّ تقديمه، ويعتمد، في بيانات التدريب الخاصّة به، أساساً، على شبكة الإنترنت، بالكامل، لذلك، عند تقديم بعض التوجيهات، مثل بضع فقرات من النصّ، يعمل على تخمين ما سيأتي. وتُظهر هذه التخمينات أنه يمكنه، حقّاً، الكتابة، بل يمكنه الكتابة بجميع أنواع الأساليب، في كثير من الأحيان، بشكل مقنع مثل المؤلِّف البشري. إن القلق الذي أشعر به تجاهه يختلف عن القلق الذي أشعر به تجاه أيّ كاتب إنسان. أعتقد أنه يمثِّل الضربات التحذيرية الأولى لرجل مهدّد مقابل آلة تنافسه في اللّغة.

ولا يبدو أن الكثيرين، في صناعة النشر، لاحظوا هذا الأمر. إن إضفاء الطابع الأكاديمي على الأدب، وجعله شرط الكتاب الأساسي لتسلُّق التسلسل الهرمي الذي يقودهم، مثلاً، إلى برنامج «ماجيستر الفنون الجميلة» (MFA) الشهير، قد خلق الكثير من الكتَّاب غير المبالين بالتكنولوجيا والعلوم؛ لذلك أشكّ في أن الكثيرين في المجتمع الأدبي يهتمّون بكيفية تغيُّر الأشياء بالنسبة إليهم حيث يتمّ دفع حدود التعلُّم العميق إلى أبعد من ذلك.

في مواجهة قلقي المباشر، قرَّرت أن أرى ما إذا كان بإمكان (GPT-3) كتابة روايتي الأولى، الموسومة بـ«ذي ريفيلايشن». لأثبت لنفسي، أنه لا داعي للقلق (بل هناك داع). يتطلَّب ولوج هذا «البرنامج» موافقات مختلفة، وهي تجربة تمنح التفاعل معه صفة النبوءة، ذلك لأن المرء يتواصل بدماغ المجرّة المستضاف على خادم، يتمّ التحكُّم به بإحكام. قمت بتزويده بالملخَّص الذي يوجد على غلاف الرواية، ما منحه إحساساً بمن أكون، وكيف يحاكيني في الكتابة، وبعد ذلك، وتفادياً لإخضاع التجربة لأي نوع من التحيُّز، اخترت، عشوائياً، بضع فقرات من روايتي، وجدتها مناسبة للمقارنة، فوقع الاختيار على مشهد قصير في منتصف الرواية.

كانت «كارمن»، العالمة الشابّة، تتابع من تعتقد أنه قتل أحد زملائها في مترو أنفاق مدينة نيويورك. أصبحت الأحداث المحيطة بالتحقيق أكثر غرابةً وغموضاً بمرور الوقت، وهي غير قادرة، الآن، على إحراز أيّ تقدُّم، فهي تراقب محطّة مترو الأنفاق في وقت متأخِّر من الليل. في ظلّ الأجواء المتوتِّرة التي تعيشها، والمكالمات الهاتفية الغامضة التي كانت تتلقّاها من أرقام غير مسجَّلة منذ أن بدأت التحقيق، بدأت تخشى رؤية شيء غير إنساني. ها هي النسخة الأصلية:

في النهاية، يصبح الناس أقلّ عدداً. في وقت متأخِّر من الليل، يبدأ عقلها في تخيُّل السيناريوهات، لتؤدّي أدوارها بشكل متكرِّر في حلقة، كما لو أن جزءاً منها يتحدّى حدوث شيء ما، في انتظار شيء خطير. وبدلاً من ذلك، بدأ الليل في التأخُّر والناس في التناقص، حتى صارت القطارات، بأكملها، تمرّ وتفتح أبوابها دون



أن تدخل أو تخرج منها أيّ روح. وأصبحت «كارمن» نصف خائفة من المنصّة الطويلة الخطيرة بجوارها، التي تمتدّ إلى هذا العالم الجوفي... يتضمَّن السيناريو الذي تتخيَّله مخلوقاً، شيئاً ضخماً ورشيقاً، شيئاً برأس حيوان، يطلّ من الجانب إلى الخارج، فوق المنصّة، ربّما هو رأس ثور، يحدِّق بها، ينفتح فمه على مصراعَيْه، ويلهث، وعيناه معتمتان تنظران إليها بشهوانية، وفي النهاية تصبح الصورة أقوى، والتوقُّعات أشدّ، إلى درجة أنها، فجأةً، انطلقت فارَّةً من مقعدها الخشبي، مفزوعة، مندفعة نحو البوّابات الدوّارة، تنظر، باستمرار، حولها حتى تصل إلى سطح الأمان.

أمّا فيما يخصّ نسخة (GTP-3)، قد تَمَّ تغذية الفقرة السابقة بكلمة «مخلوق»، ويتولّى البرنامج الكتابة حيث النصّ مكتوب بالخطّ العريض:

وأصبحت «كارمن» نصف خائفة من المنصّة الطويلة الخطيرة بجوارها، التي تمتدّ إلى هذا العالم الجوفي ... يتضمَّن السيناريو الذي تتخيّله مخلوقاً زحف من جحر في الأرض، كائن ضخم بعينَيْن صغيرتَيْن، وأذرع طويلة وقصيرة... لكن هذا لم يكن حلماً، أليس كذلك؟ كادت رياح القطارات المارّة تسقطها أرضاً، وقبل أن تعرف ذلك، خرجت مسرعةً من مترو الأنفاق، صاعدةً الدرَج، عبر البوّابات الدوارة، إلى الشارع، تركض على الرصيف، أنفاسها تلهث.. يرتفع الصوت حتى يبلغ جوفها، وحذاؤها الرياضي يضرب على الأسفلت. صار كل شيء مجرَّد ضباب الآن. شخص ما يحضر نظاماً موسيقياً، ينظر إلى الأعلى، كلب ينبح وينتزع رباطه، زوجان عجوزان يمشيان يداً بيد، ينظران إلى الأعلى.. لكنّ أحداً لم يلاحظها، والمدينة تنبض، وتتنفَّس، وتزفر.

للحصول على هذه الفقرة، قدّمت بعض التوجيهات فقط، وتخلّصت من أوّل نتيجتيَنْ، وحذفت بعض بنود المحاولة الثالثة للبرنامج. استغرق الأمر حوالي خمس دقائق. لم أضف شيئاً، إنها نسخة كاملة من البرنامج. آلة ماردة لديها الجرأة لكتابة كتابي.

لا شكّ في أن هذا النثر الصناعي يشوبه عيوب. أذرع طويلة وقصيرة! الرياح القادمة من مترو الأنفاق ليست قويّة بما يكفي لتُسقِط شخصاً ما أرضاً. يغمر «كارمن» الرعب في هذا الإصدار، بدلاً من مجرَّد الخوف والتوتُّر. كما أن تلك الجملة، حيث يتبيَّن ما إن كان هذا حلماً، لا تستخدم قواعد نحوية. إلّا أنه يجب أن يبدأ أيّ كاتب في الشعور ببعض القلق من الذكاء الاصطناعي عند قراءة هذا المنتوج. هناك عدد من التقنيات الأدبية المتقدِّمة التي يستخدمها البرنامج. يعني استخدام الجمل التتابعية من دون روابط حول رحلة «كارمن»، أن البرنامج يعرف أن هذا النمط مناسب لوصف الشخصيات المتحرِّكة. أمّا الانقطاع في السرد فيُستعمل لإبطاء حركة الأشخاص الذين لا يلاحظون فرار «كارمن»، وهذا أسلوب جيّد أيضاً، إنه ذو طابع سينمائي، يجعل القارئ يركِّز على المدينة.

كان السطر الأخير: «والمدينة تنبض، تتنفَّس، تزفر»، بالتأكيد، شيئاً كنت سأكتبه. إنها تناسب جوّ الرواية،

التـي تعتبـر مدينـة نيويـورك مثـل جهازهـا الـذي يمتلـك وعيـاً بطيئـاً. إن هـذه العبـارة ذاتهـا مناسـبة جـدّاً للروايـة التـي شـعرت بأنهـا حافلـة بالذكريات. بعد البحث في نصّ الكتـاب، عثـرت علـى عبـارة مماثلـة، «المدينـة تستنشـق، وتزفـر فـي ريـاح صاخبـة عظيمـة»، تصـف عاصفـة علقت الشـخصيّات بهـا، فيمـا أصبـح ليلـة القتـل. بالتأكيـد، لـم يسـبق للبرنامـج أن اطَّلـع علـى هـذا القسـم مـن الكتـاب، إلّا أن مجـرَّد التفكيـر فـي أن الـذكاء الاصطناعـي اسـتنتج كتابـة الجملـة أعـلاه، اعتمـاداً، فقـط، علـى العيِّنـة التـي قدّمتهـا، ومـن الملخَّـص، هـو أمـر غريـب.

يسـعدني أن أبلِّـغ عـن اسـتمرار وجـود مشـكلات فـي (GPT-3): لديها مساحة محدودة للمدخلات وللمخرجات، فقط حوالي 1500 كلمة، كما أن تزويدها بأحداث متشعِّبة يجعـل المنتـوج غيـر متماسـك. لا يزال الـذكاء الاصطناعي بحاجـة إلـى محـرّر بشـري لربطـه بالواقـع، لكنـه كاتـبُ مسـوَّدةٍ أولـى جيّـد، ذو إنتاجـات قصيـرة، خاصّـة أنـه يمكـن أنْ يولـد فقـرات أسـرع مـن الإنسـان بحوالـي ألـف مـرّة. مـا عليك سـوى النقر، وسـتجد النـصّ الـذي يمكنك الاختيـار منـه، والاختيـار مـن بينـه. لا أرغـب فـي الكتابـة بهـذه الطريقة، لكن من المؤكّد أن الآخرين سيسـتخدمونه مؤلّفاً مشـاركاً، وقد يؤدِّي ذلك إلى تحسـين كتبهم بشـكل شرعي.

بعيداً عن المسـاعد الاصطناعي، يجب أن يقلق الكُتَّاب، بجدّيّة، بشـأن (GPT-4) بصفته منافسـاً مباشـراً. أمّا عندما تنتشـر (GPT-5)، فيجـب أن يشـعروا بالرهبـة. وهنـا يكمـن لـبّ هـذا القلـق التكنولوجـي الجديـد: طبيعتـه الحتميـة. ليـس مـن المفيـد أن يتـمّ تصـوُّر مسـتقبل مـا بعـد العمـل فـي كثيـر مـن الأحيـان، حيـث يقـوم الـذكاء الاصطناعـي بالعمـل كلّـه؛ مـا يتـرك البشـر أحـراراً فـي قضـاء أيّامهـم فـي صناعـة الفـنّ. ولكـن، مـاذا لـو كان الـذكاء الاصطناعي أفضـل فـي صنـع الفـنّ، أيضـاً؟

هـل يعتبـر هـذا الإخـراج «فنّـاً»؟ كلمـات الـذكاء الاصطناعـي ليـس لهـا قصـد. فقـط، العقـول الواعيـة تنتج المعنـى. يشـبه هـذا، إلـى حَـدٍّ مـا، القـرود اللامتناهيـة التـي كتبـت هـراءً لانهائيـاً، وفـي النهايـة، أنتجـت قصيـدة «سـيلفيا بـلاث». قـد يجـادل المـرء بـأن وعـي المراقـب هـو الـذي يعطـي معنًـى للفـنّ، لا الوعـي بصفتـه منتجـاً فنّيّـاً، ولكـن الـردّ علـى ذلـك هـو أن أيّ معنـى، هنـا، هـو مجـرَّد توهُّـم الأطيـاف - إنـه مثـل رؤيـة الوجـوه فـوق الصخـور، علـى المريـخ. إنـه تزييـف عميـق للمعنـى. بهـذه الطريقـة، يسـلبنا الـذكاء الاصطناعـي كلماتنـا عـن طريـق إضعـاف أو تمييـع أهمّيَّتهـا. تعطينـا هـذه البرامـج جمـلاً ذات بنـاء مثالـي، لكـن بـدون محتـوى دلالـي مقصـود؛ وهـو شـيء سـمَّيته «نهايـة العالـم الدلاليـة».

كمـا هـو الحـال الآن، لم يتمكَّـن (GPT-3) من كتابة «ذي ريفيلايشـن»، حتـى مـع وجـود يـد تحريريـة وازنـة. يمكـن أن يسـهم، بالتأكيـد، فـي عـدد مـن المشـاهد والعبـارات ذات الصلـة. ربَّمـا -كمـا نأمـل- أن يكـون البرنامـج جيّـداً كمعالجـات اللّغـة الطبيعيـة. قـد يحتـاج، دائمـاً، إلـى إدارة دقيقـة، أو قـد لا يحتـاج. أمّـا وضـع الشـعراء فهـو أسـوأ بكثيـر، لأن كلّ الأشـياء التـي يكافـح البرنامـج مـن أجلهـا، مثـل التماسـك طويـل المـدى، والسـببية، ومعرفـة الـذوق العـامّ، وتطويـر الشـخصية، ومـا إلـى ذلـك، كلّهـا أشـياء، نـادراً مـا تكـون مهمّـة فـي القصائد. الشـيء نفسـه بالنسـبة إلـى كتـاب الأغانـي. مثـلاً، قـام الـذكاء الاصطناعـي بكتابـة كلمـات الأغنيـة الجذّابـة «الغـرق فـي الشـمس» لفرقـة «نيرفانـا» عبـر تدريبـه علـى أعمالهـم القديمـة.

كيـف سـيكون رعـب «بلـوم» إذا كان توجيـه بسـيط لـ(GPT-X) يولد في المستقبل «سـونيتة» شكسبير جديدة ومثاليـة؟ مـا القلـق الـذي سيشـعر بـه الشـويعر أو كاتـب متواضـع؟. قـد يصـرِّح بعض المؤلّفين بأن هـذا لا يهمّ، وأن هويّتهـم هـي التي تجعـل المنتـج مميّـزاً، لا المنتج نفسـه. لكـن مـا سيشـعر به صانـع اللّغـة الصادق -الشـخص الذي يهتـمّ باللّغـة باعتبارهـا لغـة- هـو القلـق، ذاك النـوع الـذي يصيـب بالشـلل التـامّ.

لا أقـول إن الكتّـاب تحت تهديـد وجـودي مـن (GPT-3). وقـد لا يؤثّـر هـذا البرنامـج أو غيـره، بطريقـة أو بأخـرى، علـى الأدب، إطلاقـاً. لكـن وجودهـم، فحسـب، بالضـرورة، سـيجعل الإنتـاج البشـري للفـنّ ضئيـلاً.



■ **إيريك هويل □ ترجمة: أحمد منصور**

العنوان الأصلي والمصدر:
Erik Hoel. I Got an Artificial Intelligence to Write My Novel
https://electricliterature.com/i-got-an-artificial-intelligence-to-write-my-novel/


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية
ترجمة


كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

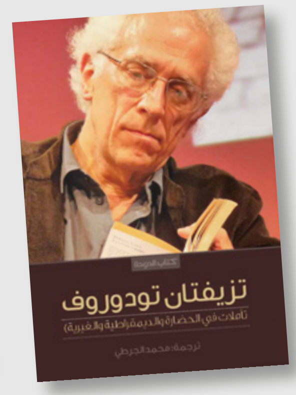

كتاب الدوحة
المُعتمدُ بن عبَّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش

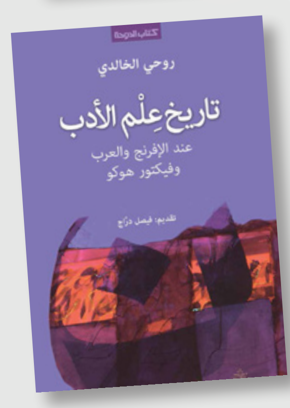

كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


صدر في
كتاب الدوحة

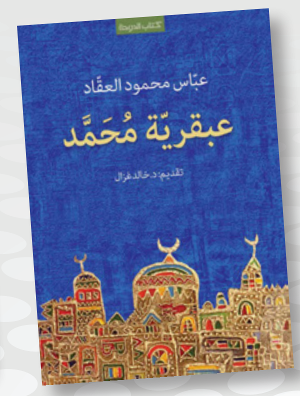

كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل دراج


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنيّة الغربيّة
توطئة: سعيد يقطين


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد
تقديم: د.خالد غزال


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد
تقديم: د.عبدالحكيم راضي


ظِلّ الذّاكرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية


كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة
وقصص أخرى

كيف يُشكِّل الواقع الافتراضي عالمَنا؟

مجتمعات هلامية وفوضوية!

لا يختلف اثنان بأنَّ واقعنا يعاني من مشاكل كثيرة. حروب، مجاعة، أمراض، ضرائب، تراكمات غير مرغوب فيها من شعر الحيوانات الأليفة. ولكن إذا نظرت إلى العَالَم بعدسة بعض أكبر شركات التكنولوجيا في العَالَم، ستتبيّن مشكلةً أعمق وأهم بكثير: ليس هناك ما يكفي من الهولوغرام (holograms) أو الصور المجسَّمة.

منذ الأيام الأولى لثورة التكنولوجيا الحديثة -ظهور أجهزة الكمبيوتر والوصلات في فترة ما بَعد الحرب، والتي أتاحت لنا الإنترنت والبريد الإلكتروني وأجهزة الآيفون ولعبة «فارم فل» (Farmville)- حلم علماء التكنولوجيا وكُتَّاب الخيال العلمي بعَالَم من الهولوغرام: معلومات وأشياء افتراضية ثلاثية الأبعاد تطفو في الفضاء من حولك، أو فضاءات جديدة تماماً من الأثير الرقمي يمكنك استكشافها والتفاعل معها.

كانت هذه فكرة غامضة متعدِّدة التخصُّصات. من السهل التفكير في الهولوغرام كمجرد تقنية عرض متقدِّمة، مثل أجهزة التليفزيون وشاشات الكمبيوتر. إنها أعمق من ذلك بكثير. للتفاعل بسلاسة مع الكائنات في الفضاء ثلاثي الأبعاد، حتى في أبسط الطرق -لنَقُل، الالتفات لمُشاهدة شيء ما من زاوية مختلفة- لا يتطلب العرض الحصول على معلومات حول الخصائص الفيزيائية لمُحيطك فقط، وإنما تتبُّع ما أنت بصدد مشاهدته وبأي أداة، ثمَّ تتكيَّف وفقاً لذلك.

وهذا ينطبق أيضاً على الصوت، الذي يختلف بدقة بناءً على عوامل مثل كتلة وملمس الأشياء في غرفتك بالإضافة إلى درجة إمالة رأسك وموقعه. عيناك وأذناك عبارة عن أجهزة استشعار، تكتشف قدراً هائلاً من المعلومات حول العَالَم من حولك، يقوم ذهنك بعد ذلك بفك شفرتها ومعالجتها وتوليفها في وقتٍ فعلي. أضف لمسة، وستتعاظم تحديات القياس الحسي أكثر فأكثر. لإنشاء عالَم غنّي بالتفاعل الافتراضي، ستحتاج إلى تقنية لتتبُّع نطاق الإدراك البشري وقياسه.

بطريقةٍ ما، هذه مشكلة فلسفية بقدر ما هي تحدٍ تكنولوجي. ماذا يعني أن ترى، تسمع، تلمس، تتصل، وتتواصل - للتفاعل مع الواقع من حولنا؟ ما طبيعة هذا الواقع أصلاً؟ وما طبيعة، الإنسان، مثله مثل الوجود؟ لا تتردّد في سحب نَفَس عميق من دخان بونغ قبل المُتابعة.

على أي حال، ليس لدينا هذا النوع من الهولوغرام حتى الآن. ولكن في أكتوبر/تشرين الأول 2021، أعلن مؤسّس (فيسبوك) «مارك زوكربيرج» أنه ملتزم بحل مشكلة الهولوغرام بشكلٍ نهائي.

لم يسمها مشكلة هولوغرام، لأنه لا أحد يسميها كذلك. بدلاً من ذلك، قال إن (فيسبوك) -عملاق منصّات التواصل الاجتماعي الذي انتقل خلال عقدين من الزمن من موقع ويب يمكّنك من نشر صور الحفلات و«لفت انتباه» زميلك في الكلية في صفحته على (فيسبوك) إلى نظام ثقافي وسياسي شاسع ومثير للجدل على الإنترنت، كان يعتبر على نطاقٍ واسع بأنه تهديد جذري للديموقراطية وفضاء مناسب لبيع أريكة قديمة- سيخصّص موارده الكبيرة لبناء ما يُعرف بـ«ميتافيرس metaverse»، وسيغيّر اسم الشركة إلى «ميتا Meta».

في عرض تقديمي مطوّل تضاعف كبكرة تجريبية للمنتجات، بعضها سيظهر قريباً، والبعض الآخر افتراضي، كشف «زوكربيرج» عن رؤيته لـ«ميتافيرس»، وهي شبكة من الأماكن الافتراضية وشبه الافتراضية للعمل واللعب والشراء والبيع والتجارة، والتواصل مع الأصدقاء. ستكون هناك ألعاب فيديو واجتماعات وتدريبات وأنشطة أخرى من كل الأنواع.

طرح «زوكربيرج» رؤيته على أنها متعاطفة وإنسانية ومتحرّرة وخيال علمي. في «ميتافيرس»، يمكنك أن تأخذ شكل نسخة واقعية من نفسك، تتفاعل مع نسخة واقعية من شقتك، أو يمكن أن يكون لديك اجتماع للمُوظفين في الفضاء بينما تتقمص شخصية روبوت راقص. يمكنك ركوب موجة كنسخة كرتونية من نفسك أو تلكم مخلوقاً

خيالياً في حلبة ملاكمة سحرية. حتى أنه ستكون هناك حيوانات أليفة متعدِّدة الأضلاع متهوِّرة، ويفترض أنها خالية من شعر الحيوانات الأليفة غير المرغوب فيه.

في كل تجربة، هناك الكثير من الهولوغرام / الصور المُجسَّمة: الصناديق اللامعة المُتوهجة بالضوء الافتراضي وبطاقات عرض المعلومات تطفو في الفضاء. وسيتمّ تمثيلك بنفسك في العديد من الوضعيات الافتراضية للعرض التوضيحي بنوع من الهولوغرام: «صورة رمزية»، أو صورة ملف شخصي شديدة التخصيص، والتي قد تشبهك، أو قد تبدو مثل جراد البحر، أو قد تتحوَّل ذهاباً وإياباً حسب الحالة.

يمكنك أن تشعر بالإثارة في طريقة التسويق التي اختارها «زوكربيرج» بثراءٍ وتكامل. أخيراً، تحقّق الحلم بتجربة غنية بالهولوغرام. كان العرض التقديمي غارقاً في المثالية في مجال التكنولوجيا، ولم يصف «زوكربيرج» بحماس عالماً غامراً بشكلٍ أكبر فحسب، بل أكثر إنسانية، وأكثر قدرة على التواصل بين الناس يمكنهم من العيش والعمل بحرّية.

ولكن كان هناك شيءٌ أكثر من مجرد السخرية بشأن المسألة بأكملها، وليس فقط في استحضار أنظمة معاملات الدفع السهلة. بالطبع، «فيسبوك» -الآن «ميتا»- يرغب في بيع الأشياء، وتسهيل استخدام الآخرين لمنصته لبيع الأشياء. لكن طوال العرض، استمر «زوكربيرج» أيضاً في التذكير بأهمّية القواعد. تضمَّنت ملاحظاته إشارات غامضة بشكلٍ مدروس للمُنظمين وصانعي السياسات والمعايير المُشتركة لسلوك الشركة المسؤول. كل ذلك، إذا حصل على ما يريد، سيعكس اهتمامات «ميتا» التجارية.

بالكاد تكون الشركة الوحيدة التي كشفت عن نيتها لبناء «ميتافيرس». من الواضح أن شركات البرمجيات العملاقة مثل مايكروسوفت وشركة إنتاج ألعاب الفيديو (Epic) قد أعلنت عن جهودٍ كبيرة. لكن العلامات التجارية التي يبدو أنها لا علاقة لها بالتكنولوجيا -منتجي مواد تنظيف الأطباق، على سبيل المثال- قد طالبت أيضاً بإنشاء تجربة «ميتافيرس» كتمارين تسويقية. للأسف، الهولوغرام لن تقوم بتنظيف الأطباق والأواني الزجاجية. لكنهم قد يسوقون لك مواد التنظيف.

منذ فجر الإنترنت، كان عمالقة التكنولوجيا يطمحون إلى تعطيل الصناعات القديمة، من سيارات الأجرة إلى خدمة توصيل البيتزا إلى المُكالمات الجماعية إلى اصطياد الشقق إلى قول «يو» لأصدقائك. (حقاً. في عام 2014، كان هناك تطبيق يسمَّى Yo مهمّته: إرسال كلمة yo إلى شخص آخر. وقد حصل على 1.5 مليون دولار من التمويل الاستثماري).

لكن «ميتافيرس» أكبر من ذلك. إنها محاولة لتعطيل طبيعة الواقع نفسه - لاستبداله، أو على الأقل تعزيزه، بمُحاكاة رقمية للواقع، تكون أكثر مرونةً وأكثر تخصيصاً. توفِّر رؤية لعَالَم أكثر إشراقاً متصل بتقنيات حسية حرّة الحركة تسهِّل التفاعل البشري والخبرة، تمَّ تصميمها وإدارتها من الألف إلى الياء من قِبَل مستخدمين مفوضين لتشكيل المواقع من حولهم ومشاركتها.

في الوقت نفسه، تطرح «ميتافيرس» رؤية لواقع عبر الاتصال الوسيط بالكامل يكون أكثر ملاءمةً لأشكال التجارة الرقمية والإعلانات غير المألوفة، رؤية يسعى أشد مناصريها إلى إدارتها بشكل استباقي والتلاعب بدور الحكومة عبر استيعابه منذ البدأية. إنها منافسة، بعبارة أخرى، تصوّران متنافسان ومتناقضان ظاهرياً للتكنولوجيا الاجتماعية، الأول حول التحرُّر، والثاني حول التحكُّم. من الواضح أن لهذين التصوُّران بُعدَ نظر (في الغالب).

من واقع افتراضي إلى سايبربانك

أول شيء يجب فهمه عن «ميتافيرس» هو أنه ليس مجرد واقع افتراضي - ذلك الشيء الذي ترتدي فيه نظارات إلكترونية وتظهر فيه كالأحمق وأنت «بداخله»، ثم تتحسّس طريقك في الهواء كالأبله في نظر كل مَنْ يمكنه رؤيتك في العَالَم الحقيقي. إن «ميتافيرس»، كما كتب الرأسمالي الاستثماري «ماثيو بول» في كتاب تمهيدي طويل عبر الإنترنت حول الموضوع، عبارة عن شبكة مترابطة من التقنيات، بما في ذلك قدرة الشبكات المُنتشرة في كل مكان، ومعالجة الدفوعات الرقمية، والحوسبة المحمولة، والهويات الافتراضية القابلة للمُشاركة، والتي لا يمكن أن تشمل فقط صورتك الرمزية ولكن محفظتك الرقمية وشبكاتك الاجتماعية وأشكالاً أخرى متنوِّعة من المعلومات الشخصية.

لكن «ميتافيرس» ليس واقعاً افتراضياً أيضاً. من شبه المُؤكد أن يرتدي المُستخدمون نظارات واقية ذات مظهر أخرق على الأقل لبعض الوقت. وحتى تفهم من أين يأتي «ميتافيرس»، عليك أن تفهم كيف نشأ الواقع الافتراضي، بما في ذلك الثقافة الخارجية الخاصة التي أنتجها.

مثلما لا توجد نقطة انطلاق محدّدة للإنترنت، تسلّل الواقع الافتراضي إلى العَالَم ببطء، وهو نتاج تكراري للعديد من خطوط البحث المُختلفة. ولكن إذا كان علينا اختيار نقطة واحدة، فسنبدأ بالستينيات، مع عالِم الكمبيوتر الأسطوري «إيفان سادرلاند» والجهاز الذي أصبح يُعرَف باسم «سيف داموكليس».

في عام 1963، طوَّر «إيفان سادرلاند Sketchpad» (لوحة الرسم)، وهو برنامج رسم رقمي بدائي ولكنه ثوري. باستخدام هذا البرنامج، يمكن لليد البشرية تتبُّع الضوء الذي يظهر على الشاشة. كان أول برنامج على الإطلاق يستخدم واجهة رسومية.

أصبحت الواجهات الرسومية شائعة الآن: يمكنك استخدامها كل يوم على أجهزة تتراوح من الهواتف إلى السيارات إلى الثلاجات. لكن في الأيام الأولى للحوسبة،

لم تكن موجودة. تفاعل المُستخدمون مع أجهزة الكمبيوتر من خلال الشفرات الغامضة والبطاقات المثقبة من الورق، التي كان يتمُّ التعامل معها أحياناً بواسطة وسطاء بشريين مدربين، بحيث لا يتفاعل معظم الناس، حتى العلماء الذين يعتمدون على حسابات الكمبيوتر، بشكل مباشر مع أجهزة الكمبيوتر على الإطلاق. أظهر برنامج «Sketchpad» أن الناس لا يمكن أن يتفاعلوا مباشرةً مع العَالَم الرقمي فحسب، ولكنهم يستطيعون القيام بذلك لإنتاج أشكال فنّية، وليس معادلات فقط.

في أواخر الستينيات، أتبع «سازرلاند» برنامج «-Sketch pad» بجهاز تفاعل رسومي ثوري آخر، يمكن القول جهاز ثوري. كان عبارة عن مجموعة من النظارات الواقية - شاشة مثبّتة على الرأس معلَّقة على دعامة بالسقف المتصل بجهاز كمبيوتر. يقوم النظام بتتبُّع حركة المُستخدم، ويمكن للأشخاص الذين استخدموا النظارات الواقية رؤية صور أساسية للغاية (ولكن لم يسبق لها مثيل في ذلك الوقت) تمَّ إنشاؤها بواسطة الكمبيوتر وهي تسبح في الغرفة. إذا قمت بتحريك رأسك، يمكنك أن ترى ما يحيط بالصورة من عدّة جوانب وزوايا. مكعبات مرسومة بخط تسبح في الهواء وبأبعاد في الظاهر. بدا وكأن المُكعب كان هناك حقاً.



من الناحية الفنّية، كان هذا شكلاً من أشكال الواقع المعزّز، المعروف أيضاً باسم الواقع المختلط، الذي يمزج بين الواقع والافتراضي. لكن هذه الفوارق بالكاد يتم تمييزها في ذلك الوقت. الفكرة الأساسية هي أنه في وقتٍ مبكّرٍ من عام 1969، اخترع «سازرلاند» نظاماً بدائياً ولكنه وظيفي لمُشاهدة الصور المجسمة - كما خمنت ذلك.

لم يكن «سيف داموكليس» آلية المشاهدة. كان نظام تتبُّع الحركة الثقيل الذي عُلِّق بشكلٍ غير مستقر على المُحرِّك فوق رأس العارض. ومن هنا كانت التسمية، في إشارة إلى المثل الروماني القديم عن عضو في البلاط أراد أن يحكم مكان الملك. وافق الملك على تبديل الأماكن ليوم واحد، وأجلسه على أريكة ذهبية وأمر الخدم بتلبية كل طلباته. لكن الملك أيضاً علّق سيفاً فوق رأسه، مذكراً إياه بأن القوة الهائلة مقترنة بتهديد دائم.

عندما أدخل «سازرلاند» تقنية الواقع الافتراضي المُبكِّرة إلى العَالَم، لم تكن هناك قوة هائلة بعد. ولكن كان هناك شعورٌ بإمكانية غير محدودة للتحرُّر الكامل الذي يمكن أن تحققه التكنولوجيا. لأنه داخل المكعب الافتراضي العائم الذي يرسمه كانت هناك إمكانية لعَالَم قد يتغيّر فيه للواقع، أو على الأقل تصوّر الواقع، بمجرد نزوة.

مع تطوُّر شبكات الكمبيوتر بسرعة خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، ظهرت فكرة جديدة: لا يمكنك إعادة تشكيل الواقع بنفسك فقط، ولكن يمكنك مشاركة هذا الواقع الجديد مع أشخاص آخرين. ولا يسمح لك الواقع الافتراضي بتعزيز العَالَم الحالي فحسب؛ وإنما يتيح لك إنشاء عالَم آخر جديد تماماً، وهو ما يتيح لك الحرية الفردية والاتصال المُجتمعي.

في السنوات التي أعقبت اختراع «سازرلاند»، ساهمت فكرة الواقع الافتراضي في إلهام وتحفيز مجتمع حقيقي لوادي السيلكون من المُخترعين وأصحاب الرؤى والمتخيلين والرواد ورجال الأعمال. وارتبط هذا الجهد بثقافة القرصنة الوليدة ومُثُلها الراديكالية، والتي جمعت وربطت بين عمليات هندسة عصر الفضاء بنكهات مختلفة من الليبرتارية، والنقابية، والطائفية، وما بَعد الإنسانية، والعصر الجديد «الهبي ديبي وو»، وموسيقى المخدرات، والسمو الروحي والتقني، ودعاة حماية البيئة الراديكاليين، وأي شيء آخر يحدث من خلال الثقافة المُضادة بكاليفورنيا في ذلك الوقت. أطلق «تيموثي ليري» على الواقع الافتراضي تسمية «إل. إس. دي. الرقمي» (-digi tal LCD). وقارنه آخرون بحلم جماعي واضح، عالَم بلا قواعد، حدوده الوحيدة هو الخيال.

في مذكراته لعام 2017 يروي «جارون لانير»، مؤسّس أول شركة للواقع الافتراضي وأحد أكثر الشخصيات نفوذاً في وسائل الإعلام، «فجر كل شيء جديد»، كيف أن حتى بعض الأشخاص قد أقاموا «حفلات الواقع الافتراضي»،

حيث تـمَّ تزيين الغرف لتبدو وكأنها بيئات افتراضية متعدِّدة الأضلاع ربما تكون موجودة في النهاية. كان الناس في أمس الحاجة إلى عالَم مشترك مليء بالصور المجسّمة لدرجة أنهم علّقوا دعامات من الورق المقوّى في أماكن الحفلات لتخيُّل كيف سيشعرون يوماً ما.

لكن التكنولوجيا الفعلية كانت بطيئة في تطوُّرها. ومفاهيم الواقع الافتراضي قد تمَّ استكشافها ونشرها في الغالب من خلال الخيال العلمي، الذي لم يكن مقيداً بالضوابط التكنولوجية.

في عام 1984، نشرَ ويليام جيبسون كتاب «نيورومانسر Neuromancer»، وهو مزيج «نيو نوير» من الخيال البوليسي الساخر، وسخرية فن الروك، وأساطير القراصنة المُبكّرة - عبارة عن تصوُّر لـ«Blade Runner» بواسطة فرقة «Television» - التي ساعدت في تحديد الحالة المزاجية وثيمات النوع الذي نعرفه الآن باسم السايبربانك. أما أكبر مساهمة مؤكّدة للكِتاب في الثقافة الشعبية فكانت عبارة: (الفضاء السيبراني). ولم يكن الجزء الأكثر أهمية في مصطلح جيبسون الجديد هو البادئة -سيبر- التي يتمُّ إساءة استخدامها غالباً، بل كان المُصطلح الذي تمَّ تعديله: (فضاء). لم يكن الواقع الافتراضي مجرد مظهر أو أسلوب أو موقف. كان مكاناً يمكن أن يزوره كل من يرغب في ذلك.

استمرت فكرة الواقع الافتراضي كبيئة مجتمعية، تحمل تسمية الآن VR، وانتشرت طوال العقد. تضمَّنت سلسلة الخيال العلمي «Star Trek: The Next Generation» غرفة ألعاب واقع افتراضي قابلة للتعديل بلا حدود والتي يمكن أن تستوعب ألعاب تقمص الأدوار المُعقدة، والاستكشاف التاريخي، والاسترخاء في البيئة الغريبة، وغيرها من التجارب الحسية الكاملة، دون الحاجة إلى نظارات واقية.

وبطبيعة الحال، كانت تسمَّى «Holodeck»: وهو مكان يمكن لطاقم المركبة الفضائية «إنتربرايز» زيارته لتجربة هولوغرام جماعي.

من مفهوم إلى نموذج تمهيدي

في أوائل التسعينيات، بدأت المفاهيم الأساسية للواقع الافتراضي بالاندماج مع تقنية جديدة أخرى: شبكة الويب العالمية. كانت شبكات الكمبيوتر موجودة منذ سنوات في شكل «Usenet» ولوحات رسائل أخرى عبر الإنترنت، لكن قاعدة المُستخدمين كانت صغيرة نسبياً، وتتألف من مجموعة منتقاة ذاتياً من الأكاديميين والمُهتمّين بالكمبيوتر والمُتحمّسين. وفّر الويب الاتصال بالمنازل العادية في جميع أنحاء العَالَم، وذلك من خلال واجهة مرئية سهلة الاستخدام - نوافذ متصفح تعرض نصاً تشعبياً، وارتباطات تشعبية، وصوراً.

كانت شبكة الويب المبكرة بدائية إلى حدٍّ ما. ولكن منذ نشأتها، كان بإمكان المُفكِّرين البارعين في مجال التكنولوجيا ملاحظة إمكاناتها. يمكن ربط الجميع بعَالَم مشترك من المعلومات والاتصالات. وماذا لو قامت، بدل ربط الأشخاص من خلال نصوص وروابط وصور أساسية، بتوصيلهم من خلال تمثيلات الفضاء الرقمي المُشترك - طبقة واسعة وقابلة للتلاعب من الواقع الافتراضي، يمكن الوصول إليها لأي شخصٍ متّصل، فوق الكون المادي نحن جميعاً نشارك بالفعل.

«ميتا»، على القمة.. قد تسميها «ميتافيرس».

في الواقع، هذا هو بالضبط ما قام به «نيل ستيفنسون» في روايته الخيالية التنبؤية المُضحكة والمُسلية والمُؤثرة بشكلٍ لا يصدَّق «Snow Crash» عام (1992)، والتي وصفت عالَماً رقمياً آخر مترامي الأطراف، حيث يتفاعل الناس من خلال الصور الرمزية -بدائل رسومية لذواتهم المادية- بجودة متنوِّعة، اعتماداً على المبلغ الذي يدفعه الأشخاص مقابل اتصالاتهم.

لم يكن «Snow Crash» مجرد كتاب تمهيدي على «ميتافيرس». من بين أمور أخرى، كان بمثابة نقد تفصيلي للسياسة اللاسلطوية، حيث تفسح الحكومة المنكوبة الطريق لمُجتمع مخصخص بالكامل. كان «ميتافيرس» أشبه بهروب من ذلك الواقع، عالَم له ثقافته الفوضوية ولغته الخاصة - عالَم لم يمضِ وقتٌ طويل حتى يبدأ الناس في واقعنا بمحاولة بنائه.

بينما كان الخيالُ العلمي يستكشف إمكانات الواقع الافتراضي، كانت التكنولوجيا الأساسية تلحق بالركب تدريجياً. في أوائل الثمانينيات، أسّس «لانير» «VPL Research»، وهي شركة مكرّسة بالكامل للواقع الافتراضي.

كان «لانير» (ولا يزال) رجل استعراض، غريب الأطوار ومتعدِّد الثقافات. نشأ «لانير»، نجل كاتب عمود علمي في مجلات الخيال العلمي، في منزل قبّة على طراز الخيال العلمي صمّمه بنفسه عندما كان مراهقاً وبناه مع والده، وكان لاعباً مهووساً وجامعاً للآلات الغامضة. في أوائل الثمانينيات، صمَّم لعبة فيديو، «Moondust»، ضمن أطروحة تخرُّج بمدرسة فنّية. كانت تتميَّز بنظام تحكم طبيعي غير مألوف، في لعبة فيديو أولاً، وفي موسيقى تستجيب بشكلٍ عضوي لعناصر تحكم المُستخدم والرسومات على الشاشة.

كان «لانير» عنصراً أساسياً في مشهد الثقافة المُضادة للواقع الافتراضي بوادي السيليكون، حيث كان يقدِّم «محادثات الواقع الافتراضي» المُنتظمة التي كانت تدور، كما يذكر في «فجر كل شيء جديد»، حول «أفكار الطفولة المُبكِّرة، وفهم حيوان رأسي الأرجل، وكيف يمكن للإنسانية تدمير نفسها ما لم ينغمس الفنّ أكثر وأكثر في المُستقبل». لقد تخيّل الواقع الافتراضي كأداة للاتصال والإبداع، أشبه فضاء ما بَعد اللغة مشكّل من الرموز التفاعلية والبيئات الرقمية المرنة بلا حدود. إعادة

تشكيل الواقع في الواقع الافتراضي سيكون مثل تشغيل المُوسيقى. وفي إحدى المُحادثات التي أعيدت طباعتها في كتابه قال «لانير»: «تخيّل يوماً ما ستكون هناك واجهات مستخدم لإنشاء أشياء جديدة في الواقع الافتراضي تعمل بشكلٍ جيد، وسريع كالآلات المُوسيقية اليوم».

لا مَحالة، قامت شركة «VPL» بصُنع نظارات واقية بشكلها المُنفِّر. وابتكرت قفازات تسمح للمُستخدمين بالتلاعب بالأشياء في الفضاء الافتراضي، وصمّمت برامج وأجهزة تتبُّع حسّية. أبهرت عروضها التجريبية الغامرة المُتابعين: أظهر غلاف أكتوبر/تشرين الأول 1987 لمجلة «Scientific American» أحد قفازات الواقع الافتراضي لـ«VPL» بجانب تمثيلها الرسومي، جنباً إلى جنب مع عبارة «الثورة التالية في أجهزة الكمبيوتر».

لكن منتجات «VPL» كانت مرهقة ومكلفة - مجموعة الواقع الافتراضي ذات الأسعار المعقولة والتي لم يتم طرحها في السوق كان من المفترض أن يبلغ سعرها 75000 دولار. وفي أوائل التسعينيات، تخلّى «لانير» عن الشركة بسبب خلافات داخلية حول طبيعة توجهها.

وفي عام 2003 فقط وضع أحد الأشخاص ما يشبه الفكرة الكاملة لـ«ميتافيرس» موضع التنفيذ، في مكان تجمع افتراضي يسمَّى «الحياة الثانية - Second Life». حتى ذلك الحين، كان الأمر يتعلَّق بشاشة مسطّحة تماماً، بدلاً من محاكاة الواقع الافتراضي الغامرة التي تخيلها «ستيفنسون» و«لانير» وآخرون. تتميَّز «Second Life» بواجهة تشبه اللعبة، حيث تنتقل الصور الرمزية التي يتحكَّم فيها المُستخدم عبر بيئات افتراضية مترامية الأطراف. يمكن للصور الرمزية مواكبة الأحداث، وإجراء محادثات، والتسكّع مع الأصدقاء والغرباء، والتصرُّف بشكلٍ عام كمُواطنين في بلدٍ افتراضي مشترك. كانت هناك تجارة وصداقة وتعليم وترفيه.

لم تكن بالضبط «ميتافيرس» كما تصوَّرها «نيل ستيفنسون»، لكنها استخدمت بعضاً من نفس اللّغة والمفاهيم. تضمَّن كتاب «لانير» كلماتٍ لطيفة عن فكره المُوجّه ذاتياً، مشيداً بتأكيده على مشاركة المُستخدم و«الاقتصاد الذي يقدِّر قيمة الفرد». لم يكن الأمر خيالياً، لكنه كان مثالياً، ونشأ من نظرة عالمية متفائلة بشكلٍ أساسي والتي كانت تعتبر التعاون والتنسيق الفردي، والتوجيه الذاتي والتنظيم الذاتي، مفتاحاً للتقدُّم البشري.

كانت «Second Life» أشبه بالنموذج الأولي، عرضاً توضيحياً جماعياً غير كامل لتجمّع افتراضي موجَّه من القاعدة إلى القمة، يحكمه الأفراد، ويركّز على التجارة والمُجتمع.

وعلى غرار شركة «لانير» (VPL)، أثارت «Second Life» ضجة في الصحافة. في بعض الأحيان، كانت الشركة تتباهى بما يصل إلى مليون مستخدم. والجدير بالذكر أن المُبدعين نفوا أن يكونوا قد ابتكروا لعبة، لأنها لا تحتوي على أهداف من أعلى إلى أسفل. كانت مساحة اجتماعية يضبط المُستخدمون أهدافها. وفي عوض «اللاعبين»، كان هناك «سكان»، لأن «Second Life» كان مجتمعاً افتراضياً.

ولكن اتضح أن معظم الناس يفضلون الألعاب. وهذا هو المكان الذي تبلورت فيه بالفعل فكرة «ميتافيرس» في شكله الحالي.

من فورتنايت إلى فيراري

بَعد ما يقرب من 20 عاماً، بدأ «ميتافيرس» الفعلي -أو شيء مشابه جداً- في الظهور. سماعات الواقع الافتراضي ليست منتشرة في كل مكان كأجهزة الآيفون، لكن يمكنك الحصول على واحدة مناسبة مقابل بضع مئات من الدولارات وسماعات رائعة مقابل أكثر قليلاً من سعر كمبيوتر الألعاب المُتطوِّر.

ومع ذلك، أصبح من الواضح أن «ميتافيرس»، خاصة في مرحلته المُبكِّرة الحالية، لا يعتمد بشكلٍ صارم على الواقع الافتراضي - ليس عندما تكون لدينا هواتف ذكية وشبكات جوال فائقة السرعة ومعالجات دفع عبر الإنترنت وعملة مشفرة، وربما الأهم من ذلك، مجتمعات ألعاب الفيديو الجماعية القائمة على ألعاب مثل «فورتنايت» و«بوكيمون غو». بفضل هذه التطوُّرات، فإنَّ الحلمَ بعَالَم متصل، واقع رقمي مشترك، سلس وجميل وبديهي كأداة، بدأ في التشكُّل أخيراً، مع أو بدون نظارات دون ذوق.

تشتهر شركة «رافاييلا كاميرا» بلعبتها الشهيرة على الإنترنت «فورتنايت Fortnite»، عبر تبادل إطلاق النار بين عدّة لاعبين، وعلى نطاقٍ واسع، ثمَّ تطوَّرت إلى عرض افتراضي للاعبين الأصغر سناً في الغالب. «Epic» هي واحدة من شركات عديدة تحاول بناء التقنية التأسيسية لـ«ميتافيرس»، وقد استضافت «فورتنايت» أحداثاً ضخمة داخل اللعبة، من حفل موسيقي افتراضي يضم مغني الراب «ترافيس سكوت» إلى العرض الترويجي الأول لفيلم كريستوفر نولان «Tenet»، الذي يتجاوز نطاق لعبة الفيديو التقليدية.

وعلى عكس «Second Life»، من الواضح جداً أن «فورتنايت» هي لعبة مبنية على تجربة موجَّهة من أعلى إلى أسفل تمَّ إعدادها للمُستخدمين من قِبَل مدراء الشركات. ورغم ذلك، فقد تطوَّر جمهورها انطلاقاً من تلك التجربة المُشتركة التي تحرِّكها الأهداف.

لكن «رافاييلا كاميرا» كانت تتحدّث في الغالب عن الأدوات الرقمية للشركة، ومجموعة من منتجات البرامج ومكتبات الأشياء الافتراضية المصمّمة لتمكين أي شخص من إنشاء تجربة خاصة من نوع «ميتافيرس». من الناحية النظرية، قد يعني ذلك قدرة الأفراد العاديين على السعي وراء أحلامهم. ولكن من الناحية العملية، فإن العلامات التجارية - مثل «Balenciaga»، وهي أول علامة للأزياء الراقية يتمُّ إطلاقها في «فورتنايت»، و«فيراري»، التي

وضعت نماذج رقمية مفصلة للغاية لسياراتها الخارقة داخل ألعاب «Epic» - هي المُستفيدة.

قال «بولير» إن أحد الإغراءات الأساسية لـ«ميتافيرس» هي إقامة عالَم خالٍ من الإعلانات التقليدية - «عالَم بلا إزعاج». بدلاً من ذلك، سيكون الإعلان غامراً.

يصعب عدم التشكيك في أن «فيسبوك» -آسف يا «ميتا»- يسعى خلف هدف مشابه.

في أوائل عام 2022، أبلغت الشركة المُستثمرين أنها فشلت في تحقيق أهداف الإيرادات المُتوقعة بنحو 10 مليارات دولار. المُشكلة هي أن «فيسبوك» عبارة عن تطبيق. يقوم بجمع بيانات حول مستخدميه، ثمَّ بيع تلك البيانات للعلامات التجارية التي يمكنها استخدامها لجعل إعلاناتها أكثر دقة وتوجيهاً. يمتلك «فيسبوك» رؤى فريدة لقاعدة مستخدميه الكبيرة جداً مما يجعلها ذات قيمة استثنائية للمُعلنين.

لكن التطبيقات تعمل على الأجهزة ويتمُّ الوصول إليها من خلال الأسواق مثل متجر تطبيقات «آبل». في عام 2021، بدأت «آبل» في استجواب المُستخدمين ما إذا كانوا يريدون إيقاف تشغيل التتبُّع داخل التطبيق الذي يوصل إلى إعلانات أكثر تخصيصاً. قام غالبية المُستخدمين بإيقاف تشغيل التتبُّع. اتضح حينها أن سيطرة «آبل» على نظام الأجهزة والبرامج كان «سيف داموكليس» معلّقاً فوق رأس «زوكربيرج».

«ميتا» تعتبر نفسها شركةً تهدف لربط الناس. لكن نموذج عملها الفعلي، الطريقة التي تجني بها الأموال، يعتمد على تتبُّع سلوك المُستخدم. بدون تتبُّع البيانات، أصبحت عمليات شراء الإعلانات على نظامها الأساسي أقل أهمّية بكثير. لذلك فقد اعتمدت الشركة تقنية أخرى، في الظاهر، تتعلّق بالاتصال والتواصل، ولكنها مبنية في جزءٍ كبير منها على أنظمة تتبُّع سلوكية متقدِّمة. للتذكير، فإنَّ الواقع الافتراضي هو تقنية لتتبُّع وقياس الإدراك البشري.

إذا تمَّ تبنيها من قِبَل الجماهير، فإنّ هذه الأنظمة ستمنح «ميتا» بيانات المُستخدم أكثر من أي وقتٍ مضى. وهذه المرة، تريد الشركة التحكُّم في أنظمة الأجهزة والبرامج حتى لا يتمكّن أي منافس من إيقاف تدفق البيانات. ولهذا الغرض استحوذت «ميتا» على شركة «أوكلوس» (Oculus VR) بقيمة 2 مليار دولار أميركي ونشرت سلسلة من سماعات الواقع الافتراضي ذات الأسعار المعقولة نسبياً للمُستهلكين. ومن ثمَّ، فإن إصرار «زوكربيرج» على أن المُعادلة، كما يتخيلها، لن تتطلب معايير فحسب، بل أيضاً «أشكالاً جديدة من الحكم».

على مدى السنوات العديدة الماضية، واجهت شركة «زوكربيرج» تدقيقاً شديداً من المُشرعين في الكونغرس. الكثير من هذا التدقيق مضلل، ويعتمد على سوء فهم تكنولوجيا الإنترنت بشكلٍ عام، وما يفعله «فيسبوك» على وجه التحديد. لكن استجابة «فيسبوك» تركِّز بشكلٍ متزايد على التكييف. في الإعلان وجلسات الاستماع، كان موقف الشركة هو أن الإنترنت يحتاج بالطبع إلى قواعد ولوائح جديدة - وأن «فيسبوك» جاهز ومستعد لمُساعدة المُشرعين والبيروقراطيين في صياغتها.

وهكذا، عندما أوضح أحد المُوظفين مؤخراً في عرض لتقديم «ميتافيرس» بأن «السرعة التي ظهرت بها التقنيات الجديدة جعلت صانعي السياسات والمُنظّمين يلعبون دوراً في اللحاق بالركب»، لم يكن من الصعب تخمين نهاية اللعبة. من خلال جلب المُشرعين والمُنظّمين إلى الحظيرة مبكّراً، تبحث «ميتا» عن مقعد على الطاولة، حيث يمكنها الضغط من أجل القواعد التي ستستفيد منها.

كان «لانير»، الذي يعمل الآن في مايكروسوفت، ينتقد بشكلٍ خاص خطط «ميتا» ونموذج أعمال «فيسبوك»، والذي يعتقد أنه يعتمد على تأجيج الغضب من أجل المُشاركة. «عند الاستماع إلى حديث «مارك زوكربيرج»، يبدو أنه شخص مصاب بجنون العظمة قد أخذ أشيائي وقام بتصفيتها من خلال مرشّح التعظيم الذاتي الغريب. أعني، إنه غريب للغاية»، كما ذكر في بودكاست «Sway» بنيويورك تايمز في نوفمبر/تشرين الثاني 2021، بعد وقتٍ قصير من العرض التقديمي الكبير على «فيسبوك». «الفكرة التي أحملها عنه كانت دائماً أنك ستظهر وستكون مثل 100 مليون من أصحاب المشاريع الصغيرة يقومون بأشيائهم الصغيرة هنا وهناك. ولن يكون هناك سيد أعلى».

لقد تخيَّل رواد الواقع الافتراضي عالَماً حُرّاً من الصور المُجسَّمة المُوسيقية، حيث يبني الناس حقائقهم الخاصة دون توجيه من أعلى إلى أسفل. «ميتا» تريد العكس: عالَم منظّم وتحرّكه وسائل الإعلام، حيث يتتبع المُعلنون كل تحرُّكاتك.

حلم الهولوغرام متواصل

إذن، هل تُعَدُّ «ميتافيرس» حيلة ساخرة لاستمالة العملية التنظيمية وبيع «تشوتشكي» (tchotchkes) الافتراضية ذات العلامات التجارية؟ نعم. لكن ليس ذلك فقط. إنّ الحلمَ القديم بفضاء افتراضي مشترك، متحرِّر من قيود الواقع المادي ومصمَّم لتحفيز الإبداع، ما زال قائماً إلى حدٍّ كبير.

خُذ مثال «Roblox»، منصة الألعاب الاجتماعية التي تستهدف منذ ظهورها منذ عام 2006 الأطفال بالأساس (رغم أن قاعدة مستخدميها بدأت الآن تتقدَّم في السن). «Roblox» ليست لعبة بحدِّ ذاتها؛ إنه نظام متكامل لصُنع الألعاب ويتيح للمُستخدمين تجربتها. يمكن بعد ذلك بيع الألعاب، حيث تتقاسم الشركة الإيرادات مع المُبدعين.

بعض هذه الألعاب عبارة عن تجارب أكشن ومغامرات تقليدية إلى حدٍّ ما، لكن العديد منها مجرد تجارب، بعيداً عن أهداف ألعاب الفيديو التقليدية. في «Roblox»، يمكنك

زيارة الجزر الاستوائية، وتبنّي حيوانات أليفة افتراضية، وإدارة مطعم بيتزا رقمي، وإنشاء نوادٍ افتراضية سرية أو عامة للتسكع مع أصدقائك.

مثل معظم تجارب النوع لـ«ميتافيرس» اليوم، لا يتطلب الأمر نظارات الواقع الافتراضي -يمكنك الوصول إليها من خلال جهاز كمبيوتر أو هاتف- ولكن يمكنك استخدام سماعة الواقع الافتراضي لإثراء التجربة إذا كنت ترغب في ذلك.

وينتقل بعض مستخدمي «Roblox» من الألعاب الصغيرة والعوالِم الافتراضية إلى أنواع أخرى من الإبداع، مثل المُوسيقى. ابتكر مستخدمو «Roblox» النوع الفرعي الصوتي الخاص بهم، المعروف باسم «Robloxcore»، والذي يتميَّز بأصواتٍ نطاطة تمَّ إنشاؤها رقمياً وأصوات يتمُّ التلاعب بها بواسطة الكمبيوتر تتصادم مع بعضها البعض في ما يشبه مزيجاً من أفضل 40 موسيقى شعبية وموسيقى تصويرية قديمة لألعاب «Nintendo». إنه بالضبط كما تخيلت من قَبل شكل موسيقى البوب للمُراهقين إذا كانت قادمة من عالَم داخل الكمبيوتر.

سيكون من المُبالغة القول إن «Roblox» تمثل عالَماً متحرِّراً بالكامل من الهولوغرام المُوسيقي يحرِّكه المُستخدم. لكنها تقرِّبنا أكثر من هذا المَثل الأعلى.

هذا المقال سلّط الضوء على هولوغرام باعتبارها فكرة سخيفة. لكنها مهمَّة أيضاً، لأنها تمثل عنصراً حيوياً: إمكانية التخصيص الشامل والتحكُّم الفردي.

حيث تتمثل إحدى الأفكار الرئيسية للـ«ميتافيرس» في الحفاظ على الهوية الفردية وتخصيصها.

جانب من هذا الشيء جمالي: يمكن تعديل البيئة الافتراضية، أو الجسم الافتراضي، وتغييرها وفقاً لأهوائك وتفضيلاتك. يمكن أن تتغيّر بناءً على السياق أو الحالة المزاجية. في يوم من الأيام، قد تظهر في عملك كحيوان باندا كرتوني، وفي اليوم التالي كشجرة عملاقة من الخشب الأحمر. قد تظهر كرجل أو امرأة أو كشيء آخر تماماً. يمكنك دمج أطراف افتراضية إضافية أو ذيل؛ من بين الاكتشافات العديدة المُنيرة لبحوث الواقع الافتراضي أن البشر لا يواجهون صعوبة كبيرة في التكيُّف مع الصور الرمزية بإضافات غير بشرية.

لكن الأمر يتعلَّق أيضاً بالبيانات الشخصية: يريد مهندسو «ميتافيرس» أن تكون قادراً على نقل هوياتك الرقمية، من الصور الرمزية الخاصة بك إلى أرقام بطاقتك الائتمانية إلى عمليات تسجيل الدخول إلى خدمة توصيل البقالة، عبر العوالِم الافتراضية.

المبدأ الأساسي للـ«ميتافيرس» -والفكرة الأساسية للواقع الافتراضي- هو أن الناس مختلفون، ولديهم رغبات وتفضيلات مختلفة، وأحياناً حتى في قرارة أنفسهم، ويجب السماح لهم بالوجود في عالَم يحترم هذه الحقيقة.

أحياناً ينتج مثل هذا العَالَم أنواعاً من المُوسيقى لم يسبق لها مثيل وأحداثاً فنية غريبة تحاول إحداث وعي جماعي مكثّف. في بعض الأحيان سيمنحنا «فيراري» افتراضية أو سترة رائعة من علامة تجارية ساخنة. وأحياناً يطلعنا على نادي تعري اصطناعي مع راقصة ثلاثية الأبعاد.

مثلما يصمّم بعض الأشخاص منازل القبة الجيوديسية الخاصة بهم وينتقل آخرون إلى التقسيمات الفرعية لملفات تعريف الارتباط، سيظهر بعض سكّان «ميتافيرس» حصرياً ككيانات ما بَعد الإنسان لا يمكن التعرُّف عليها ويبنون عوالم افتراضية واسعة وغريبة يعيشون فيها، بينما سيختار آخرون صوراً رمزية تشبه إلى حدٍّ كبير أجسادهم الواقعية ويلتزمون في الغالب بالفضاءات الجاهزة، التي صمّمها طرفٌ ثالث للاستخدام الجماعي.

وسيتمُّ إنشاء بعض تجارب «ميتافيرس» من أسفل إلى أعلى بواسطة مجتمعات افتراضية مخصَّصة، فوضوية؛ وسيتمُّ تنظيم التجارب الأخرى من أعلى إلى أسفل، ولكن بطرق تجعل الوصول إلى التجربة سهلاً وفورياً، تماماً كما أتاح «فيسبوك» وسائل التواصل الاجتماعي للجماهير وسنحت الهواتف الذكية بإمكانية التواصل الافتراضي بين الأفراد. سوف تتعايش هاتان الرؤيتان لعَالَم قائم على الهولوغرام، أحياناً في تعارض، وأحياناً أخرى في وئام.

في الواقع، توجد هاتان الرؤيتان بالفعل، في أشكالٍ مختلفة، في الـ«ميتافيرس» البدائي الذي بدأ بالفعل في الظهور وفي ألعاب الفيديو، ووسائل التواصل الاجتماعي، ومؤتمرات الفيديو، والعمل عن بُعد، ودمج مختلف تلك العناصر. تؤدي التجارب المُوجهة والشبيهة باللعبة مثل «فورتنايت» بالفعل إلى مجتمعات منظمة ذاتياً، كما أن مجموعات الأدوات غير المُوجّهة مثل «Roblox» تقوم بالفعل بإنشاء ألعاب فيديو بأهدافٍ معتادة مثل اللعبة.

كلُّ هذا يدور داخل ما يشبه «ميتافيرس» -ميتافيرس حقاً- بنظارات الواقع الافتراضي أو بدونها. وسيستمر مع تجارب «ميتافيرس» المُستقبل، حيث تنمو وتتغيّر وتصبح جزءاً أكبر من حياتنا، مما يجعل الحلم بواقع مضطرب أكثر واقعية من أي وقتٍ مضى.

عندما يتحقّق ذلك، ستكون هناك حدود. حتى الآن، يعد الواقع الافتراضي في الأساس تقنية بصرية وصوتية، مع ردود فعل لمسية محدودة. لا يمكنك تناول كوكتيل في «ميتافيرس» أو مداعبة كلبك. (ومن ثمَّ لن يزعجك شعر الكلاب). وعلى غرار الواقع المادي، الواقع الافتراضي لا يخلو من مشاكل، لكنه يحمل أيضاً الهولوغرام وإمكانات تحرُّرية. وكما هو الحال دائماً، سوف يستفاد البشر قدر الإمكان من إمكانياته.

■ **بيتر سودرمان □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
مجلة «Reason» عدد يوليو/تموز 2022



الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!



الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!



الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!



الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..



الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!



الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل



الدوحة
فنّ القول وسلطته..



الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!



الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدّد



الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم



الدوحة
الذاكرة والنسيان



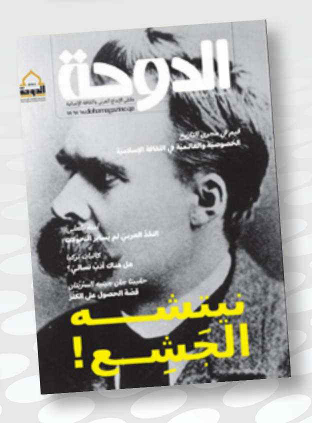
الدوحة
الأدب الزمني
كرنقال
الفاجعة!



الدوحة
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي



الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة



الدوحة
نيتشه
الجَشِع!



الدوحة
أين نتجه؟



الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!



الدوحة
مجتمع الوجـــه!



الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن



الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..



أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
shutterstock





العدد 178 سبتمبر 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

www.dohamagazine.qa

د. حجر البنعلي.. الطبيب الشاعر

السنة صفر من **تاريخ الأدب**

العيش في عالم افتراضي

مفترق طرق **أحلام البشرية**

مجالنا الحيوي
تجنب الأسوأ

(كوارث أقلّ، مازلنا في البداية، عصر النّار، فاعليّة الأحياء، الطاقة النووية، الذكاء الاصطناعي)

178

الدوحة

AL-DOHA MAGAZINE

السنة 15 - العدد 178 - صفر 1444 - سبتمبر 2022

Year 15 - No. 178 - Safar 1444 - September 2022

حوارٌ مع العَالَم..

تشكَّلت صورة التنوُّع الثقافيّ عبْر التاريخ لتضع سياق كل زمن ضمن رهانات تدبير الثراء الإنساني في مناخ يسوده السِّلْم، والاحترام المُتبادَل بين الثقافات في أفق استثمار هذا الثراء في عمليات التنمية المنشودة.

ودولة قطر من الدول التي أدركت أهمِّيّة التوازن المطلوب في تدبير زمن التعدُّد في إطار خصوصيتها وتفاعلاتها مع العَالَم على جميع الأصعدة، فوضعت لتطلعاتها الثقافية واجهتين؛ تتمثّل الأولى في التشبُّث بالتقاليد وجعلها قاطرةً لتنمية وجدان الشخصية القطرية، ووضعه بقِيَمِه وهويّته، في قلب التنمية الشاملة، والثانية في الانفتاح على الثقافة الإنسانية بما يحقِّق للجسر الرابط بين الواجهتين الأولى والثانية التوازن المطلوب بين الأصالة والحداثة.

من هذا المُنطلق شكَّل التحديث مع المُحافظة على التقاليد واحدةً من التحدّيات الخمسة في رؤية قطر الوطنية 2030. ويترجم هذا التحدّي الحرص، على ترسيخ دعامات نظام الحكم الديموقراطي واحترام حقوق الإنسان، من جهةٍ، والمضي في ترسيخ الهويّة الوطنية من خلال إبراز خصوصيتها الثقافيّة المُتميِّزة، من جهةٍ أخرى. كما يترجم في الرؤية العامة، سمة ثقافيةً وذهنية ملموسة وفعَّالة في كافة المجالات والقنوات التي من شأنها أن تشكِّل جسراً مع بقية دول وشعوب العَالَم، وذلك من منطلق اعتبار الحفاظ على الهويّة يتأتّى بالاستثمار في المُقدرات الوطنية؛ الثقافيّة والتراثية والرياضية والسياحية والبيئية...، وبدمج ما هو اقتصادي وسياسي وثقافيّ في بوتقة واحدة تتكامل فيها الأدوار بين الدولة والقطاع الخاص ومكوِّنات المُجتمع المدني، في حين تعمل الواجهة الدبلوماسية العامة على توثيق الحوار والتفاهم مع دول وشعوب العَالَم.

بالواقع الملموس، وعَبْر مسيرة هذه المساعي، يتضح، حالياً، انسجام دولة قطر مع قيمها ومبادئها والتزاماتها الدولية، وحرصها على بناء العلاقات مع المُؤسَّسات الدولية في كافة المجالات، ومساهمتها في تقديم المُساعدات وحفظ الأمن والسلام العَالَمِيَيْن.

لقد تأتَّى لاستراتيجية التحديث مع المُحافظة على التقاليد، أنْ توضع على السكة الصحيحة. ويندرج ضمن المجالات الحيوية في هذا الاتجاه، مجال الثقافة، الذي أولته الرؤية الوطنية أهمِّيّة واضحة من حيث، الدعم والتوجيه، بحفظ العادات والتقاليد الموروثة، وإبراز طابع التسامح والتضامن في الأخلاق القطرية النابعة من القيم الإسلامية، وفي الوقت نفسه تسخير هذه القيم للتفاعل مع المُجتمعات والثقافات الأخرى.

واستناداً إلى جاذبية رؤيتها التنموية، ومنظومة قيمها الثقافيّة، وكذلك بفضل وسطيتها القائمة على الاتزان والعقلانية والواقعية، تتمتع دولة قطر بعلاقاتٍ وثيقة مع باقي دول وشعوب العَالَم، وهي علاقاتٌ قائمة على الثقة والصداقة والاحترام المُتبادل. وقد ساهمت هذه المبادئ، في اختيار قطر مقراً لاستضافة أهمّ المُؤتمرات الدولية والأحداث المُهمَّة، كما تساهم في بذل المساعي الدبلوماسية الحميدة في سبيل خدمة السلام والأمن.

وعلى صعيدٍ آخر، فإنّ حرص دولة قطر وهيئاتها الحكومية والمدنية، على إيصال هذه المبادئ المُكوِّنة لسمتها الوطنية، وكذلك حرصها على إنشاء بنية تحتية ثقافيّة مُتطوِّرة ورائدة عالمياً، يظهر بوضوح في مختلف الواجهات، حيث تبرز، على سبيل المثال لا الحصر، عدّة مؤسَّسات فاعلة كما في المجال التعليمي كـ«مؤسَّسة قطر» التي تقدِّم نموذجاً فريداً على المُستوى العَالَمي باستثمارها الأكاديمي والتعليمي المُتمثِّل في استقطاب وفتح فروع للجامعات العَالَمية ضمن بيئة المدينة التعليمية التي تمتد على مساحة تفوق (12) كيلومتراً مربعاً، محتضنة العديد من المعاهد التعليمية والبحثية، وفروعاً لعدّة جامعات دولية رائدة ومرموقة، إلى جانب أكاديميات محلية ابتدائية وثانوية، بحيث تمَّ تصميم هذه البيئة لتكون قطباً أكاديمياً وثقافيّاً جذَّاباً تتآزر داخله مختلف التخصُّصات بغرض تطويرها في قطر، وإطلاقها في السوق العَالَمية، وفضلاً عن كونها توفر تعليماً غربياً في بيئة عربية أصيلة، فإنها توفر كذلك مناخاً للحوار ولتبادل التجارب والخبرات بين طيف فريد من الطلاب ذَوي الجنسيات والانتماءات الثقافيّة والاجتماعيّة المُختلفة.

رئيس التحرير

العدد
178



ثـقـافـيـة شــهــريــة

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وثمانية وسبعون
صفر 1444 - سبتمبر 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الــدوحـــة - قـــطـــر

صـدر العـدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخـذت توجهها العـربي واسـتمرت في الـصـدور حـتى يـنـاير عـام 1986 لـتـسـتأنـف الـصـدور مـجـدداً في نـوفـمـبر 2007.

رئيس التحرير
خـالد العـودة الفضـلي

التحرير
محسـن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
فلوه الهاجري
هـنـد البنسعيد

للمراسلة والتواصل:
editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:



| تقارير | قضايا



ماركوس شروير..

ليتها كوارث أقلّ دراماتيكية!

(حـ: نيلز ماركفاردت - تـ: شيرين ماهر)

كليمنت توكنر:

مازلنا في البداية، والأسوأ لم يأتِ بعد

(حـ: فيرونيكا هاكنبروخ تـ: ش.م)

ستيفن باين:

نحن بصدد خلق عصرٍ للنّار

(حـ: ريمي نويون - تـ: فيصل أبو الطُّفَيْل)

طارق شكشاك:

لنتعلّم من فاعليّة الأحياء

(حـ: أرنو غونزاغ - تـ: ف.أ.ط)

إتيان كلاين:

رأيٌ في الطاقة النووية

(حـ: ألكسندر لاكروا - تـ: يحيى بوافي)

الذكاء الاصطناعي

مع أم ضد المناخ؟

(أيكه كويل - تـ: شيرين ماهر)

ماركوس شروير..

ليتها كوارث أقلّ دراماتيكية!

نعيش -حالياً- أوقاتاً عصيبة تُسبب لنا الكثير من الانزعاج. وفي محاولة لتخفيف حدة هذا التوتر والوصول لآليات إيجابية تساعدنا على التكيف مع الواقع الراهن، يقدِّم موقع «دي تسايت» سلسلة حوارية بعنوان «فِيْمَ تفكِّر؟»، والتي تطرح تساؤلات على كبار العلماء والأصوات المؤثرة في الحياة العامة بشأن ما يعتقدون أنه يشكِّل أولوية في التفكير.. ضيف هذه الحلقة «ماركوس شروير»، عالِم الاجتماع بجامعة «فيليبس» في ماربورغ، الذي صدر له مؤخراً كتاب «Geosoziologie -Die Erde als Raum des Lebens - علم الاجتماع الجيولوجي - الأرض بمثابة (نطاق) للحياة»، إذ يرى «شروير»، أنه يتحتم قبل كل شيء، أن تتبدَّل وجهة نظر الأفراد حيال أفعالهم تجاه الكون.

بروفيسور شروير؛ كالعادة، نطرح سؤالنا: فيم تفكِّر الآن؟

- في ظل ما نشهده من حرائق وفيضانات وانفجارات بركانية متتالية تندلع في جميع أنحاء العالَم، تحاصرني فكرة واحدة تراودني ملياً، وهي كيفية توسيع نطاق تطبيق علم الاجتماع الجيولوجي الذي قدّمته للتو في كتابي الأخير. لقد حان الوقت لكي نتعامل، بشكلٍ منهجي، مع تساؤلات الطبيعة. ما نشهده من كوارث بيئية كأزمة المناخ، والاحترار العالمي، وجميع المشاكل ذات الصلة، ما هي سوى أسئلة استنكارية تطرحها الطبيعة علينا. وهذا يتطلَّب، بالضرورة، توسيع نطاق التفكير الاجتماعي. اليوم، وبالنظر إلى عصر الأنثروبوسين، أي العصر الذي بدأ منذ ظهور الإنسان، لم يعد الأمر يتعلَّق فقط بالتعامل مع الموضوعات الفرعية الكلاسيكية مثل التاريخ والإثنولوجيا، ولكنه أيضاً يدفعنا للاشتباك مع شركاء حوار غير مألوفين في علم الاجتماع؛ من أمثال علماء الجيولوجيا والجغرافيا وعلماء الأحياء. نحن بحاجة إلى التعامل المُنظَّم والمُستمر مع الأرض باعتبارها «وطن» يداهمه الخطر الشديد. يتعلَّق الأمر بحشد موسَّع لكافة نقاط القوة من أجل مكافحة كارثة المناخ التي نتابع فصولها بالفعل أمام أعيننا، بل ستتزايد حدتها لاحقاً. علينا أيضاً دراسة كيفية تعاملنا مع مثل هذا المعدل المُتزايد من الكوارث، التي لم تعد تأتي فُراده. والآن، ماذا لو فكَّرنا لثوانٍ معدودة فيما قد يحدث حال تعرَّضت محطات الطاقة النووية في حرب روسيا ضد أوكرانيا للقصف؟ يا له من أمرٍ جحيمي.



قبل أن نناقش هذا المنظور الجغرافي الاجتماعي وطرح أمثلة عملية له، يبدو أن كتابك ينطوي على فكرة أساسية آخرى لا تقل في أهميتها عن تعميم منظور علم الاجتماع الجيولوجي: في كتابك الجديد، تدعو إلى عدم فهم التاريخ باعتباره مجرد حلقة لتعاقب الأجيال والزمن. وبديلاً لذلك، تتفق مع الفلاسفة؛ «جيل دولوز» و«فيليكس غوتاري» في قولهما: «لا شيء ينتهي أبداً».. ماذا يعني ذلك، بالضبط؟

- تبدو لي هذه المقولة مهمَّة للغاية لفهم الحاضر. نحن -خاصة في علم الاجتماع- نحب إعادة خلق كل شيء باستمرار. من ناحيةٍ أخرى، أنا مفتون بالعديد من



الاعتبارات التي تستحق الدراسة في النصوص القديمة المنسية. تلك القراءات المنسية لها وزن لا تتخيله في قراءة ما يحدث في الحاضر. ربما لو انتبهنا وقت أنْ تعالت هذه الأصوات في حينها، لما وصلنا إلى ما نحن عليه الآن. ستجد، على سبيل المثال، عالِم الاجتماع «غابرييل تارد»، يتبنَّى فكرة أن علم الاجتماع ليس معنياً فقط بفحص التفاعلات البشرية، لكنه أيضاً مُنفتحٌ على الكائنات الحية الأخرى. إنه يشبه «فيرنر سومبارت» في تناوله للعديد من الكلاسيكيات. عادةً ما يقرأ الأفراد فيما يتعلَّق بأسئلة معيَّنة، فحسب، بينما يتمُّ إهمال النصوص الأخرى. ركَّز «سومبارت»، في كتابه الفريد عن الإنسان، على الحيِّز الذي يحيط بنا؛ على التربة والماء والغابات. بعبارةٍ أخرى، لقد اهتم بالكثير من الأشياء التي لم يُعرها علم الاجتماع لاحقاً سوى القليل من الاهتمام. لذلك أكسب كل هذه العناصر أهمية ذات حيوية لتكمل معها دائرة الفهم الأعمق لعلاقة البشر بالكون.

نوّهت إلى حقيقة أن الأمور لم تنتهِ أبداً بالصورة ذاتها في المُجتمعات. أنت تؤكِّد، على سبيل المثال، أن حوالي ملياري شخص في جميع أنحاء العالَم لا يزالون يعيشون، بصورة أساسية، على حرفة الزراعة. وبالمثل، في سياق تحوُّلنا إلى حياة أكثر تحضراً، لم نكن نُعِدُّ أنفسنا للانتقال من حياة الكهوف إلى ناطحات السحاب، لكن فكرة المخابئ والمساكن الجوفية -تحت الأرض- كانت دائماً حاضرة عبر الأزمان. ونظراً لتغييرات المناخ الحالية، تنتعش هذه الفكرة وتشهد حضوراً خاصاً في هذه الآونة...

- عند التفكير في التقدُّم والحداثة، غالباً ما يتلازم ذلك مع فكرة أننا نتحرَّك باستمرار بمنأى عن الأرض والتربة. وفي بعض الأحيان، يُعطي ذلك الانطباع بأننا نعيش بالفعل في عصرٍ افتراضي تماماً، حيث لا توجد سوى الرقمنة، فلم تعد هناك قيودٌ مادية أو مكانية. هذا الاتجاه واضح أيضاً في الحماس المُستمر نحو غزو الفضاء واكتشاف كواكب أخرى صالحة للحياة، وكأننا ببساطة نتخلى عن الأرض دون أن نعي أننا بالفعل لا نملك بديلاً. اليوم ليست الدول فقط، بل المليارديرات والشركات الخاصة هم مَنْ يحلمون بالهروب من كوكب الأرض. لكننا في النهاية لن نهرب من الأرض مهما تعملقت الأمنيات. ببساطة لكوننا نقامر على فرضية غير مثبتة علمياً أو عملياً. سبق أن أشار كلٌّ من «هانا أرندت» و«هانس بلومنبرغ»، خلال الرحلات الفضائية الأولى، إلى أنه، من المُفارقات أن الكون هو الذي اكتشفهما، أو بالأحرى الأرض، فقد أدت تسجيلات «الكوكب الأزرق» إلى مزيد من التأمل والتفكير في هذا العالَم المجهول في السماء، ما ساهم بشكل حاسم في تأسيس الحركة البيئية. لذا يجب أن نعيد الأمور إلى نصابها، وندرك أن الأرض ليست كوكباً عثرنا عليه محض صدفة وربما تكرَّرت الصدفة واكتشفنا غيره، وإنما الأرض هي مَنْ صاغت اكتشافنا لماهية الكون.

تستخدم مثال دودة الأرض لتوضيح أن البشر لا يزالون يعتمدون على التربة -بصورة أساسية- وليس على العناصر البشرية. كيف ينطبق ذلك في علم الاجتماع؟

- تمثل دودة الأرض أهمية خاصة، لأنها -مثل العديد من العوامل الفاعلة الأخرى- تساهم في إعداد الموطن البشري بطريقةٍ تجعل الحياة ممكنة على سطح الكوكب. إنها تخفف التربة وتزرعها حتى تزدهر النباتات. غالباً ما ننسى شيئاً كهذا في حياتنا اليومية. خاصة أنه عندما ننظر إلى الطبيعة، غالباً ما تكون لدينا حقائق ثابتة. فهناك دائماً مخلوقات معيَّنة ننظر إليها على اعتبارها بحاجة للحماية: كـ«الدب القطبي» أو «الطيور النادرة»، بينما على صعيدٍ آخر، نتجاهل فرضية أنه لا يوجد لوبي للكائنات الحية الدقيقة الأقل جمالاً على سطح الأرض، ليحميها من الهلاك والفناء. وكما لاحظ المُؤرِّخ «جول ميشليه»، فإن دودة الأرض، تمثل ذلك الفريق المُتناهي الصغر من المُتخصِّصين في علم التربة، الذين وضعوا، حرفياً، الأسس لكل تلك الآثار المعمارية التي ما زلنا نتعجب منها حتى اليوم. فهي كائنات منسية تشبه الجندي المجهول، وتحتاج أيضاً للاهتمام والتأمل لعظمة دورها في دورة الحياة وتجدُّدها.

من منظور جيوسوسيولوجي، لا تعتبر التربة عاملاً مهمًّا فحسب، بل الطقس أيضاً. يبدو هذا معقولاً بشكلٍ واضح في أعقاب موجات الاحترار التي شهدناها مؤخراً، إذ نضطر إلى تعديل روتيننا اليومي أو حتى إعادة هيكلته بالكامل عندما تكون درجات الحرارة في أعلى مستوياتها...

- يُنظَر عموماً إلى الطقس نظرة أقلّ أهمية، لأن الجميع يتحدَّث عنه بصفةٍ يومية أكسبته ديمومة منطقية، فلا أحد يتوقع أنه قد يزول أو يتطرَّف أو يتحوَّل إلى كارثة في حدِّ ذاتها كما يحدث الآن. ورغم هذه المُفارقة، فالجميع يتحدَّث عن الطقس طيلة الوقت دون أن يعيروه أهميته الفعلية. لقد جعلت الهواتف الذكية هذا الأمر أسوأ، لأن كلَّ شخص لديه الآن تطبيقات خاصة بالطقس على الهواتف المحمولة، لذا فأنت تعرف بشكلٍ أفضل ما إذا كانت ستمطر في غضون ساعتين أم ستهب عاصفة وغيرها من تقلبات الطقس. هذا وإنْ دلَّ على شيء، إنما يدل على أن الطقس لطالما لعب دوراً هائلاً ومؤثراً في حياتنا اليومية وأن تقنيات الحداثة، التي جعلتنا مستقلين، إلى حدٍّ كبير، عن الظروف الخارجية، أخفقت في الحفاظ عليه والانتباه له بهذه الطريقة. ومن ثمَّة، هناك فجوة بين أيديولوجية الحداثة وعالَم التجربة اليومية. في حين أن الأول يسمم واقعنا بفرضية أن الطقس لا يمكن أن يضرَّ بنا طالما أن هناك الغرف المُكيَّفة أو أنظمة التدفئة، بينما العكس هو ما يتضح في موجات الحرارة التي تلتهمنا وتشعل الحرائق وتعرِّضنا لموجات جفاف مقلقة. وحتى لو ساعدتنا الغرف المُكيَّفة، فإننا غالباً ما نتغافل عن البنية التحتية اللازمة لعمل هذا التكيُّف المؤقت، حيث يجري تركيب الأنابيب والكابلات والخطوط في الطابق السفلي أو دفنها تحت الأرض حتى لا تتلف من درجات الحرارة المُرتفعة. لقد صار الكثير مما يجعل الحياة ممكنة، لا يتمُّ عَرضه بفخر في العصر الحديث، بل يتمُّ إخفاؤه ودفنه، بالأحرى.

أوضح التاريخ مراراً وتكراراً مدى اعتماد الناس على التربة والمناخ، إذ تعرض قناة «Arte» حالياً فيلماً وثائقياً مثيراً للإعجاب بعنوان «Dust Bowl» الذي يستعرض كيف تحوَّلت أجزاء من الغرب الأوسط الأميركي إلى كهفٍ رملي وترابي في فترة الثلاثينيات، بعد إزالة عشب البراري من أجل الزراعة المُكثفة، ما أجبر الآلاف على الفرار والنزوح. لا أعرف، لماذا ننسى مثل هذه الكوارث التي صنعها الإنسان بمثل هذه السرعة؟

- ببساطة، لأننا مخلوقات ذات عادات تناضل من أجل عودة الحياة إلى طبيعتها مرةً أخرى بعد وقوع الكوارث. خاصة عندما لا يكون لدينا أي عواقب واضحة وآنية. فعلى سبيل المثال، بعد الفيضان في وادي أهر، إذا تمت تسوية كل شيء مرة أخرى في مرحلة ما، فربما ننسى ذلك مرة أخرى. سأخبرك شيئاً، لا يمكنني إخراج مقطع فيديو من رأسي تمَّ تداوله مؤخراً على وسائل التواصل الاجتماعي، يصوِّر سائحاً في قيرغيزستان وهو يشاهد كيف يتمُّ إطلاق الانهيار الجليدي. كان يبدو أنه يجلس على مسافة آمنة من الانهيار، فيما يشاهد المشهد كما لو كان جالساً على الأريكة أمام الشاشة. ولكن في اللحظة الأخيرة، أدرك أن الانهيار الجليدي يتسارع نحوه ولا يمكنه سوى البحث عن ملجأ. يبدو لي هذا المشهد أقرب ما يكون لما نحن فيه حالياً، لأنه يجسد بدقة الكيفية التي نتعامل بها مع قضية المناخ. فنحن لا نصدِّق بشكلٍ نهائي أن الانهيار سيصيبنا؛ ليس المقصود من حديثي أن أبدو متشائماً، ولكن يبدو لي أن هذا التأثير له علاقة أيضاً بحقيقة أننا جميعاً نجلس أمام الشاشات لساعات طويلة يومياً، دون الوعي بحقيقة أننا لسنا دائماً في وضع المُراقب الآمن، ولكننا ممثلون حقيقيون في أحداث حقيقية، وربما اختفينا فجأة نتيجة تغافلنا لعنصري الزمن والخطر.

هل من المُمكن أن نجد صعوبةً بالغة في قبول حقيقة أزمة المناخ لأنها تسيء للإنسانية أيضاً؟ بعد كل شيء، سيتعيَّن التحوُّل إلى ما بَعد الإنسانية والاعتراف بأننا لسنا أسياد العالم، ولن يمكننا أن نتواجد إلّا بصورة ثانوية ضمن شبكة حساسة مع العديد من المُمثلين الرئيسيين كـ«النباتات» و«الحيوانات» و«الحجارة»... تُرى كيف سيكون وقع ذلك؟

- هذه نقطة مثيرة، لأن هناك تناقضاً بين موقف ما بَعد الإنسانية وعصر الأنثروبوسين. يخبرنا الأنثروبوسين أن الإنسان أصبح عاملاً بيولوجياً أساسياً. يمكن فهم هذا أيضاً -بينما يعترض العديد من دعاة ما بَعد الإنسانية على ذلك- على أنه تمركز إضافي للإنسان، ما يضعه في دائرة الضوء بشكل أكبر. لذلك هناك رسالة مزدوجة. بينما تؤكِّد فكرة الأنثروبوسين على دور البشر وأهميته، تنفي حقبة ما بَعد الإنسانية هذه الأهمية وتؤكِّد على أن الانسان مجرد كائن حي واحد من بين كثيرين. يسفر هذا الفهم أيضاً عن وجود معسكرين مختلفين، اعتماداً على الرسالة التي سنكون عرضةً لها في المُستقبل. وفي كل الأحوال، يجب ألّا يواجه المُهندسون الجيولوجيون مشكلة في تشخيص الأنثروبوسين. فالبعض يقولون: سنجد حلولاً تقنية لأزمة المناخ، بينما قد يُصاب البعض الآخر بالصدمة من تشخيص الأنثروبوسين والمسؤولية التي تأتي معه وتثقل كاهل الإنسان. لا يزال الكثير من الناس يرفضون حقيقة أنهم تسببوا جزئياً في حدوث الفيضانات أو موجات الاحترار. رسالة ما بَعد الإنسانية إنما هي صورة عاكسة لذلك الندم. أما بالنسبة للبعض،



فقد يمثل ذلك مصدر ارتياح، لأن الأشخاص -كجزء من كل- لديهم مسؤولية مشتركة فقط، بينما يتأثر الآخرون ويثورون لنزعتهم الإنسانية وتكريمهم الإلهي عن باقي المخلوقات، نظراً لأنهم لن يعودوا مركزاً للكون.

لقد لاحظ الجغرافي «جاريد دايموند» مؤخراً في مقابلة مع «دي تسايت» أننا نعيش في «أكثر الأوقات خطورة على الإطلاق» بسبب العولمة، حيث تعزّز الأزمات بعضها البعض بصورةٍ مستمرة. ماذا يعني ذلك من وجهة نظر سوسيولوجية؟

- بدايةً، أتفق مع «دايموند»، في أن التكاثر الحالي للكوارث، خاصةً بمثل هذه الوتيرة السريعة، يبدو جديداً حقاً بالنسبة لي. وهذا في الواقع له علاقة بحقيقة أننا منسوجون في سياقات معولمة. ولكن لدي بعض التوقعات من واقع رؤيتي الخاصة. من ناحية، يشير مصطلح «علم الاجتماع» - إلى ضرورة أن يركّز هذا العلم، بشكلٍ أكبر، على الارتباط بالأرض، ومن ناحية أخرى، يجب أن نتجاهل شيئاً ما كنّا نتدرَّب عليه منذ عقود، فقد بدأ علم الاجتماع كعلم أزمات، وكان دائماً ينظر إليه على أن مهمّته الرئيسية المُساهمة في التخلص من دراما الحياة، وذلك في أحدث ما توصلت إليه نظرية نظام لومان، حيث أصبحت هذه سمةً معتادة لهذا العلم، إذ يرى علماء الاجتماع أنفسهم نقيضاً للهستيريا السائدة، ولابد لهم أن يساعدوا في تهدئة روع الأفراد.. ولكن يجب أن نتذكّر الخلفية التي على أساسها صاغ نيكلاس لومان هذه النظرية، عندما أراد لدولة الرفاهية «جمهورية ألمانيا الاتحادية» في هذا الوقت، إلغاء كلمة الدراما. اليوم، لم يعد من المُمكن أن تكون هذه هي المُهمّة الأولى لعلم الاجتماع. ليتنا نعيش في زمن الكوارث الرحيمة. لا يتعلّق الأمر برسم الصور المُروعة باستمرار. ولكن لا ينبغي لأحد أن يخاف من اتهامه بالسوداوية. مثل العلوم الأخرى، سيكون لعلم الاجتماع، في البداية، مهمّة شرح مدى تقدُّم كارثة المناخ وما هي التحدّيات الاجتماعية والاضطرابات المُرتبطة بها؟ هذه خطوة اضطرارية واجبة حتى يمكننا الإمساك بطرف الحل.

أليس لديك أي مخاوف من أن يُصاب البشر بحالة من اللامبالاة؟

- إنه تحدٍ هائل أن نحافظ على التوازن النفسي حتى لا يشعر الناس بأن الفيضان يلاحقنا. ربما يمكن تحقيق ذلك، ولكن ليس دائماً باستخدام السرد المُكثف للاحترار العالمي، وإنما من خلال تجميع العديد من القصص الصغيرة التي تشير إلى مواقف محدَّدة يتطوَّر فيها الوضع بشكلٍ كبير، ربما قد تكون هناك حلول بالفعل. لذلك بدلاً من مجرد صياغة الأطروحات الكبيرة، والتي قد لا نتمكّن من الوصول إليها في النهاية، يمكننا جعل العديد من القصص والتحليلات الصغيرة، مؤثِّرة، كي تلعب دور الحشد لخلق روابط وتحالفاتٍ ملموسة.

■ حوار: نيلز ماركفاردت □ ترجمة: شيرين ماهر

المصدر:
https://www.zeit.de/kultur/2022-08/markus-schroer-soziologie-wissenschaft-klimakrise

كليمنت توكنر:

مازلنا في البداية، والأسوأ لم يأتِ بعد

تعاني أنهار أوروبا من نقص حاد في منسوب المياه هذا الصيف، وهو أحد المؤشرات المُقلقة الدالة على تفاقم أزمة المناخ وتهديد الأمن المائي والحياة البحرية والتنوُّع البيولوجي.. يشرح كليمنت توكنر، عَالِم البيئة المائية ومدير جمعية «Senckenberg» للبحوث الطبيعية وأستاذ علوم النظم البيئية في فرانكفورت، الذي سبق أن ترأَّس معهد «لايبنيز» لإيكولوجيا المياه العذبة ومصايد الأسماك الداخلية، دلالة بدء دخول العَالَم في حقبة جفاف الأنهار وتأثيرات ذلك على البشر والطبيعة على حدٍّ سواء.

بروفيسور توكنر، من المُتوقع أن تتوقف قريباً حركة الشحن عبر مياه نهر الراين، حيث تظهر الصخور -بالعين المجردة- في وسط نهر (إلبه). كما تردَّد أنه يمكن اجتياز مياه نهر لوار في فرنسا دون الحاجة إلى مراكب أو ناقلات... ما مدى دراماتيكية هذا الوضع، في رأيك؟

- الوضع استثنائي، بالطبع، لكن في غضون 10 أو 20 عاماً سيكون هذا الوضع مألوفاً. ما زلنا في المَشاهِد الأولى من سيناريو التطرُّف المناخي المُتوقع والظواهر التي ستطرأ على كوكبنا خلال العقود القادمة؛ سواء من حيث انخفاض منسوب المياه في المُسطحات المائية أو ارتفاعه. وبالتزامن مع ازدياد معدلات الاحتباس الحراري وارتفاع حرارة الأرض بما يعادل ثلاث درجات مئوية، لابد أن نتهيأ لحدوث سلسلة من الظواهر المُتطرِّفة التي ستضعنا أمام تحدّيات لا تُصدَّق ولا يمكن تصوُّرها. فعلى الرغم من أننا نعمل بشكلٍ أفضل من أي وقتٍ مضى في شمال الكرة الأرضية، إلّا أن الطبيعة تعمل في الوقت نفسه، بشكلٍ أسوأ من أي فترةٍ مضت. هناك علاقة عكسية بين الازدهار الحالي وبين استخدام الطبيعة واستغلالها. فإذا أخذنا المواد الخام الأحفورية كمثال: فقد استغرق بناؤها 100 مليون سنة، وقام 15 جيلاً بشرياً فقط بحرقها واستهلاكها. وبالمثل سيستغرق الأمر 100 مليون سنة أخرى لتكوين مواد خام جديدة مرةً أخرى. لذلك سنظل نرى آثار أعمالنا الحالية عبر مئات أو آلاف أو حتى ملايين السنين.

هل يتراجع منسوب مياه الأنهار نظراً لارتفاع درجات الحرارة، فحسب؟ وما الأضرار التي ستلحق بالنظام البيئي للأنهار جرّاء هذا التراجع؟

- السبب الرئيسي في انخفاض منسوب مياه الأنهار يرجع إلى ندرة الأمطار؛ ليس فقط في الصيف، ولكن أيضاً في الشتاء. ففي رأيي، منطقة شرق ألمانيا معرَّضة لخطرٍ محدق خلال الفترة القادمة، حيث لا يتجاوز معدل الأمطار السنوية بها سوى ما يقرب من 500 مليمتر فقط، فقد يؤدي ذلك تباعاً إلى جفاف هائل في المسطحات المائية. وفيما يخصُّ الأنهار الشاسعة، تحديداً، ستكون محور صراع مصيري في المُستقبل، نظراً لتعاظم دور المياه كمورد حيوي يُستخدم في الري والشحن والتبريد ومياه الشرب. من ناحيةٍ أخرى، تعدُّ الأنهار موطناً للعديد من الكائنات والنباتات البحرية. وعندما يكون هناك نقصٌ في المياه، بالطبع، سيحتدم هذا الصراع بين الطبيعة والبشر. الزراعة، على سبيل المثال، ستحتاج إلى المزيد من المياه للري في مواسم الجفاف، ما يزيد بدوره من التأثير والضغط على النظام البيئي للأنهار. نحن نرى الآن ما يحدث للأنهار الكبيرة جداً مثل نهر النيل أو نهر ريو غراندي أو النهر الأصفر، وما يصيبها من جفاف في بعض المواسم. كل هذه الأنهار تُستخدَم، على نطاقٍ واسع، في قطاع الزراعة، إذ يتمُّ سحب المياه منها بواسطة عمليات حفر لا حصر لها للحصول على المياه الجوفية.

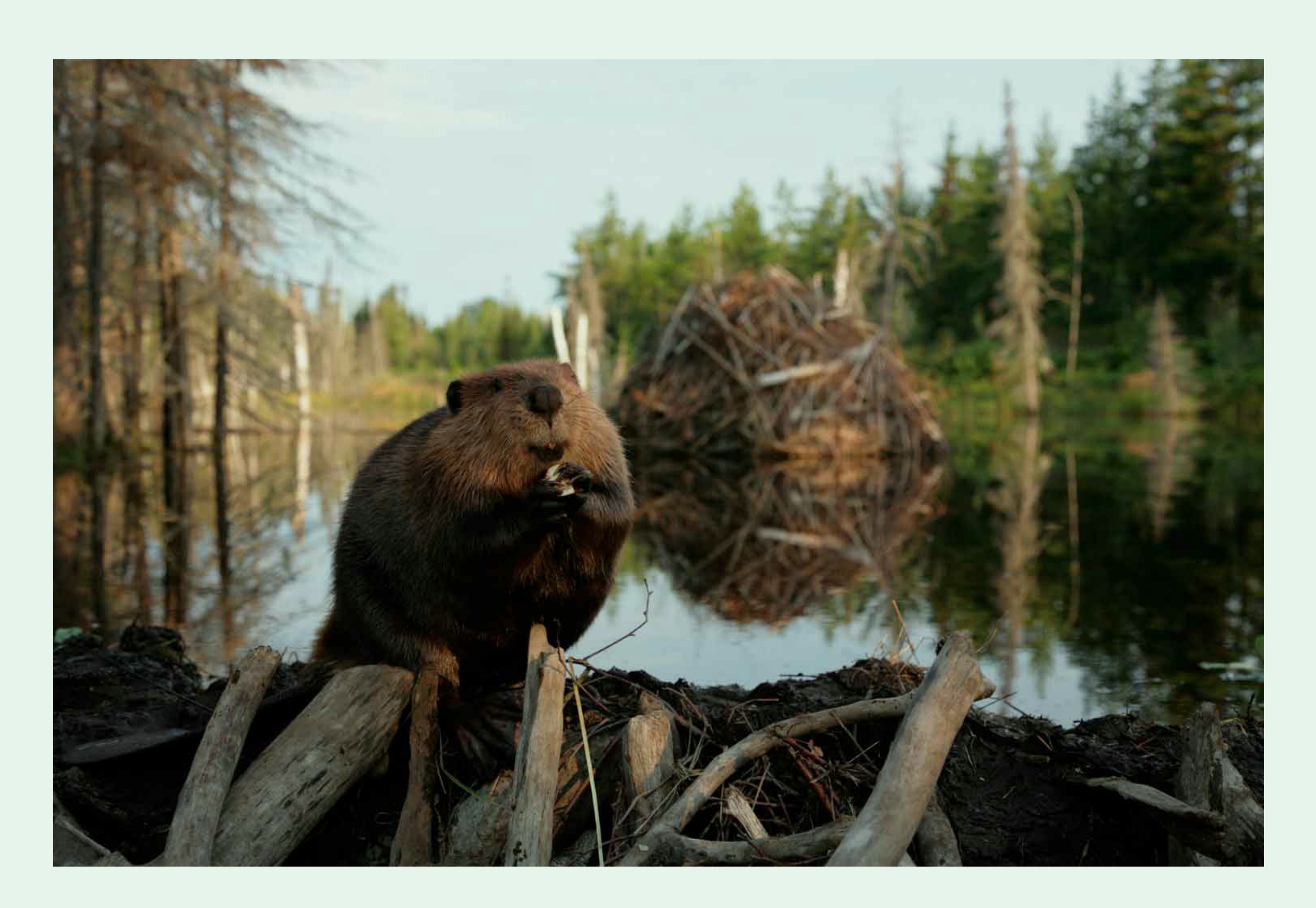


ما هي أنواع الأحياء التي تعاني، بشكلٍ خاص، عندما يكون هناك نقصٌ في منسوب المياه؟

- أكثر الأحياء البحرية تضرُّراً، والتي تنفق سريعاً تلك الأنواع التي تعتمد على الماء النظيف والبارد؛ ومنها، أنواع عديدة من سمك السلمون وبلح البحر. تنفق هذه الأنواع ليس فقط بسبب ضحالة المياه، بل لكون درجة حرارة المياه آخذة في الارتفاع، فضلاً عن زيادة تركيز العناصر الغذائية في الماء، ما يعزِّز من عملية التمثيل الغذائي. كما تتسبب البكتيريا المُستهلكة للأكسجين في تحلل المواد العضوية، بصورةٍ متزايدة، ما يترتب عليه من نقص معدلات الأكسجين في الماء. بداية، تصبح الأحياء البحرية في دورات عمرها الأولى أكثر عرضةً لمُسببات الأمراض والطفيليات. ففي صيف عام 2003 الحار، يُذكر أنه كان هناك نفوقٌ جماعيٌّ لأسماك «الأنقليس» -فصيلة من الأسماك تشبه الثعابين- في نهر الراين.

ما التغييرات التي ستطرأ على النظام البيئي عندما ينحسر منسوب المياه؟

- هناك تراجع ملحوظ في الأنواع والكائنات الحية، فقد أصبح من الواضح أن إجراءات الحد من الاحتباس الحراري يمكن أن يكون لها تأثيرٌ سلبي هائل على التنوُّع البيولوجي. فكلما قلَّت أعداد الأنواع المُتوطنة في المسطحات المائية، أصبح النظام البيئي بأكمله أكثر هشاشة. ومن ثمَّة، يجب التعامل مع أزمة المناخ وأزمة التنوُّع البيولوجي جنباً إلى جنب. هناك أيضاً ضرورة ملحة للحفاظ على التنوُّع البيولوجي للأنهار عقب فترات الجفاف. ولكن لسوء الحظ، من الصعب أن يحدث ذلك في المُسطحات المائية الصناعية، أي غير الطبيعية. ففي العديد من الجداول والأنهار التي تمَّ تحويلها إلى قنواتٍ مائية، لا يمكن أن تتدفق المياه الجوفية الباردة من الأسفل. أما في الأنهار الطبيعية، يتشكَّل ما يسمَّى بملاجئ المياه الباردة، حيث يمكن للأنواع الحساسة البقاء على قيد الحياة أثناء فترات الجفاف وموجات الحرارة المُرتفعة. أما بالنسبة للجداول والأنهار التي تشق طريقها عبر المُرتفعات، فهي عُرضة للانفصال عن محيطها بواسطة القنوات. كذلك لم تعد تنمو نباتات رطبة في السهول الفيضية، أو على ضفاف الأنهار، والتي كانت تقوم بدور مبردات طبيعية لدرجة حرارة الماء، بل أخذ تصريف الأراضي الزراعية يصل عبر مسافات طويلة إلى المُسطحات المائية ويلوثها أيضاً بالأسمدة والمبيدات.



ما هو الدور الذي يمكن أن تلعبه «القنادس» في جعل الجداول والأنهار الصغيرة أكثر مقاومة للجفاف؟

- يمكنها أن تؤدي دوراً مركزياً. القنادس هي قوارض مائية تلعب دوراً دؤوباً في بناء السدود من أخشاب الأشجار التي تقوم بتقطيعها بأسنانها الحادة. كما أنها تقوم بحفر أنفاق تحت سطح الماء لتحتمي بها وتتكاثر فيها بعيداً عن تهديد الأنواع البحرية الأخرى. كذلك تساعد على إبطاء حركة المياه وتدفقها، فيما يشبه السدود الطبيعية. ومن ثمَّة، تكون هناك زيادة في منسوب المياه الجوفية، ما يؤدي غالباً إلى تكوين أحواض داخل النهر أو بجوارها، والتي تغذيها المياه الجوفية، وبالتالي تتحوَّل إلى مأوى تعيش فيه الأنواع المُهدَّدة خلال فترات الجفاف. ففي مثل هذه البرك الطبيعية، تستطيع الأنواع النادرة البقاء على قيد الحياة، ثمَّ العودة مجدداً إلى مياه الأنهار عندما تتدفق مرةً أخرى.

هل ما زالت هناك أنهارٌ طبيعية، وليست صناعية، في ألمانيا؟ وما الاستعدادات التي يجب أن نقوم بها تحسُّباً لفترات الجفاف المُستقبلية؟

- بالكاد توجد أنهار طبيعية في ألمانيا. 92 % من مجاري المياه والأنهار الألمانية ليست في حالة بيئية جيدة. يعدُّ نهر(Peene/ بيني) أحد الأنهار القليلة التي لا تزال طبيعية نسبياً، والتي تسمَّى أيضاً منطقة الأمازون في شمال ألمانيا. ولكن حتى إذا ما تخطينا أجزاءً أحادية من بعض المجاري المائية والأنهار وتركناها طبيعية، يمكن لهذه الأجزاء بالفعل أن تلعب دوراً مهمًّا في تجديد النظام البيئي عقب فترات الجفاف أو الفيضانات. كذلك نشهد حالياً طفرةً عالمية في التوسع في الطاقة الكهرومائية. وعلى الرغم من كونها مصدراً للطاقة المُتجدِّدة، ولكنه ليس صديقاً للبيئة، إذ تعتبر الخزانات، خاصة في المناطق الاستوائية وشبه الاستوائية، من بواعث الغازات الضارة بالمناخ مثل الميثان وثاني أكسيد الكربون. في الوقت نفسه، لا تكاد توجد أنهار تتدفق، وبالتالي فإن انخفاض التنوُّع البيولوجي يكون أكثر وضوحاً في الماء أكثر منه في البر أو في البحر. ونظراً لتوسع الطاقة المائية والتجزئة الإضافية للمُسطحات المائية، يشكِّل هذا التنوُّع تهديداً أشدَّ خطورة، خاصة لأن العديد من السدود المُستقبلية تقع في مناطق بيولوجية ذات قيمةٍ خاصة.

نحن بحاجةٍ ماسة إلى إعادةً تجدُّد الجداول والأجزاء الكبيرة من الأنهار، والتي لا تمثل حائط صد فقط في مواسم الجفاف، ولكن أيضاً تشكِّل جدار حماية أثناء الفيضانات. يجب أن نفهم نظام عمل المُسطحات المائية كنظام هجين، من ناحيةٍ



هو نظام بيئي مهمّ، ومن ناحيةٍ أخرى يشكِّل مورداً مركزياً للبشرية في العديد من القطاعات؛ كالزراعة والشحن وتوفير مياه الشرب. فعندما تجفُّ الأنهار ويتعيَّن جلب مياه الشرب بالشاحنات أو شراؤها في زجاجات، كما هو الحال حالياً في بعض مناطق في فرنسا، سيمثل ذلك تراجعاً فجاً في مستوى جودة معيشة البشر. مهمَّتنا كعلماء هي الكشف عن السُبل التي يمكن من خلالها الجمع بين التجدد الطبيعي للموارد والحلول التقنية من أجل نزع فتيل الصراع بين الطبيعة والبشرية.

ما مدى تفاؤلك بأنّ أفكارك سيتمُّ تنفيذها على أرض الواقع؟ وكيف تقرأ القادم؟

- أخشى أن العديد من صانعي القرار ليسوا على دراية كافية بدراماتيكية الوضع. أو أن هناك نقصاً في الفهم العميق للتغييرات التي نواجهها نتيجة تغيُّر المناخ العَالَمي، إذ ينصُّ التوجيه الإطاري الذي وضعه الاتحاد الأوروبي بخصوص المياه على أن جميع المُسطحات المائية يجب أن تكون في حالة بيئية جيدة بحلول عام 2027، وهو ما لم يعد ممكناً.. ومن أجل أن نحرِّك ساكناً، علينا أن نواصل رفع مستوى الوعي بالأهمية الحثيثة للمياه النظيفة كـ«مورد حيوي» للبشرية وكـ«نظام بيئي» لا عوض عنه. فمن الواضح أنه إذا أصبحت المياه ورقة صراع بين الأفراد والأنظمة البيئية، ستخسر الطبيعة ونخسر معها بالطبع. كذلك يجب أن يكون الحفاظ على آخر الأنهار شبه الطبيعية على المدى الطويل أولوية قصوى. نحتاج أيضاً إلى نُظم مرجعية لفهم كيفية عمل النهر الطبيعي وما إذا كانت إجراءات إعادة التجدد تحقق النجاح المنشود. فعلى سبيل المثال، لا يشكِّل ذوبان الأنهار الجليدية -فقط- فقدان خزان طبيعي ورئيسي للمياه، ولكننا نفقد معه أيضاً المحفوظات الطبيعية التي تمكِّننا من إعادة فهم التغيُّرات المناخية والبيئية التي حدثت خلال العشرين ألف عام الماضية. ومن ثمَّة، تذوب المعرفة أيضاً بشكلٍ لا رجعة فيه. لا يمكننا تحويل كوكبنا إلى مخزن للنفايات. لذلك يعدُّ تدهور التنوُّع البيولوجي بمثابة التحدّي الأكبر الذي نواجهه؛ لأنه لا يمكن الرجوع فيه ولا يمكن معرفة ما الذي يعنيه هذا الانخفاض بالنسبة للطبيعة والبشر.

■ **حوار: فيرونيكا هاكنبروخ □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/austrocknende-fluesse-in-europa-wir-sind-erst-am-beginn-dessen-was-wir-an-extremen-sehen-werden-a-c40327e2-9e94-44af-be7c-45d1777ecb47

ستيفن باين:

نحن بصدد خلق عصرٍ للنّار

بالنسبة لـ«ستيفن باين »، الأستاذ الفخري في جامعة ولاية أريزونا، يمثّل الاحتباس الحراري علامةً على دخولنا إلى عصر «البيروسين»[1]، وهو العصر الذي ستقوم فيه النار بتحديد شكل الكوكب بقوة مثلما قام الجليد بتشكيل الكوكب خلال العصور الجليدية.

بينما تسهِّل موجة الحر والجفاف انتشار حرائق الغابات، فإن سَنة 2022 تعدُّ بالفعل سنة سوداء في مجال مكافحة الحرائق. فقد حوَّلتْ الحرائق في مقاطعة الجيروند إلى رماد مساحةً أكبر من مساحة باريس، ويُثير ارتفاع درجات الحرارة مخاوف من تكاثر الحرائق الضخمة التي لا يمكن السيطرة عليها. وإذا كان بإمكاننا، قبل بضع سنوات، أن ننوِّه بالانخفاض الطويل الأجل في المناطق المحروقة بفضل سياسة الكشف المُبكِّر والتدخل السريع، فقد أصبح من الصعب إظهار هذا التفاؤل اليوم، بعد عدّة مواسم عصيبة بوجهٍ خاص. فهل بدأ هناك عهدٌ جديد؟

هذا هو رأي الباحث الأميركي ستيفن باين: مؤرِّخ الحرائق، ومؤلِّف العديد من الكتب حول هذا الموضوع، حيث شارك في التنظير لـ«الحرائق العظمى»، والتي تمثِّل أعراض كوكب أصبح أكثر خطورة بسبب الاحتباس الحراري. كما يستعدّ الباحث لنشر مقال مخصَّص لـ«البيروسين»، يحلِّل فيه كيف حلَّت الحرائق «الضارية» محلّ الحرائق «المُروَّضة»... وفي ما يلي حوارٌ مع الكاتب:

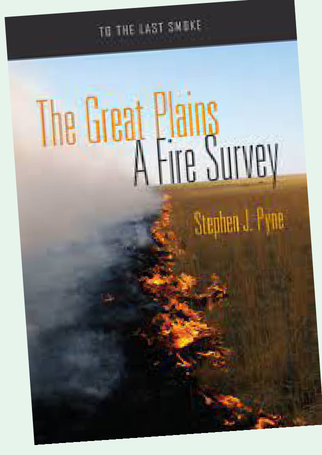
ريمي نويون: إننا بصدد المشهد الآتي: سماء برتقالية، ومناظر طبيعية مدمَّرة، ورائحة الدخان التي تمتدّ على مئات الكيلومترات: حرائق الغابات التي استعرتْ بفرنسا تذكِّرنا بأتون النار المُتّقدة بكلٍ من أستراليا وكاليفورنيا.. ما الذي فكَّرتم فيه حين شاهدتم هذه الصور؟

- ستيفن باين: للأسف، كل هذا كان من السهل جداً التنبؤ به. فلطالما كان جنوب فرنسا وعلى نطاقٍ أوسع المُحيط الأوروبي للبحر الأبيض المُتوسط مناطقَ مواتية لحرائق الغابات، لكننا نشهد الآن انتشاراً لهذه الحرائق على نطاق واسع وامتدادها إلى مناطق لم يسبق لها أن تضرَّرتْ بالنيران إلى الآن. وبسبب الاحتباس الحراري والطريقة التي حوَّلْنا وفقها الأرياف، فإنَّ «الأداء»، إذا كان بإمكاني استخدام هذا التعبير، الذي أبانت عنه ألسنة اللهب هذه قد تعاظم. وإذا لم يخْلُ الأمر من مفاجأة، فربما ستكون ممثلة في العنف والسرعة التي تنتشر بها هذه الحرائق الضخمة: وقد كان معظم الخبراء يقدِّرون أنها لن تصل إلى هذا المستوى قبل عقدٍ من الزمن على أقلِّ تقدير.

في نظركم، فنحن قد دخلنا «البيروسين»؛ أيْ عصر النار.. ماذا تقصدون بذلك؟

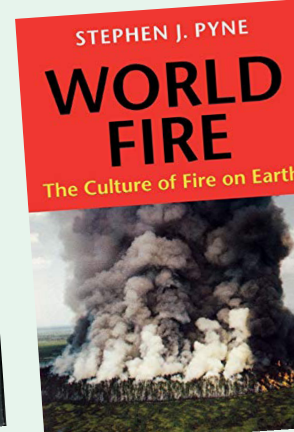
- النار جزءٌ من تاريخ البشرية. بل يمكننا القول إنَّ النار قد دخلتْ في تكوين الجينوم لدينا: وتميل الأبحاث إلى إظهار أنه عند البشر القدامى، إنما زاد حجم الجمجمة، وتقلصَ الجهاز الهضمي، بعد أن اعتدْنا على طهي طعامنا. إن نوعنا البشري هو الآن الجنس الوحيد الذي يتلاعب بالنار لإدخال تعديلات على بيئته. وشيئاً فشيئاً، تَعلَّمْنا العيش مع النيران، واستخدامَها لصالحنا، لإزالة الغابات، وتهيئة مجالات زراعية، وتخصيب التربة، وتنظيفها، وحتى تغيير المناخ، لكن هذه الحرائق التقليدية كانت محدودة ومقيدة.. لقد غيَّر الاستغلال الهائل للوقود الأحفوري كلَّ شيء. وغيَّرت رواسب الفحم والنفط طبيعة استخدامنا للنار. والآن، من خلال هذا الوقود الأحفوري، أصبحنا قادرين على «حرق الأشياء» بشكل دائم: ليلاً ونهاراً، صيفاً وشتاءً، في الطقس المُمطر كما في الطقس الجاف. تمَّ تعديل إيقاعات النار ودوراتها. وتسهِّل هذه النيران ذات الأصل «الأحفوري» -من خلال إطلاق جزيئات كربونية في

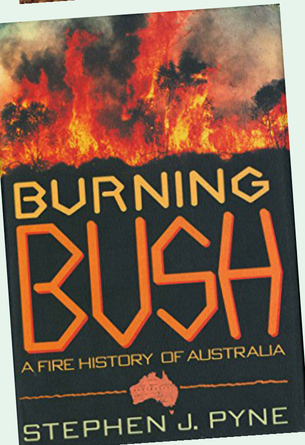








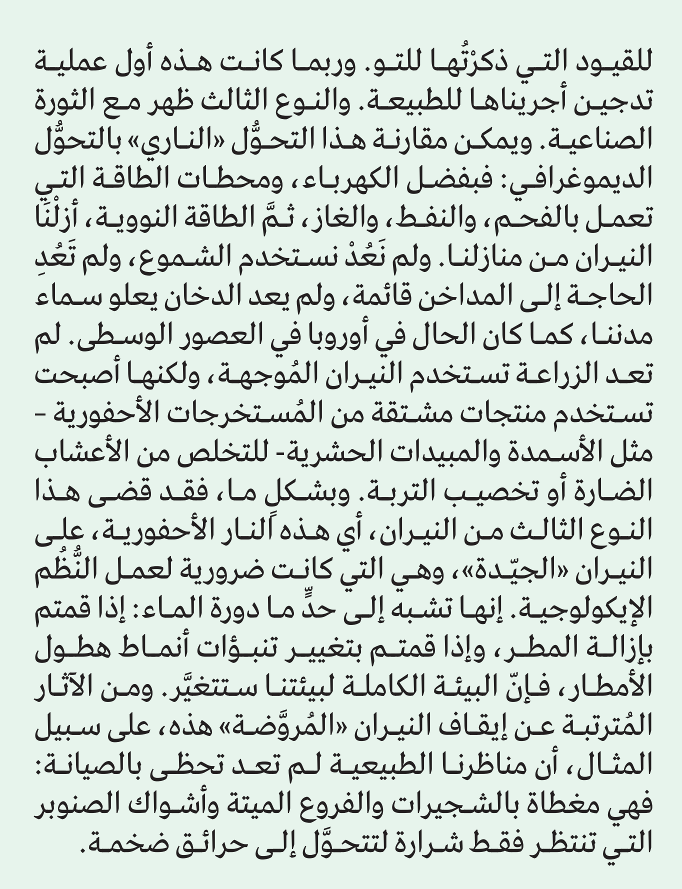




الغلاف الجوي، ومن خلال تسريع تغيُّر المناخ- ظهورَ حرائق ضخمة، والتي هي عبارة عن أمراض الحداثة والبلدان المُتقدِّمة. ومن وجهة نظري، يعدُّ تغيُّر المناخ جزءاً وفصلاً من تاريخ النار هذه.

هل طردَت النارُ «السيِّئة» النارَ «الجيِّدة» على نحوٍ ما؟

- نعم. أنا أميِّز بين ثلاثة أنواع من النيران. النوع الأول هو الحرائق الطبيعية، التي كانت موجودة دائماً وستظل موجودة على الدوام، حتى لو اختفت البشرية من هذا الكوكب. والنوع الثاني من النيران هي تلك التي تمَّ إشعالها وتوجيهها من قِبل البشر، ولكنها تخضع



للقيود التي ذكرتُها للتو. وربما كانت هذه أول عملية تدجين أجريناها للطبيعة. والنوع الثالث ظهر مع الثورة الصناعية. ويمكن مقارنة هذا التحوُّل «الناري» بالتحوُّل الديموغرافي: فبفضل الكهرباء، ومحطات الطاقة التي تعمل بالفحم، والنفط، والغاز، ثمَّ الطاقة النووية، أزلْنا النيران من منازلنا. ولم نَعُدْ نستخدم الشموع، ولم تَعُدِ الحاجة إلى المداخن قائمة، ولم يعد الدخان يعلو سماء مدننا، كما كان الحال في أوروبا في العصور الوسطى. لم تعد الزراعة تستخدم النيران المُوجهة، ولكنها أصبحت تستخدم منتجات مشتقة من المُستخرجات الأحفورية - مثل الأسمدة والمبيدات الحشرية- للتخلص من الأعشاب الضارة أو تخصيب التربة. وبشكل ما، فقد قضى هذا النوع الثالث من النيران، أي هذه النار الأحفورية، على النيران «الجيّدة»، وهي التي كانت ضرورية لعمل النُّظم الإيكولوجية. إنها تشبه إلى حدٍّ ما دورة الماء: إذا قمتم بإزالة المطر، وإذا قمتم بتغيير تنبؤات أنماط هطول الأمطار، فإنّ البيئة الكاملة لبيئتنا ستتغيَّر. ومن الآثار المُترتبة عن إيقاف النيران «المُروَّضة» هذه، على سبيل المثال، أن مناظرنا الطبيعية لم تعد تحظى بالصيانة: فهي مغطاة بالشجيرات والفروع الميتة وأشواك الصنوبر التي تنتظر فقط شرارة لتتحوَّل إلى حرائق ضخمة.

يبدو أن هذه الحرائق الضخمة، بحسب ما تقولونه، عبارة عن ظواهر جديدة.. هل نحن قادرون على فهم كيفية عملها، والسيطرة عليها؟

- إننا لا نجد صعوبةً بالغة في السيطرة عليها فحسب، بل نواجه أيضا صعوبة في فهمها. فلفترةٍ طويلة، وفي الوقت الذي اتجهنا فيه نحو الحداثة، تخلّينا عن جميع المعارف التقليدية حول النار، واقتصرت نظرتنا إلى النيران على أنها فقط تهديدات يجب إبعادها باستخدام تكنولوجيات متنوّعة. ولم تتأسس إيكولوجيا النار بوصفها علماً قائماً بذاته إلّا مؤخراً: فقبْل ثلاثين عاماً، لم تكن هناك، أو لم توجد عملياً، مجلات بحثية أو دوائر علمية أو مؤتمرات مخصَّصة لهذه الأسئلة.

لماذا تقارنون «عصر النار» هذا الذي نحن مُقدمون عليه بالعصر الجليدي؟

- التاريخ الجيولوجي لـ(2.6 مليون سنة) الماضية (البليستوسين) قد تَخَلَّلَهُ تناوبٌ من الفترات الجليدية والفترات الفاصلة بين عصرين جليديين. لقد قام الجليد بتشكيل القارات والجبال والتربة والطريقة التي وفقها هاجر البشر وسكنوا الأرض. نحن نعيش الآن في فترةٍ فاصلة بين عصرين جليديين... إن درجات الحرارة المُرتفعة بسرعة تجعل بقايا الجليد الأخير تختفي: حيث يذوب القطبان، وتتراجع الأنهار الجليدية. نحن بصدد إنشاء عصر النار، حيث تصير للنار القوة البرية نفسها

التي يمتلكها الجليد. وكل ما قام الجليد بتشكيله يمكن أن يجد ما يعادله في الفترة التي بدأنا نرى ملامحها: الانقراض الجماعي، والتغيُّرات في مستويات البحار والمُحيطات، والأراضي التي أصبحت غير صالحة للسكن بالنسبة للبشر. والفرق الكبير هو أن النهر الجليدي الذي يغطي نصف أميركا الشمالية هو عبارة عن وجود ظاهر في حين أن تأثير النار أكثر انتشاراً. ويتجلى ذلك بشكلٍ مذهل في أثناء الحرائق، لكننا لا نستطيع رؤية العبء المُلقَى على غلافنا الجوي بسبب انبعاث غاز ثنائي أوكسيد الكربون CO_2، والذي يمثل جانباً آخر من عصر «البيروسين» هذا.

كيفَ يُمكننا إيقاف توسُّع النيران؟

- هناك ثلاثة أشياء يجب القيام بها: الشيء الأول هو حماية المنازل المُهدَّدة بالحرائق: نحن نعرف كيفية التعامل مع النيران التي تقترب من المراكز الحضرية، فهناك عدد من الإجراءات والخبرات المُكتسبة، وهذا ما يجب أن يركِّز عليه رجال الإطفاء، وطائرات إطفاء الحريق، ومخزونات المياه، وما إلى ذلك. ثمَّ إننا بحاجة بعد ذلك، وهذه نقطة مهمَّة جداً، إلى إعادة هيكلة مناطقنا (الريف)... كما يجب الحفاظ على الأرياف المُهمَلة مرةً أخرى، لأنه في غياب الصيانة في الأماكن المُعرَّضة لخطر الحريق، فإنّ الغابات تحترق. وأخيراً، يجب أن نعمل على مكافحة تغيُّر المناخ الناجم عن هذه الحرائق الأحفورية التي تهيئ الظروف المُواتية للحرائق المُتسببة في عددٍ من الأمراض.

يزعم بعض النَّاس أحياناً أن هذه الحرائق ليست مشكلة حقيقية، لأن غابة جديدة ستنمو مرةً أخرى بدلاً من تلك التي احترقت...

يمكن فهم هذا التفاؤل، لأن النار كانت حتى الآن قوة محافظة، تُبْقِي على المناظر الطبيعية، لكن الحرائق الضخمة تقودنا إلى عصر جديد. ولا يمكن للغابة أن تُبعَث من رمادها إلّا إذا ظلّت الظروف المناخية والبيئية دون تغيير. والحال أن كلَّ شيء آخذٌ في التغيُّر. ومن الآن فصاعداً، سوف تولِّد النار مناظر طبيعية جديدة سيتعيَّن عليها التكيُّف مع المناخ المُتغيِّر (وليس مع مناخ مستقر جديد). إذا قمتم بإعادة زراعة النوع نفسه، والأشجار نفسها، ستكون لديكم غابة من الشتلات الصغيرة التي ستحترق بسهولة بالغة. وسوف يستغرق الأمرُ الكثيرَ من الجهد للحصول على غابة ناضجة. وفي غرب الولايات المُتحدة، فإنّ ما ينمو مرةً أخرى بعد الحرائق يختلف عمَّا كان هناك من قبل. وفي العديد من الأساطير، فإنَّ النارَ تخلق العوالم أو تقوم بتدميرها. وهذا هو ما يحدث لنا حرْفيا، وبسرعةٍ كبيرة. ولنتأمل هنا أننا فقدْنا في غضون عاميْن ما بين 15 و20 في المئة من المجموع العالمي لأشجار سيكويا العملاقة séquoias géants، وهي شجرة معروفة بقدرتها على مقاومة الحرائق وتحتاج إلى قِطَع أرض محترقة لكي تجدِّد نفسها. وفي الوقت الذي كانَت النار فيه حليفنا، فقد حوّلْنَاها إلى أسوأ عدُوٍّ لنا.

■ **حوار: ريمي نويون □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

هامش:

1 - تمَّ تعريف مصطلح «البيروسين - Le Pyrocène» على يد الباحثة الفرنسية جويل زاسك في كتابها المُعنون بـ: «عندما تحترق الغابات» (2019)، بوصفه حريقاً يتسمُّ بعنفٍ لا مثيل له، ولا يمكن السيطرة عليه، خاصة وأن الهواء نفسه يمكن أن يشتعل وأن يخلق أعاصير من النار. المُترجِم.

المصدر :

L’O B S / N°3016-28/07/2022. pp ; 33-35.



طارق شكشاك:

لنتعلّم من فاعليّة الأحياء

بخصوص عزل الكربون[1]، وترشيد استهلاك الطاقة.. يوضح لنا الباحث المُتخصِّص في «محاكاة الطبيعة» (Le biomimétisme) «طارق شكشاك Tarik Chekchak» ما يمكن أن تستفيده حضاراتنا إنْ هي عرفت كيف تراقب حركة الطبيعة وكيف تُحسن متابعتها.

«محاكاة الطبيعة»، كلمة لطيفة جداً. وتعني استلهام الطبيعة في تصميم عدد من التكنولوجيات، وغالباً ما تكون هذه التكنولوجيات أكثر كفاءة وأقلّ استهلاكاً للمواد والطاقة. لكن هذا التطوُّر ينطوي أيضاً، بالدرجة الأولى، على الدخول في قطيعة فلسفية، بحسب الطرح الذي يدافع عنه الباحث طارق شكشاك.

بعد أن عَمِلَ طارق شكشاك لفترةٍ طويلة ضمن فريق كوستو، أصبح هذا المُهندس البيئي خبيراً في «معهد أشكال المُستقبل المرغوبة L'Institut des Futurs souhaitables»، بوصفه مجالاً لتكوينات ذات صلة بالقضايا المُستقبلية وقضايا الابتكار. وسيحلُّ الباحث ضيفاً على مهرجان «العمل من أجل الأحياء» (Agir pour le Vivant)، وذلك في الفترة المُمتدة من 22 إلى 28 أغسطس/آب بمدينة «آرل» بفرنسا. في ما يلي حوارٌ مع الكاتب:

أرنو غونزاغ: من خلال اعتمادها على «محاكاة الطبيعة»، أصبحت التكنولوجيات البشرية تستوحي أشكالها وطرق اشتغالها بشكلٍ متزايد من الطبيعة.. لكننا تمكنَّا في الماضي من إنجاز أمورٍ عظيمة دون محاكاتها، أليس كذلك؟

- طارق شكشاك: إن السؤال المحوري يتمثَّل قبل كل شيء في أن نعمل على تطوير التكنولوجيات التي تُلَبّي احتياجاتنا البشرية دون تدمير ما يسمح للمخلوقات الأخرى بتلبية احتياجاتها في الوقت نفسه. وعند الحديث عمَّا نسميه: «الحلول القائمة على الطبيعة»، فلا يتعلَّق الأمر فقط باستلهام تل النمل الأبيض لتصميم المباني أو استلهام جلد القرش لتخيُّل أنواع من بلاط السفن: بل يتعلَّق الأمر قبل كل شيء بمسألة إنشاء علاقة جديدة مع الأحياء، والتي يجب ألّا يُنظَر إليها بعد الآن بوصفها مورداً خارجياً لنا، بل إنها حليف نعتمد عليه بشكلٍ متبادل. لم يعد بإمكاننا الاستمرار في الاعتقاد بأن «الطبيعة» تتكوَّن من مجموعة من العناصر المتجاورة ميكانيكياً، المعزولة عن بعضها البعض، والتي نتجاهلها نحن البشر، بل إنها على العكس من ذلك، نظام يتفاعل باستمرار، ونعدّ نحن، جزءاً كاملاً منها.

هل يُحْدِثُ الاستلهام من الأحياء تغيُّراً كبيراً في ما يخص طريقتنا في الابتكار؟

- هاهنا مثال بسيط: الاقتصاد الحيّ يعمل على عزل الكربون على نطاقٍ واسع، لكن نمو الأشجار أو أصداف اللافقاريات البحرية يحتاج وجود الكربون، الذي لا يعدّ مشكلة، بقدرِ ما يشكل مورداً! ماذا لو حاولنا عزل الكربون بدلاً من الحدّ من انبعاثاته بصعوبة؟ سيحدث الأمر ثورة في هذا المجال!

ولكن هل الطبيعة دائماً على حق؟

- أولاً، لنتوخَّ الحذر من الاختصارات اللُّغوية: فـ«الطبيعة» ليست كائناً مفكِّراً لديه هدفٌ محدَّد في ذهنه. الأرض هي نظامٌ حيٌّ استتبابي، أي أنها تميل إلى توازنات مستقرة إلى حدٍّ ما ويمكن أن تختلف وفقاً للأزمنة. ولذلك، فالحياة -بالمعنى الدقيق للكلمة-

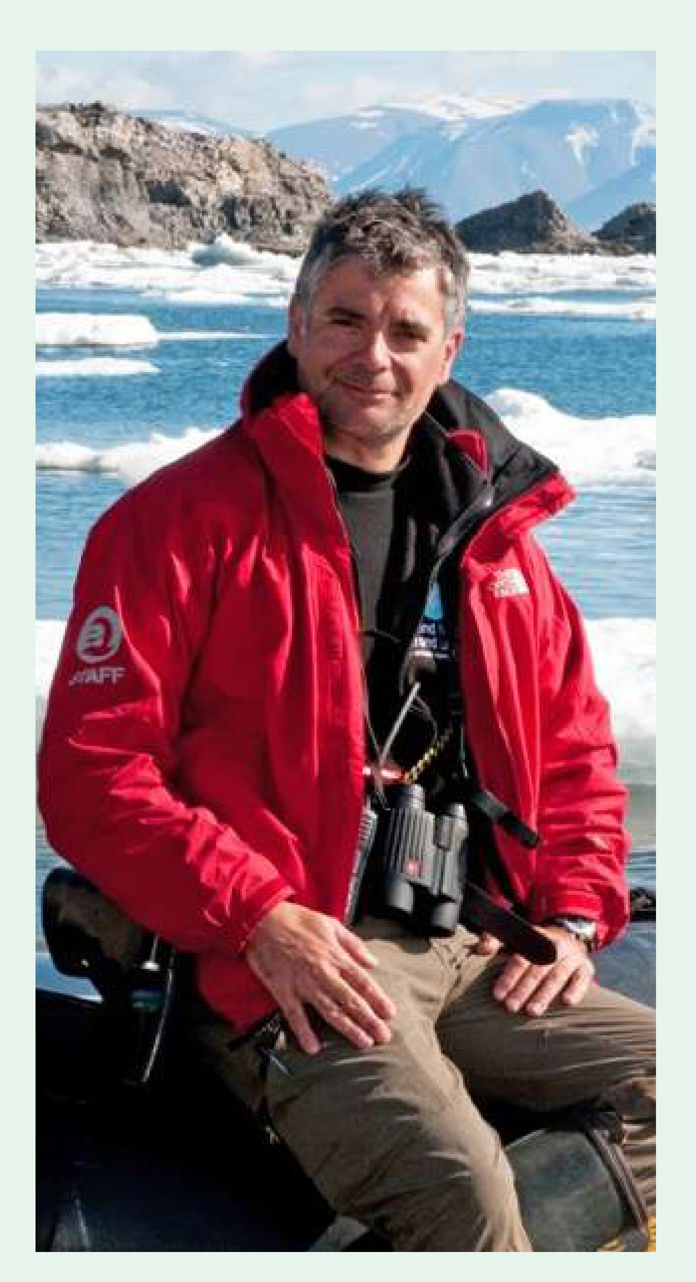


لا «تسعى» إلى أي شيء: إذ يتمُّ تحقيق عدد من التوازنات من خلال مجموعات متعدِّدة من متواليات التجربة والخطأ. ولمّا كان التطوُّر جارياً منذ مليارات السنين، فقد أدّى، على مستوى الأنواع، إلى نشوء تقنيات ذات أداء لا يُصدَّق. فعلى سبيل المثال، تُعَدُّ صدفة أذن البحر أخف وزناً وأشدّ قوة من درع دبابة لوكلير[2] بسُمْكٍ متساوٍ! ومع ذلك فهي مصنوعة من الطباشير، وهي مادة قابلة للتفتيت بسهولة. يتعلَّق الأمر بترتيب وحدات صغيرة من الطباشير، متراكبة ضمن طبقة صلبة، ثمَّ طبقة ناعمة تولّد صلابتها. هي عناصر قليلة، ولكنها تنطوي على ترتيبات مُعَقّدة: وهذه في الحقيقة، استراتيجيةٌ معاكسة لما نقوم به نحن البشر.

ماذا تقصدون بذلك؟

- بينما نصنع نحن الأشياء باستخدام مجموعة واسعة من العناصر الكيميائية، حيث نعطي قيمة هائلة لبعض العناصر بسبب ندرتها، مثل الذهب أو الليثيوم، فإن اقتصاد الأحياء غالباً ما يستخدم بضعة عناصر فقط. وهذه العناصر هي الأكثر وفرة: الكربون والهيدروجين والأكسجين والنيتروجين والفوسفور والكبريت. وانطلاقاً من هذه العناصر، سمحت الحياة بظهور تقنيات مقتصدة في استهلاك الموارد، خالية من السُمّيّة المُستدامة وذات كفاءة عالية.

هل تدركون أن صناعاتنا تحتاج إلى (1250) درجة مئوية لإذابة الزجاج، فيما تقوم كل من طحالب تسمى



«دياتومي» وإسفنجة تعيش في البحار العميقة تسمى بـ«سَلَّة فينوس» بصناعة هياكل عظمية من أجود أنواع الزجاج في الماء عند (2) درجة مئوية أو (3) درجات مئوية... وذلك عن طريق عزل الكربون؟! لقد استلهمت بعض الصناعات هذه التجربة لتصميم عملية «تجميد التربة» الخاصة بتوليف الزجاج في الماء لتصميم الطلاء الزجاجي والميكروبيدات الزجاجية[3] المُستخدَمة في صناعة الأدوية.

ويتمُّ ذلك دون أيِّ نفايات...

- إنه لأمر مبتذل بعض الشيء: أن يُنتج الاقتصاد الحي أيضاً عدداً من النفايات، والتي تبقى في بعض الأحيان لفترةٍ طويلة جداً، مثل الطبقات الجوفية من النفط أو الفحم. والفكرة المُبتذلة الأخرى هي تخيل أنه بعد (3.8) مليار سنة من الخدمات المتّسمة بالجودة والتفاني، كان من المُمكن فقط أن يتحسن عالَم الأحياء، وأن هذا العالم سيُحقق كل شيء اليوم بشكلٍ مثالي. وفي الواقع، إنها عملية متغيِّرة بشكل دائم، تستند إلى التفاعلات القائمة بين الأحياء. فما هو مفيد في سياقٍ ما قد يؤدي إلى نتائج عكسية في سياقٍ آخر. ونتيجةً لذلك، ففي العالَم الذي ظهرت فيه ثَوَرات صناعية، فإن النظام الهرمي للتنظيم الذي تُعتمد فيه إجراءات ملزمة وتقسيم واضح للمهام، هو نظام فعّال للغاية. ولكنه ليس نظاماً سريعَ الحركة للغاية إذا أصبحت البيئة عُرضة للشك! فعندما يتعلَّق الأمر بالتكيّف مع جَبَل جليدي، فإن سفينة «تيتانيك» لن تكون أبداً قادرة على هذا الأمر...

هل هذا التغيير في العلاقة مع الأحياء والذي تدعون إليه يتيح لنا بأن نأمل في الدخول إلى عصرٍ جديد؟

- لا يمكننا أن نجزم بذلك بالطبع، ولكنني متأكد من أننا نعيش ما يشبه النهضة. فقد أحدثَ عصر النهضة تغييراً كبيراً في علاقتنا مع العِلم والبَشر. والثورة الكوبرنيكية المُستمرة هي الحاجة إلى إعادة التفكير في مكاننا في شبكة الحياة. ففي مواجهة الاختلالات النظامية التي نتسبب فيها، لم يَعُدْ بإمكاننا اعتبارُ أنفسنا «سادة ومالكين للطبيعة»، على حدِّ تعبير رينيه ديكارت.

وفي الألم يظهر الوعي باعتمادنا على الأنواع الأخرى، التي نتطوَّر معها بوصفها أبناء عمومة لنا. وفي الوقت نفسه، سيكون من الجيّد الحفاظُ على المزايا التي جلبتْها الفتراتُ السابقة: النزعة الإنسانية، والمنهج العلمي... لقد حان الوقت لكي نخرج من هذه الرؤية الميكانيكية للأحياء، ولكن دون أن نرفض، بشكلٍ خاص، هذه المُساهمات القيّمة.

■ حوار: أرنو غونزاغ □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل

المصدر:

L’ O B S / N°3019-18/08/2022. pp ; 40-41.

هوامش:

1 - عزل الكربون أو إزالة غاز ثاني أكسيد الكربون هي عملية تشمل الإزالة أو الاحتجاز أو العزل الطويل الأمد لغاز ثاني أكسيد الكربون من الغلاف الجوي لإبطاء تلوث الغلاف الجوي بغاز ثاني أكسيد الكربون أو تخفيفه، ولتخفيف ظاهرة الاحتباس الحراري أو إبطالها. المُترجِم.

2 - الأي أم أكس- 56 لوكلير (بالفرنسية AMX-56 LeClerc): هي دبابة قتال رئيسية من صُنع شركة «جيات إندستريز» الفرنسية. تمَّت تسمية الدبابة على «فيليب لوكلير»؛ أحد قادة القوات الفرنسية أثناء تحرير فرنسا من قِبل الحلفاء في الحرب العالمية الثانية. المُترجِم.

3 - Les microbilles de verre: هي جزيئات كروية شفافة تُضاف إلى علامات الطريق لجعلها مرئية في الليل. المُترجِم.

إتيان كلاين:

رأيٌ في الطاقة النووية

تحقّق محاضرات «كلاين» وفيديوهاته في موقع (اليوتيوب) انتشاراً واسعاً إلى جانب برنامجه على أمواج إذاعة فرنسا الذي يحمل اسم «مساءلة العلم»، بينما يحتفظ معظمنا بذكريات كئيبة عن دروسٍ مادة الفيزياء؟ يشرح، «إتيان كلاين» السبب الكامن وراء ذلك قائلاً: كي أدرِّس، أعمَدُ إلى استعمال دفعة المُفارقة وزخمها ومرونتها، لأن المُفارقات تُثِير الدهشة، فهي تُرغم على التفكير والتأمل، والفيزياء تمثل خزّاناً لا ينضُب من المُفارقات، مادامت نتائجها تقودنا إلى عدم الوثوق في عفوية أحكامنا وتلقائيتها، وهو ما أجدُه بغاية الإثارة والتشويق. (...)

اتخذت دائماً مواقف نقدية جداً تجاه المُشككين في المناخ، فهل لذلك من علاقة بعملك لصالح هيئة الطاقة الذرية والطاقات البديلة (CEA)؟ هل أنت من الخُضر المُؤيدين للطاقة الذرية؟

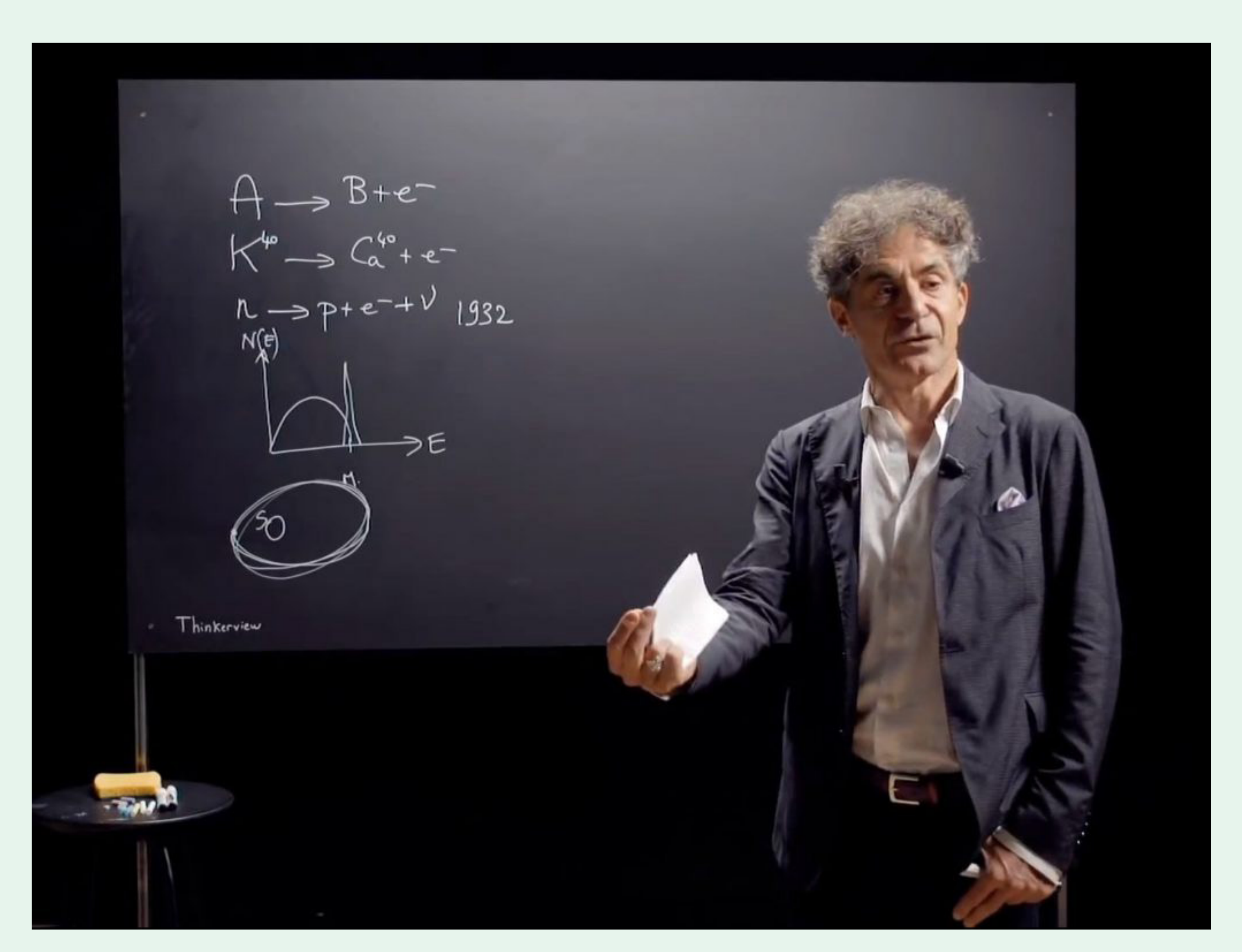
- أدقق بأنني لم أشتغل على الطاقة النووية بالمعنى الدقيق والحصري، لكن ما حدث هو أنني وزملائي بعدما كُنّا نشتغلُ بالأحرى بالفيزياء الأساسية، طوَّقَتنا، على إثر حادثة تشرنوبل سنة 1986، أسئلةُ من قبيل: ما الذي جرى إذن؟ الحقيقة هي أننا في الغالب لم نعرف لتلك الأسئلة إجابة أبداً، على سبيل المثال كنت على جهلٍ بالكيفية التي يشتغل وفقها المُفاعل النوويُ على وجه الدقة، ولم أكن أعرف التعبير عمَّا تكونه الآثار الحقيقية للإشعاع النووي على الجسم البشري. فقرَّرت أنا وزمِيلان لي خلق نوع من الجامعة المُصَغَّرة، عبارة عن حلقة دراسية حول الطاقة النووية (المعروفة اختصاراً بـ«Cesen») ، سرعان ما جمعت قرابة العشرين من الفيزيائيات والفيزيائيين، كل يوم ثلاثاء مساءً على امتداد سبع سنوات؛ حيث كنّا نقدِّم دروساً بالتناوب فيما بيننا وبحضور خبير في المُشكلة التي تتمُّ معالجتُها، فكانت الحصيلة التي تمخَّضت عنها اللقاءات كتابٌ بعنوان: «النووي مفسّراً من طرف فيزيائيين» (صدر سنة 2012) النووي مشروحاً من قبل فيزيائيين (le nucléaire expliquée par des physiciens) الذي عرف انتشاراً كبيراً في الأوساط المهنية.





لم تُجب عن السؤال المُتعلِّق بالاختيارات الخاصة بالسياسة الطاقية.

- لا أحبِّذ الشعارات، ولا أرتاح لها، ولا أظنُّ أن المُشكل بما ينطوي عليه من تعقيد، يمكن أن تتمَّ تسويتُه بمجرد تدوين تغريدات على موقع (تويتر)، فما ألاحظه بكل بساطة هو هالة زخرفية قوية ترتسم حول هذه المُشكلات، وهي هالة تتوزع بين النضالية والكفاءة، كما لو أن امتلاك رأي حاسم هو ما سيسمح بالتخلص من ضرورةِ وإلزام تأسيسِ هذا الرأي على الحدِّ الأدنى من المعارفِ، اطرح السؤال التالي على مؤيد للمُفاعلات النووية، أو على معارض لها: «هل تعرف لماذا نضع في المراكز النووية اليورانيوم وليس الألمنيوم أو «تنجستن tungstène»؟» ستلاحظون أن الإجابات ستكون ضبابية في معظم الحالات، يبدو أننا لا نحكم على التكنولوجيات انطلاقاً من واقعها المادي والموضوعي، بل انطلاقاً مما يسميه «جيلبر سيموندون Gilbert Simondon» بـ«هالتها الرمزية»، وموقف من هذا النوع ليس موقفاً كافياً؛ لأنه يحول دون عقد مناقشات حقيقية حول نوع الرفقة والمُصاحبة التي يرغبُ مجتمعنا في أن تكون له مع التكنولوجيات.



ليكن ذلك، لكنك لم تدْفع بأيّ حُجة لصالح الطاقة النووية!

- يمكننا قول كل ما نريد من شر عن الطاقة النووية، لكن علينا الاعتراف، على الأقلّ، بأن لها ميزة إنتاج انبعاث قليل جداً من الغازات الدفيئة، بقي أن نشير إلى أن مشكلة المناخ ليست مشكلة فرنسية فحسب، بل إن حركة عالمية هي التي يتعيَّن أن تنخرط في معالجتها وتأخذ عهداً على نفسها لتحقيق ذلك، لكنها تصطدم بصعوبتين؛ الأولى منهما أننا سنكون خلال العقدين أو الثلاثة عقود المُقبلة، داخل نظام باليستي؛ بحيث ما سيحدث سيكون بمثابة نتيجة لما فعلناه طيلة العقود الأخيرة، بالشكل الذي لا يكون معه لأفعالنا الحاضرة، على المدى القصير بما فيها تلك الأكثر اتصافاً بالفضيلة، إلّا القليل من الآثار على هذا الاتجاه السيئ والمُسبب للأضرار، وعندها كيف يمكننا التَّوصُّل إلى تشجيعها؟ أما الصعوبة الثانية فتتمثل في أن هذه الإجراءات سيتمُّ إدراكها من طرف جزء من الساكنة باعتبارها مدمرةً للحرّيات ومُجهِزة عليها، وفي هذا السياق عودوا بذاكرتكم إلى مؤتمر الأمم المُتحدة المعني بتغيُّر المناخ «كوب 26 - COP26» بغلاسكو، ودموع ذاك المُقرر «ألوك شارما Alok SHarma» وهو يعترف بأن ما تمَّ بلوغُه من التزامات لم يكن بحجم الرهانات وهو أمر صحيح، غير أن ردود أفعالنا كانت مطبوعة بغير قليلٍ من النفاق، إذ عادت لتؤاخِذ الدولة على عدم التّحلي بالشجاعة التي نفتقدها نحن أنفسنا، لأنه لو تمَّ استدعاؤنا من طرف السلطة العمومية من أجل القيام بما يتعيَّن القيام به، كأن نقوم بالحدّ جذرياً من تنقلاتنا، وأن نستهلك الطاقة بدرجة أقلّ ونؤدي ثمنها بفاتورة أغلى، وأن نتخلّى عن الطاقات الأحفورية، ونتبنى نمط عيش يكون مُظلما إلى أقصى حد، عندها ستظهر العديد من المُقاومات تفوق في حجمها الاحتجاجات التي عرفناها ضد الجواز الصحي.... وإذن فالمُشكلة مشكلة علمية، لكنها في الوقت ذاته مشكلة اجتماعية وثقافية وسياسية.

■ **جزء من حوار أجراه: ألكسندر لاكروا □ ترجمة: يحيى بوافي**

المصدر:

Étienne Klein : «La mort est une pensée dopante», propos recueillis par Alexandre Lacroix, philosophie Magazine n°161, Juillet -Aout 2022.



الذكاء الاصطناعي

مع أم ضد المناخ؟

الذكاء الاصطناعي يمكنه أن يجعل العديد من الصناعات تعمل بكفاءة وإنتاجية أفضل، لكنه يحتاج إلى الكثير من البيانات، وكذلك المزيد من الطاقة، الأمر الذي يطرح سؤالاً مُلحاً: هل يعزِّز الذكاء الاصطناعي من سياسات الأمن المناخي أم أنه يضر البيئة أكثر مما ينفع؟ وما الدور الذي يضطلع به في التصدي لأزمة المناخ؟ لا شكّ أن الذكاء الاصطناعي يقدِّم طريقاً واعداً للمضيّ قُدماً في تدابير التكيُّف مع تغيُّر المناخ، لكنّه مثله مثل أيّ نظام تكنولوجيا معلومات ينطوي أيضاً على بعض المخاطر...

لقد بدأ تمويل خمسة مراكز كفاءة لتطوير أداء الذكاء الاصطناعي في ألمانيا في الأول من يوليو/تموز، ومن المُقرر استثمار ما يقدَّر بـ 50 مليون يورو، كجزء من إستراتيجية الحكومة الفيدرالية لدعم وتطوير قطاع الذكاء الاصطناعي، إذ تسعى ألمانيا إلى تطوير البحث في التكنولوجيا الرقمية، حيث يعدُّ تطوير واستخدام إمكانات الذكاء الاصطناعي أحد سبل تحقيق التنمية المُستدامة التي بدورها ستسهم في تحقيق أهداف الاستدامة لخطة 2030. لا تعكف الحكومة الفيدرالية فقط على تطوير هذه التكنولوجيا، لكنها تنظر أيضاً إلى مدى إسهامها في «حماية المناخ والتكيُّف مع التغيُّرات المناخية»، وذلك وفقاً لما جاء في تقرير المفوضية الأوروبية حول الذكاء الاصطناعي وفي ورقة لجنة أخلاقيات البيانات في ألمانيا حول دور الذكاء الاصطناعي في تنفيذ تدابير فعالة لحماية المناخ.

من المأمول أن يُحقق الذكاء الاصطناعي مزيداً من الاستدامة، لكنه لا يزال يطرح تساؤلاً لم يُحسَم بعد. هناك بالفعل زخم في الأفكار وإمكانات التطبيق: فهناك التنبؤات والنماذج المناخية المُثلى، إلى جانب التقييم الآلي لبيانات الأقمار الصناعية، والزراعة الذكية والطائرات بدون طيار التي تُسقِط «قنابل البذور». وكذلك أنظمة القيادة الذاتية وسلاسل التوريد المحسّنة وشبكات الطاقة الذكية وبحوث المواد الخام. باختصار يجرى بالفعل تطبيق تقنيات الذكاء الاصطناعي في العديد من الصناعات وتجريب سبل التعلم الآلي فيما يخصُّ مكافحة تغيُّر المناخ، وذلك بحسب منشور حديث أصدرته مؤسَّسة «هاينريش بول/Heinrich Böll» الألمانية، فيما تقول «ماريان كلوبسا»، رئيس قسم إدارة الطاقة والشبكات الذكية في معهد فراونهوفر لأبحاث الأنظمة والابتكار (ISI) في كارلسروه: «يمكن لأجهزة الاستشعار الجديد في المصانع أن تقوم بجمع البيانات التي توفِّر معلومات حول حالة النظام واستخدامه بصورةٍ مستمرة. وهذا يوفِّر الوقت والمال والعمالة. في الوقت نفسه، يمكن تحسين شبكات الطاقة وتداول الكهرباء، بحيث تصبح الإمدادات أكثر مرونة وتستند إلى الاحتياجات الفعلية، ما يحدُّ من الإهدار. هذا يبدو جيداً بالفعل، وليس فقط في ظل أزمة الطاقة الراهنة».

اقتصاد البيانات لم يحظ سوى بأهمية ثانوية

- هناك وجهٌ آخر للتكنولوجيا الرقمية لابد من النظر إليه ووضعه في الاعتبار، إذ إن التوسع في استخدام الذكاء الاصطناعي له ثمن. فكلما كانت الخوارزميات أكثر تعقيداً، زاد كم البيانات التي تتطلبها. ينطبق هذا على التطبيقات التي يمكن استخدامها لإنشاء أعمال فنية رقمية بمُدخلات بسيطة، وكذلك لتحليلات الفيزياء السحابية، والتي يتمُّ دمجها في عملية تنبؤات الطقس. إذا ما أمعنا النظر في الأسباب، سنجدها بديهية: السبب موجود بالفعل في الاسم: التعلُّم الآلي يعني أن الخوارزميات تتعلم من البيانات للتعرف على أنماط



وخصائص معيَّنة. من أجل تحقيق النجاح قدر الإمكان، يوجد الملايين من بيانات التدريب، إذ تقوم الشبكات العصبية بمُعالجة البيانات مراراً وتكراراً حتى تتمكَّن أخيراً من التعرف على الكلام البشري، وتحديد سلالات الكلاب في الصور أو تحديد ما إذا كانت توربينات الرياح أو شبكات الطاقة تعمل بكفاءة أم لا؟

كلما زادت البيانات التي يعالجها الذكاء الاصطناعي، زادت الطاقة التي يحتاجها. فعلى الرغم من أن الذكاء الاصطناعي يمكنه المُساعدة في توفير الطاقة، اعتماداً على منهجية الإدارة والتنفيذ، إلّا إنه يتطلَّب المزيد من الطاقة، ما يؤدي بدوره إلى توليد المزيد من الانبعاثات الضارة بالبيئة. فقد توصلت دراسة أجريت عام 2019، وتمَّ الاستشهاد بها أكثر من مرة من قِبل جامعة «ماساتشوستس»، إلى: «أن تدريب نظام ذكاء اصطناعي واحد إنما يولد انبعاثات كربونية تعادل ما يخلفه تشغيل خمس سيارات خلال دورة حياتها كاملة». ومنذ عام 2012، ازداد حجم موارد الحوسبة المُخصَّصة لتدريب نماذج الذكاء الاصطناعي بشكلٍ كبير، والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة ما إذا كان الذكاء الاصطناعي يساعد حقاً في مكافحة تغيُّر المناخ أم أنه يثقل كاهل غلافنا الجوي؟

تقول «ماريان كلوبسا»: «في الماضي، غالباً ما كانت الفائدة المرجوة من الذكاء الاصطناعي تتمثل في وضع سقف لمُتطلّباته والمردود منه». فكانت بعض المجالات مثل استهلاك الطاقة للأجهزة الفردية أو اقتصاد البيانات، ذات أهمية ثانوية. وعلى غرار ما يحدث في العملات المُشفرة، يتغيّر الوعي باستهلاك الطاقة اللازمة لاستخدام هذه التقنيات، فيما يقول «هايكه بروجر»، رئيس وحدة أعمالِ سياسة الطاقة في معهد «فراونهوفر»: «يجب دائماً مراعاة البصمة البيئية عند استخدام الذكاء الاصطناعي». لذلك، قد تكون الخطوات التنظيمية ضرورية؛ ليس فقط عند استخدام التكنولوجيا على نطاقٍ واسع، إذ يُعَدُّ الحد من الانبعاثات جزءاً مهمّاً من حسابِ التكلفة والعائد من هذه التكنولوجيا، بحيث يمكن للمُشرعين ضمان تحقيق المزيد من الشفافية. ففي كثير من الأحيان، خاصة في قطاع تكنولوجيا المعلومات، ينطوي التنظيم على مخاطر مواكبة السوق، لذلك من الضروري الحفاظ على أعلى درجات المرونة في هذا الصدد، لا سيما أنه ليس من السهل قياس البصمة الكربونية للذكاء الاصطناعي بدقة، رغم نجاح العديد من الدراسات التي أجريت، حتى الآن، في تحديد استخدام معلومات عن الأجهزة وقياس قوةٍ الحوسبة المُستخدَمة خلال فترة زمنية معيَّنة، فضلاً عن تحديد الموقع الجغرافي وكمية الانبعاثات المُتولدة هناك. لاستهلاك الكهرباء. وباستخدام هذه المعلومات، تمكن الباحثون من تحديد مقدار انبعاثات ثاني أكسيد الكربون التي تحدث أثناء عمليات التدريب أو استخدام الذكاء الاصطناعي، لكن مثل هذه البصمة المحسوبة

للذكاء الاصطناعي قد لا يمكنها استقراء المزيد، عندما يتعلَّق الأمر بقياس التأثير الفعلي للذكاء الاصطناعي على التغيُّرات المناخية.

هذا أيضاً ما تعتقده «لين كاك»، أستاذة علوم الكمبيوتر والسياسة العامة في مدرسة «هيرتي» في برلين، ومؤسّس مشارك لمُبادرة الذكاء الاصطناعي الخاصة بتغيُّر المناخ، وهي مبادرة دولية تعمل على تقاطع التعلم الآلي وتغيُّر المناخ، إذ تقول «كاك»: «إن بصمة ثاني أكسيد الكربون للأجهزة ليست سوى جزء من عملية حسابية، فنحن نتحدَّث عن التأثيرات المُباشرة أو الخاصة بالكمبيوتر هنا». إذن لا تقل أهمية التأثيرات غير المُباشرة والمُحددة لتطبيقات وأنظمة الذكاء الاصطناعي. وفي ورقة بحثية نُشرت في يونيو/حزيران من هذا العام، اقترحت «كاك» وزملاؤها إطاراً يتضمَّن ثلاث فئات لتأثير الذكاء الاصطناعي على بصمة ثاني أكسيد الكربون. وتشمل التأثيرات المباشرة استهلاك الطاقة، بالإضافة إلى دورة حياة الأجهزة، منذ بدء الإنتاج وحتى نهاية العمر الافتراضي. من ناحية أخرى، يقدّر الباحثون العواقب المُباشرة لاستخدام الذكاء الاصطناعي بحساب التأثيرات غير المُباشرة الخاصة بالتطبيق الفعلي: فإذا تمَّ استخدام الذكاء الاصطناعي لتطوير تقنيات بطاريات جديدة، فمن المُهمّ تقييم مقدار انبعاثات غازات الاحتباس الحراري أثناء عملية التطوير ذاتها. وتحديد كم الانبعاثات التي تتعرَّض لها البيئة عند استبدال البطاريات القديمة بأخرى جديدة أكثر صداقة للبيئة.

من ناحية أخرى، من المُهمّ تقييم العواقب المنهجية، والتي، وفقاً لرؤية «كاك»، يمكن أيضاً أن تكون «خطيرة». ويشمل ذلك تلك التأثيرات الارتدادية التي يمكن أن تحدث. المقصود من ذلك هو أن فوائد استخدام الذكاء الاصطناعي ربما تؤدي إلى تغييرات سلوكية قد تمحو الآثار الإيجابية على الفور. تقول «كاك»: «ففي مجال الدعاية والإعلان، عند استخدام الذكاء الاصطناعي في العديد من المجالات، قد يؤدي ذلك إلى فرط استهلاك الأشخاص لمنتج معيَّن بشكلٍ عام».

ما الذي يجعل الذكاء الاصطناعي أكثر استدامةً ونفعاً للبيئة؟

- نظراً لأن هذه التأثيرات غير المُباشرة يصعب تحديدها كَماً، فإن الإطار الذي طورته «لين كاك» وزملاؤها يهدف، في المقام الأول، إلى توعية المُشاركين في سلسلة قيم الذكاء الاصطناعي بالعواقب. كما أنهم يقدِّمون توصيات للقطاعين العام والخاص من شأنها تقليل انبعاثات ثاني أكسيد الكربون الناتجة عن استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي.

التوصية الأولى تشمل تعزيز وتطوير ما يُسمَّى بالذكاء الاصطناعي الأخضر «المُستدَام». تقول «كاك»: «جميع مراكز البيانات في جميع أنحاء العالَم مسؤولة فقط عن حوالي ما يقرب من (1 إلى 2 %) من إجمالي انبعاثات غازات الاحتباس الحراري، فيما تشكل تطبيقات الذكاء الاصطناعي جزءاً صغيراً فقط من ذلك». وعلى الرغم من ذلك، نجد أنه فيما يتعلَّق بحراك التطوير والنمو الصناعي، من المُهمّ بناء مراكز بيانات أكثر استدامة، وكذلك تطوير خوارزميات ونماذج تدريب أكثر كفاءة. ففي السنوات الأخيرة، ظهر حقل بحثي جديد يتعامل مع إشكالية التوتر أو عدم التوازن ما بين الأداء والكفاءة، وهو معني بالبحث في كيفية أن يحقق التعلم الآلي أداءً عالياً مشابهاً بالتزامن مع استهلاك كميات أقل من الطاقة.

التوصية الثانية تتعلَّق باستخدام الخوارزميات المذكورة، حيث يمكن أن تساعد البيانات والمعلومات الموحدة والشفافة، بشأن استهلاك الطاقة، الشركات على تقييم الآثار المُحتملة والعواقب البيئية، بشكلٍ أفضل، خلال دورة حياتها بالكامل. في الوقت نفسه، يُعَدُّ التشغيل التوافقي أمراً مرغوباً فيه، بحيث لا تعتمد الشركات على استخدام الذكاء الاصطناعي لمُزوِّد واحد إذا كان هناك بديل أكثر كفاءة في استخدام الطاقة، فيما يطرح «هايكه بروجر» خطوة أخرى مهمّة، قائلاً: «لسنا مضطرين لاستخدام الذكاء الاصطناعي في كل مكان لمجرد أنه متاح. غالباً ما تكون الأتمتة الكلاسيكية للعمليات كافية». بعبارة أخرى، إن التعامل مع الذكاء الاصطناعي بطريقة واعية بيئياً يعني أيضاً أن نسأل أنفسنا عما إذا كنّا بحاجة إلى استخدامه أم لا دون إفراط لا داعي له.

التوصية الثالثة والأخيرة، تتعلَّق بـ«محو أمية التعلم الآلي»، والدعوة إلى مزيد من الإلمام بموضوعات التعلم الآلي والذكاء الاصطناعي، ليس فقط في القطاع العام والمُؤسَّسات ذات الصلة بالمناخ، ولكن أيضاً من جانب المُواطنين. تقول «كاك»: «لا أطالب الجميع أن يفهمون طريقة عمل الخوارزميات. ولكن من المُهمّ أن نفهم ما يمكن أن يغيّره الذكاء الاصطناعي في حياتنا، وفي المجالات التي تُستخدَم فيها التكنولوجيا لأي غرض ومعرفة تأثيرها على تغيُّر المناخ العالمي»، فيما خلص جميع الخبراء المُشاركين في هذا الاستطلاع إلى قدرة الذكاء الاصطناعي على المُساعدة في مكافحة التغيُّر المناخي، شريطة أن يجرى استخدامه بوعي وبشكلٍ صحيح .

■ **أيكه كويل □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

https://www.zeit.de/digital/internet/2022-07/kuenstliche-intelligenz-klimaschutz-energieverbrauch



أندريه كونت سبونفيل

تحصيل السعادة!

عبر مساره هذا، لم يتوقَّف أندريه كونت سبونفيل، من خلال أعماله، عن مساءلة العلاقات القائمة بين السعادة وغيابِ الوهم، وهو تأمَّلٌ لا يعدمُ علاقة مع تاريخه الحميمي؛ وفي الوقت الذي تتعاقب فيه فترات الأزمة متسارعةً، يقدِّمُ هذا الفيلسوفُ نظرية مثيرة بقدر ما هي موسومة بالمفارقة؛ مفادها أن العيش في سعادة، يستلزمُ ضرورة التخلّي عن كلِّ أمل!.

أندريه كونت سبونفيل، ليس بحاجة إلى تقديمنا، بتاتاً؛ فقد رحَّب مشيل فوكو بصدور كتابه «أسطورة إيكاروس» سنة (1984)، ليصير، بعد ذلك، دائم الحضور في المشهد الإعلامي، مع ممارسته، في الوقت نفسه، لمهنة التدريس في جامعة السوربون، إلى حدود سنة (1998)، نشر أندريه كونت سبونفيل، سنة (1995)، كتابه «المصنَّف الصغير للفضائل الكبيرة»[1]، الذي لقي نجاحاً منقطع النظير، وعمله الفلسفي يَنتظمُ حول خيط موجِّه يتمثَّل في التأمُّل حول الحزن، واليأس، والسعادة؛ خيط نعثُر عليه، خصوصاً، في «مصنّف اليأس والغبطة»[2]، (بجزئَيْه: «أسطورة إيكاروس»[3]، متبوعاً بـ«العيش»[4]، «الحب العزلة»[5]، ثم «السعادة اليائسة»[6]، كما نجده، كذلك، في سيرته الذاتية التي اتَّخذت صورة حوار، وجاءت بعنوان: «شيء أرهف من الحياة»[7]، حوارات مع «فرانسوا ليفونيت - François L'Yvonnet».

لطالما تمثَّل مشروع التقليد الفلسفي في أن يبْذُل المرءُ جُهدَهُ حتَّى يرى الأشياء كما هي كائنة، لا كما يريدها هو أن تكون؛ ذلك أن الفيلسوف يقرِّضُ الوضوح، بطرحه الآراء والأفكار الشائعة جانباً، وعمَلِه لأجل الحدِّ من تأثير الأهواء والانفعالات، مع منحِه الحظوة والأفضليّة للحجاج العقلاني. لكن، أليست السّعادة هي التي يُضَحّى بها جرَّاء ذلك؟ ذاك هو السؤال الذي يمكن أن نطرحه على أنفسنا، لاسيَّما في ظلّ وضعنا اليوم، حيث غالباً ما لا يجُرُّ الوضوح في النظر إلى العالم، على المرء، إلّا المِحَن؛ فنحن نحيا تحت تهديد كارثة إيكولوجية، والحرب تستعر نيرانها في أوكرانيا، والسياسة صارت مثل مملكة تعرَّت من لبوسها السحري (وانقشعت أوهامها)، كما أنّ عبور محنة الجائحة أصاب اقتصاداتنا بالوهن، وكلّ الملاحظين يخشون موجة تضخُّم في هذا الخريف... ألا يحمل وضوحُ الرؤيةِ، في ظلّ هذه الظروف، معه، اتِّهاماًبالنزعة التشاؤمية، وبالتجرُّد من التّخفُّف والمرونة؟ أليس معنى ذلك إضفاءً من المرء للسوداوية على وجوده؟ وكيف لنا أن نبلغ السعادة إذا كنّا على وعي بأن العالم لا يسير على ما يرام، وما نحن فيه إلا كائناتٍ هشَّةً وفانية؟

لمَّا وجدنا أنفسنا، وقد شُدَّ وُثاقنا إلى هذه الأسئلة الشديدة الصّلة بروح العصر، أدركنا، عندها، أن أحد الفلاسفة الفرنسيين الأكثر شهرةً، ما انفكَّ يتساءل بخصوص العلاقة بين غياب الوهم والحزن، من جهة، وبين السعادة من جهة أخرى؛ إنه أندريه كونت سبونفيل، الذي درس هذا الموضوع، وعالجه منذ صدور كتابه الأوَّل «أسطورة كايروس» سنة 1984. إن تفكيره (كما سنكتشف ذلك عبر تضاعيف الحوار القادم) وثيقُ وعميق الصِّلة بتاريخه الشخصي، الذي وجَّهَ، أيضاً، قراءاته للمؤلِّفين الكلاسيكيِّين من قبيل مونتاني، وباسكال، أو ماركس. كل ذلك جعل الحوار الذي خصّنا به درساً ملهماً، بأطروحةٍ مدهشة ومثيرة في آن معاً؛ مفادها أن السِّرَّ الحقيقي للسعادة ليس شيئاً آخر سوى اليأس، وهذا ما يجعلها متوافقة مع الوضوح، وهو ما يشكل مفارقة تبقى في مَسيسِ حاجةٍ لأن تتمّ البرهنة عليها.

«يرخي المساء سدوله، فلا أعود أعلم أيّ حزن هذا الذي يصعد من الأعماق ليغرقني كبحر قديم دائم البَدْء من جديد...»، ذاك ما كتبتم في كتابكم «مذاق العيش



le Gout de vivre (2010)»، إن استدعاء السوداوية أو الألم، مُتواترٌ في كتاباتك، فمن أين يأتيك هذ الميل إلى الحزن؟

- إن هذا الاستشهاد المقتطَع من نَصّ يحمل عنوان «أفول»، يصف -بالتحديد- حالة آفلة، لا أجد فيها نفسي بصورة دائمة، بل اطمئنوا، وتأكَّدوا من أن أصباحي هي، في الغالب، أصباح مشرقةٌ، لكن ما إن يتلاشى النهار تميل حتى معنوياتي، بدروها، إلى التدهور، فما الذي يعود من هذه الحالة السوداوية إلى شخصي، وإلى مزاجي الشخصي؟ وما الذي يكون صادراً فيها عن الوضع البشري؟ ما من شكّ في أن الأمرَيْن معاً لهما إسهام في ذلك! لقد حُمِلْتُ على السوداوية حَمْلاً، وهو ما أعِيه تمام الوعي، ولا يمكن أن استبعد دَوْراً ما للموَرِّثات في ذلك؛ ذلك أن أبِي الذي أشبهه في الخِلْقة شبهاً كبيراً، لم يكن، أبداً، ذا موهبة فيما يتعلَّق بالسعادة... غير أنني أظنّ أن الأساسي في هذه السوداوية، إنما هو عائد إلى طفولتي؛ ما يجعل فكري يسير رأساً صوبَ جملة، كتبها جون بول سارتر في تأبين ميرلوبونتي، واصفاً صديقه: «إن ميرلوبونتي لم يتعافَ، أبداً، من طفولة سعيدة». وحين قرأت هذا التأكيد، كان له وقْعُه وقعٌ كبير عليّ، وتأثيره في نفسي كان عميقاً، لأن الإحساس الذي كان يستحوذ علي هو أنني لن أتعافى من طفولتي البائسة، فقد كان أبي شخصا فظّاً، ومزدرياً وإقصائيّاً، وكانت أمّي مصابة بالاكتئاب؛ ما سيؤدّي بها إلى الانتحار، فكان أن تعلَّمْتُ -منْ ثَمَّ- العيش والحبّ داخل البؤس الذي عاشته أمّي، وداخل كراهيَّتي لأبي، والفلسفة هي التي أعانتني على أن أبْرَأ قليلاً من هذه الطفولة، فَضْلاً عن التحليل النفسي الذي استفدت من جلساته لمدّة سنتَيْن، وغالباً ما يكون جوابي، حين يتوجَّه إليّ أحدُهم بالسؤال: لماذا تمارس الفلسفة؟، هو: لأن لي مزاجاً شخصيّاً سوداويّاً، وبه قلق مرضي في الوقت نفسه، وهو ليس مُهيَّئاً بما يكفي للحياة أو للسعادة، بل هو مهيَّأ، بدرجة أكبر، للتفكير... وإن شئت قلت: لقد وضعت قوّة تفكيري في خدمة الوهن والضعف الذي يطبع قدرتي على الحياة !

ما الفرق الذي تقيمه بين السوداوية والقلق المرضي؟

- تنصبُّ السوداوية، بالخصوص، على الحاضر أو على الماضي، بينما يتَّجه القلق المرضي نحو المستقبل. والحال أن ما يقع هو أنني أتحمَّل السوداوية أكثر من تحمُّلي للقلق، فأنا مسلَّح بما يكفي كي أعيش لحظات الحِداد، لكنني لست كذلك، أبداً، كي أواجه هول وفداحة البؤس والشَّقاء؛ لقد فقدنا (أنا وزوجتي السابقة) فتاة صغيرة، كانت هي ولدنا البكر، كما عانى أولادي الآخرون من مشاكل صحِّيّة خطيرة، كل ذلك جعل مني، في نهاية المطاف، أباً قلقاً بصورة مرضية

يميل لأن يسود ويُهيمن على الابن السوداوي الذي كنتُهُ في السابق، وما أزال.

بعيداً عن تاريخك الشخصي، تقول إن عمقاً ما للحزن ينتمي إلى الوضع البشري، لماذا؟

- لم أكن أنا مَن ابتكر الإقرار بوجود شيء ما باعث على اليأس، ومخيِّب للآمال في الوضع البشري؛ لأننا نشيخ، ثم نموت، كما أننا جميعاً منذورون للعزلة وللبحث عن الحبّ، والتِماسه؛ حبٌّ لا يخبو جمرُه، ويلبث دائماً دون درجة الإشباع التامّ!، ونحن نحلم باللانهائي، وبالنجاح، ومحكوم علينا بالتَّناهي وبالفشل؛ لهذا السَّبب يقع هذا قول سقراط من نفسي موقعاً خاصّاً: «إن قصّة أيّ حياة، مهما كانت، هي قصّة فشل» لقد عَنْوَنَ صديقي لوك فيري أحد كتُبه، الصادر عن دار غراسيه، (2002) «ما الحياة الناجحة؟»، غير أنني أجدها فكرة باعثة على الضحك! إذ لا يمكنني أن أتصوَّر نفسي قائلاً، بِمِلْءِ اليقين، إن حياتي كانت ناجحة؛ لأن ذلك يبدو لي من باب السخافة والسطحية. لقد فهمت التراجيديات الإغريقية جيِّداً أن الإنسان لم يُخلق للسعادة أو النجاح، وذاك هو درس باسكال أيضاً، لمَّا كتب: «لا نعيش أبداً، بل نأمل أن نعيش، ونتمنّى أن نكون سعداء، دون أن نحقِّق ذلك؛ أي أن الحياة السعيدة عسيرة المنال».

وهذا «الذي لا يتعذَّر تفاديه أو القفز عليه» هو الذي يُلقي بثقله في كامل قسوته؛ فهل يكون باسكال سوداويّاً؟ ما من شكّ في أنه كذلك!، لكنه -بالأخصّ- شخص في غاية الوضوح والشفافية بخصوص الوضع البشري؛ فهو يرى أننا عاجزون عن أن نكون سعداء، وذاك ما يسمِّيه تعاسة الإنسان وبؤسه الذي نبذل ما بوسعنا لأجل نسيانه، ويطلق عليه اسم التسلية أو التَّرفيه. بيد أن ذلك لم يَحُلْ دون حبّ الحياة!، إذ لم يسبق للميولات الانتحارية أن راودتني، وأنا سعيد بأن أعيش، وأرجو أن يتأخَّر موعد موتي ما أمكن. وهنا، علينا ألا نخلط السوداوية (بالمعنى المتداول للَّفظ) مع الذُّهان الهوسي الاكتئابي. لقد كتب فيكتور هيغو بطلاوة أسلوب: «السوداوية هي سعادة أن تكون حزيناً»، فهذه الجملة تعني لي الشيء الكثير، إذ هناك ضرب من الحزن نتقاسمه جميعاً، ونشترك فيه، وهو حُزن غير مرضي؛ بل وثيق الصّلة بوضعنا البشري.

حين يغمرنا الحزن، يمكن أن يكون ردّ فعلنا الأوَّل هو الخروج والمناداة على صديق، أو ممارسة الرياضة، أو مشاهدة سلسلة تلفزيونية... لكن باسكال يدين هذا الموقف الذي يطلق عليه اسم «التسلية»، فهل هو على حقّ في ذلك؟ لماذا يتعيَّن الذهاب إلى الحدّ النهائي لحالة الحزن، والإلحاح عليه؟

- أنت على حق فأنا لا أعارض التسلية أو الترفيه، أو -بالأحرى- أنا أقيم تمييزاً بهذا الخصوص، ففي قاموسي الفلسفي، هناك بابان مختلفان هما «الإلهاء أو المراوغة - diversion» و«التسلية - divertissement»، والإلهاء في قاموس مونتاني، بمنزلة حيلة وإراغة واضحة وشفّافة (يتمّ القيام بها عن وعي) من أجل التَّغلُّب على الحزن أو القلق. إنها الضدّ لما يسمِّيه الأطبّاء النفسيون بـ«الاجترار»، فحين يلمّ بك كرب أو هَمّ، يعصف بك الميل إلى ألّا تفكر إلّا فيه؛ أي أنك تجترّ الحالة، وهذا الاجترار لا يعمل إلّا على زيادة الحزن، ومفاقمته، إنه يوصِدُ عليك أبواب الحزن، ولأجل الخروج من ذلك يوصينا مونتاني بالإلهاء، بمعنى أن ننصرف إلى التفكير في شيء آخر، وهو على حقّ في ما ذهب إليه،مع الإشارة إلى أنَّ الإلهاء ليس هو الكذب أو الوهم، ولو أخذنا بما ضربتهُ من أمثلة، لقلنا: ما الشيء الأكثر اتِّصافاً بالحقيقة أكثر من رؤية صديق، أو الذهاب في نزهة، وممارسة الرياضة؟ ... فأنا لست ضدّ الإلهاء، وليس لي شيء أدفع به ضدّ اللَّذة، بل إنّي معتنق لمذهبها، وما لا أقبله هو حين يصير الإلهاء، بالمعنى الذي يعطيه له مونتاني، «تسلية - divertissement»، إلى المعنى الذي يعطيه لها باسكال؛ أي نسيان الأساسي والجوهري، وإغفاله، والهروب -عمْداً- من الحقيقة. فإذا كُنتَ منذ اللحظة التي تشعر فيها بالقلق أو السوداوية، تسارع إلى مهاتفة صديق أو تشغيل التلفاز، أو تناول النبيذ أو عقار يقلِّل من القلق (anxiolytique)، فإن ما يعنيه ذلك هو أنك ترفض مجابهة تراجيدية الوضع البشري، وما تقوم به هو أنك تجعل نفسك في قلب دوّامة من الانشغالات كي تنسى ما أنت عليه من ضآلة (مثقال حبّة الخردل الذي تساويه)، وما ينتظرك من عدم، ممّا ينم عن هروب واستسهال بل حتَّى يكشف عن البهتان. ومن جهتي، أجد أن هذا الأمر تُعوِزه الكرامة والعمق أو ينقصه سموّ وسموق الرؤية.

إذن، لابدَّ من الذهاب، أحياناً، إلى الحَدّ النهائي والأقصى من الحزن حتى نكون أقرب إلى الوضع البشري، وأدنى إلى الجوهري فيه؟

- ذاك هو الموقف الذي تدعونا الفلسفة إلى تبنِّيه، فالفيلسوف يبحث، كغيره من الناس، عن السعادة، بيد أن ما يجعل منه فيلسوفاً، بحقّ، هو بَحْثُهُ، بدرجة أكبر، عن الحقيقة؛ بمعنى أنه يؤْثِر حزناً حقيقياً مقابل فرحة زائفة! وهنا، أسارع إلى الاستدراك بأن فرحة حقيقيَّة أفضل من حزن حقيقيّ، غير أن مقتضى الوضوح له الأسبقية على رغبة المرء في أن يكون سعيداً، ولا يعني الوضوح شيئاً آخر غير حبّ الحقيقة، حتى عندما لا تكون باعثة على السرور والارتياح، بل -على الخصوص- حين تكون كذلك، مادام من الأيسر أن نحب من الحقائق



تلك التي تبعث على الفرح والسرور، وتشعرنا بالارتياح وبالأمان، وإلّا هي ليست النزعة اللّذية أو الهيدونية ، بل هي السفسطة أو منهج الإيهام الذاتي. فالغالب أن تكون الحقيقة مرّة ، كما قال لوكريس، لكن جميع هواة شرب الجعة أو القهوة يعرفون أن ثمّة لذّةً في مرارتهما، وأن الكثير من السكّر يجعل المشروب ممجوجاً وغير مرغوب.

أليس رهان الفلسفة، أيضاً، هو أن يقود القلق إلى الوضوح، الذي يسمح، بدوره، بالولوج أو النفاد إلى السعادة الحقّة وحدها؟ ألا يمكننا أن نسلّم أنفسنا لحالة الحزن، ونغوص فيها كما نغوص في مسبح، ثم نضرب القعرَ بكعب القدم لأجل الاقتدار على الارتقاء إلى السطح؟

- إن صورة ضربة الكعب هذه، غالباً ما غشيت ذهني، إلّا أن ذلك لا يعني أننا نقبع جامدين في أماكننا، مستريحين، منتظرين العبور من الكآبة إلى السعادة كما لو كان ذلك بضربة سِحْر، دون أن نحرِّك ساكناً أو نقدِم على فعل شيء يذكر؛ فضربة الكعب هذه هي الفعل، وسبق أن كتب مونتاني: «ما وُلِدنا إلّا لنفعل»؛ ما يعني أن الفلسفة ليست نشاطاً مكتفياً بذاته؛ إذ من المستحيل أن نصرف كلّ يومنا في تأمُّل ذواتنا، ونفوسنا، وعقولنا!. لقد حدَّد فرويد الصحّة النفسية بوصفها القدرة على الحبّ والعمل؛ أي أنها، في العمق، القدرة على الفعل، وما كان لمونتاني أن يختلف معه في ذلك، بل كان سيتَّفق معه تمام الاتِّفاق.

تضع، هنا، مونتاني ضدّ أرسطو، الذي يعرِّفُ الفلسفة بأنها نشاط تأمُّلي ...

- لا أشعر أنني ملزم بأن أختار بينهما. هناك عبارة لـ«بول فاليري - Paul Valéry»، أجدها عبارة رائعة: «الجميل هو ما يُخيِّبُ الأملَ، ويُشعِرُ باليأس»، وهو ما لا يعني، إطلاقاً، أن الجميل يجعلنا نشعر بالحزن، بل أننا، حين نكون في حالة الاستماع إلى موسيقى راقية كما هو شأن موسيقى موزارت، أو قبالة منظر طبيعي ساحر وأخّاذ، لا يبقَ لنا من شيء يمكن أن نأمل به. ولمَّا جعل أرسطو وفلاسفة آخرون من التأمُّل حالةً شبه صوفية، كانوا يمدَحون شكلاً معيَّناً للفرح والبهجة، وللسعادة والكمال، شكلاً لا يفضُلُ معه نقص ولا أمل، كما أن الجيّد أو الحسن هو ما يبعث، أيضاً، على اليأس، ويخَيِّب الأمل. الشيء نفسه بالنسبة إلى الحقيقي: كيف تريدون الأمل بأن تكون (2+2=4)، أو أن يكون اقتحام سجن الباستيل قد حدث يوم (14) يوليو/تموز (1789)؟ ها أنت ترى أن الجميل والحسن والخيّر والحقيقي كلّها

تنطوي على شيء من اليأس.

هنا، نصل إلى الأطروحة المركزية في «مصنَّفك في اليأس والغبطة»؛ مفادها: كي تكون سعيداً بالفعل، من المناسب أن تتخلّى عن كلّ أمل. ألاَ تنطوي هذه الأطروحة على مفارقة؟

- أكيد أنها ستكون كذلك، إذا أخذنا لفظ «يأس» بمعناه المتداول، لكن ما أعنيه أنا بـ «اليأس» هو الدرجة الصفر من الأمل، وما أطلق عليه اسم «اللاّأمل - l'inespoir» (لاأحبّذ كثيراً الكلمات حديثة الوضع، أو التي تُخرج ألفاظاً قائمة عن دلالتها المعتادة) أو اليأس المرح (بالمماثلة مع العلم المرح لنيتشه). نعم، للأطروحة طابع مُجَرَّد، لكن، على الرغم من ذلك، يظلّ الأمر متعلِّقاً بتجارب ملموسة جدّاً، فلو سألت نفسي: ما هي اللحظة، من حياتي، التي عرفت فيها أكبر أمل؟ لقلت: إنها اللحظة التي تَمَّ إبلاغي فيها أن ابنتي، التي تبلغ من العمر ستّة أسابيع، مصابة بالتهاب سحايا خفيف. أكيد أن أملي في شفائها كان كبيراً، حتى أنه لم يسبق لي أن أملت بشيء أكثر من ذلك، مثلما لم يسبق لي أن كنت، أبداً، أكثر حزناً! وكما يقول سبينوازا: «لا يوجد أمل دون خوف» ، فآمالنا الأكثر حيويّةً تنتابنا حين نكون على وشك الموت ذعراً!، والحكيم هو من تحرَّر من الخوف، كما تحرّر، أيضاً، من الأمل. الواقع أن أكثر اللحظات سعادةً في حياتي، قد أتيحت لي بوصفها امتلاءً؛ وهو ما يظلّ ممكن الحدوث في ظروف بسيطة جداً؛ من قبيل نزهة أو تأمُّل، أو تجربة جمالية أو حميمية... حيث لا تكون بي حاجة إلى أيّ شيء!، وهذا ما يشكّل، في رأيي، مفتاح الغبطة. لمَّا نشرتُ كتابي الأوَّل «أسطورة إيكاروس - Le Mythe d'icare»، كانت أوَّل رسالة من أحد قرَّائه، هي تلك التي تلقَّيتها من محلِّل نفسي، وممّا جاء فيها: «بوصفي ممارساً عيادياً، أعاينُ كلّ يوم أن السَّبب الرئيس للانتحار هو الأمل؛ لأننا لا نقدم على قتل أنفسنا إلّا بفعل الإحباط وخيبة الأمل»، وعندما انتحرت أمّي، فيما بعد، أعدت التفكير في هذه الرسالة قائلاً لنفسي: «لقد قتلت أمّي نفسها تحت وقع الإحباط وخيبة الأمل»، فهي لم تنتحر إلّا لأنها لم تجد، منذ سنوات عديدة، حياتها مطابقةً لما علَّقته عليها من آمال، بيد أن الحياة لا تتطابق، أبداً، مع آمالنا. وخطأ أمّي المسكينة، كما هو خطأ العديد منا، أنها اعتبرت عدم تطابق الحياة مع الآمال، ناجم عن خطأ الحياة. لكن، ما الذي يعنيه ذلك؟ إن الحياة تقوم بما تقدَّرت عليه، وعندما لا تتوافق أو لا تتطابق مع آمالنا (وهو ما يحدث في الأغلب الأعم)، فإن الحياة لا تكون هي الخاطئة، بل آمالنا هي التي كانت عبثية، وكاذبة، ووهمية. بعبارة موجزة أقول: إن من الواجب علينا أن نتعلَّم محبَّة الحياة كما هي، أي أن نحبَّها؛ فلو أصيب شخص -على سبيل المثال- بمرض السرطان، فلن تكون له من فرصة لأن يبرأ ويُشفى منه إلّا إن هو تقبَّل وجود هذا المرض، وقَبِل النَّظر -وجهاً لوجه- في هذه الحقيقة غير السارّة، وبقدر بقائه أسير الإنكار، لن يكون في مقدوره الاستفادة بفاعلّية من العلاج، وأنا -إذْ أقول هذا- لا أدافع عن النزعة القدرية، بل العكس هو الحاصل، لأنني أدافع عن الوضوح الذي يسمح، وحده، بقيام فعل فعَّال.

قرأت كثيراً القدِّيس أوغستين، وعنده نجد نزعة سعادة أرضيّة حتى نستخدم لفظ الفيلسوف إتيان جلسون، بمعنى أن مصدر السعادة ومنبعها بالنسبة إلى أوغستين، لا يمكن إلّا أن يكون الحقيقة. يُقال إنك أعدت استعمال هذه الحجّة لصالحك...؟

- إن السعادة الحقّة هي سعادة حقّة، وإلّا ما الذي تريدونه؟ هل تريدون سعادة يتمّ بلوغها بجرعات مخدّرات، وأكاذيب، أو أوهام؟ أنتم وأنا، لا نقبل أو نرضى بذلك؟ لمّا كتب أوغستين: «كلُّ الناس يحبّون الحقيقة»، كان على حقّ، ولو جزئيّاً، على الأقلّ، ما دام لا أحد يودّ أن يكون شخصاً مخدوعاً. مع ذلك، كتب باسكال، في خواطره، ببراعة: «قلَّما تثبت صداقة، لو عرف كلّ واحد ما يقوله عنه صديقه في غيابه، ولو قاله عن صدق ودونما هوى»، وباسكال لا يتحدَّث، هنا، عن تلك الحالة التي يغتابك فيها الصديق، أو ينتقص منك في غيابك، بل عن تلك التي يفضي فيها أصدقاؤك الحقيقيّون «بإخلاص، ودون أهواء» برأيهم فيك، فهذه الحقيقة، إذا ما أخذت بها ستجرحك، وستضعف صداقتك وتصيبها بالهشاشة، وبهذا يكون باسكال عالم نفس أكثر دقّةً من أوغستين؛ لذلك نفضّل أن يكذب بعضنا على بعض، محافظين، بذلك، على أصدقائنا وأحبّائنا، مؤدّين ثمناً لذلك، غياب الوضوح والإخلاص والاحتفاظ بالقليل من الوهم والازدواجية في المواقف؛ ما يجعل علاقتنا، بالحقيقة، علاقة يطبعها التأرجح الوجداني. وباسكال وأوغستين، كلاهما على حقّ؛ إذ لا أحد يريد أن يكون مخدوعاً، إلّا حين تكون الحقيقة جارحة لنرجسيَّتنا!.

بين السعادة والحقيقة، ربَّما، يوجد حدٌّ ثالث لم نستحضره؛ أعني الرغبة. فهل الرغبة، في رأيكم، تسلية، أم هي ضرب من الوهم يجعلنا ننظر إلى العالم كما لو أنه غير موجود، ملوِّناً إيّاه باللون الوردي، أم الأمر على العكس من ذلك، إذ يمكن أن نكون واضحين، وأن نرغب، في الوقت نفسه؟

- في غياب الرغبة، لن نكون إلّا موتى: «الرغبة هي عين ماهية الإنسان»، كما يؤكِّد سبينوزا في كتابه «الأخلاق»؛ لذلك لن يكون القضاء على الرغبة -باعتباره مشروعاً نسنده، عن خطأ، إلى البوذية -في الحقيقة- إلّا قضاءً

على الإنسانية. يعترض أستاذي وصديقي مارسيل كونش على ذلك، بتأكيده أن الرغبة ليست هي ماهيّة الإنسان، لأن الحيوانات ترغب بدورها، وماهيّة الإنسان، كما يقول كونش، هي العقل، غير أن ذلك يمثِّل عكس المعنى المقصود، لأن الرغبة، بالنسبة إلى سبينوزا، ليست ماهيّة للإنسان، من جهة ما هو كائن لنوع، بل -على العكس من ذلك- هي ماهية له من حيث هو كائن فردي؛ فالرغبة ليست هي ما يميّزنا عن الحيوانات الأخرى، بل هي ما يميزِّك عني، وعن جارك، وعن زوجك؛ لهذا السبب، ليس العقل ماهيَّتنا الفردية، فأنا وأنت لنا العقل نفسه، وهو واحد وكونيّ، ولو كان العقل هو ماهيَّتنا الفردية، لكنّا، أنت وأنا، الشخص نفسه، والحال أن الأمر ليس كذلك، لأن ماهيَّتنا الفردية هي الرغبة، ورغباتنا ليست مختلفة، فحسب، بل يمكن أن ينشب بينها صراع أيضاً. وإذا كانت الرغبة هي ماهيّة الإنسان عينها، فإن كلّ مجتمع هو مجتمع صراعي. وتبقى الصيغة الأكثر عمقاً، في كتاب الأخلاق، وربَّما الأكثر استعصاءً على الفهم، هي الآتية: «إننا لا نسعى إلى شيء، ولا نريده، ولا نشتهيه، ولا نرغب فيه، لأننا نعتقد أنه حسن؛ بل نحن -على العكس من ذلك- نحكم على شيء بأنه حسن لأننا نسعى إليه، ونريده، ونشتهيه، نرغب فيه.»؛ بتعبير آخر: ليست القيمة هي التي تتحكَّم في الرغبة، الرغبة هي التي تولّدُ القيمة، وتخلقها، فهي التي «تُحوِّلُ» إلى كنوز وجواهر ، كما يقول نيتشه، كل الأشياء المُقوَّمَة؛ فأطفالي لهم قيمة أكبر من تلك التي لأطفالك، ليس لأنهم الأفضل، بل لأنني أحبّهم أكثر؛ ومن هنا، لن يمنح الشخص الذي لا يرغب في شيء قيمةً لأيّ شيء، وهو ما سيكون انتصاراً للنزعة العدمية.

أودّ أن أتوجه إليك بسؤال أخير: أليست السوداوية، والحزن، والكآبة أنواعاً من الترفيه البورجوازي؟ أليس الكُتَّاب والفلاسفة هم، خصوصاً، مَنْ يتحدَّثون عن السوداوية، كما لو كانت هناك انفعالات لا تختصّ بها إلا البطون الممتلئة؟

- يذكّرني سؤالك بصياغة تعبيرية مرعبة لبريمو ليفي، في كتابه «لو كان إنساناً - si c'est un homme»، تقول: «أوشفيز هو المكان الأقلّ تسجيلاً للانتحار في العالم». هل تعلمون لماذا؟ لأنه عندما لا يكون هناك بدّ من النضال يوما بيوم، وساعةً بساعة لأجل البقاء على قيد الحياة، لا تكون لنا رغبة في الانتحار، لكن ذلك لا يمثِّل سبباً كي نجعل من أوشفيتز مثالاً للمجتمع!. تقول إنّك كي تتفلسف وتنغمر في السوداوية، أو تتساءل حول معنى الوجود، يجب أن يكون لك بطن ممتلئة. ليكن ذلك، لكنه سبب إضافي كي نضمن الأكل للجميع، ونؤمِّنه، بحسب الجوع. إن الشيوعية، كما تخيَّلها كارل ماركس، ستكون مجتمعاً خالياً من البؤس، فيه كلّ البطون ممتلئة









تماماً، وهو -من ثَمَّ- مجتمع يمكن فيه للجميع ممارسة التفلسف. هناك ألف سبب أكثر من أجل مواجهة المجاعة في العالم، ومحاربتها لإنقاذ الحيوات، أوَّلها: هناك ثلاثة ملايين طفل يموتون في العالم، سنويّاً، نتيجة لسوء التغذية؛ وهو ما يشكِّل عاراً وفضيحة، لكن هناك سبباً آخر لأجل محاربة المجاعة والنضال للقضاء عليها، يتمثَّل في أن المحافظة على هؤلاء الأطفال على قيد الحياة، هو، أيضاً، إتاحة الفرصة لهم من أجل التمدرس، وأن يكون لهم منفذ إلى العلوم والآداب والفلسفة، و -من ثَمَّ- ولوجهم إلى حياة إنسانية بأتمّ معانيها، عوض أن يكون البؤس سبباً في بترها. بعد هذا، هل تكون الفلسفة ترفاً؟ لتكن كذلك؛ إنه سبب آخر لجعلها في متناول الجميع.

■ **حوار: ألكسندر لاكروا ◻ ترجمة: يحيى بوافي**

الهوامش:

1- Petit Traité des grandes vertus, PUF, 1995.
2- Traité du désespoir et de la béatitude, PUF.
3- Le mythe d'Icare, 1984.
4- Vivre ,1988.
5- L'Amour la solitude, Paroles d'Aube ,1992.
6- Le Bonheur, désespérément, Pleins Feux ,2000.
7- c'est chose tendre de la vie ,2020.

المصدر:

André Comte-Sponville, recherche le Bonheur désespérément ,propos recueillis par Alexandre Lacroix , philosophie Magazine n°161, Juillet -Aout 2022.



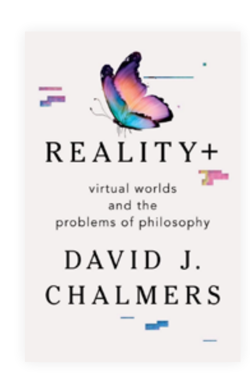
حيث تنتهي المُحاكاة ويبدأ الواقع

هل يمكن للأفراد أن يعيشوا في عالم افتراضي؟

«هل بإمكانك رؤيتي؟» في عصر مكالمات الفيديو، أصبح هذا السؤال شائعاً. لكن بطرحه على الفيلسوف ديفيد تشالمرز، يكتسب أهمية أعمق. فيما يتعلّق بالنسخة الأساسية من الواقع الافتراضي (VR) الذي نجري فيه محادثتنا، يقترح تشالمرز أن «بعض الفلاسفة المُحافظين جداً سيقولون لا، أنا فقط أرى نمطاً من وحدات البِكسل على الشاشة ولا أراك خلفه». لكن لتشالمرز وجهة نظر مختلفة: «نعم، أراكم تماماً»، ويجمع كلا المعنَيين في إجابته. يتضمّن تأكيده البسيط في الظاهر آثاراً تتجاوز إمكانيات الواقع الافتراضي، وتشمل أيضاً طبيعة الواقع الفعلي.

تشالمرز هو أحد أشهر فلاسفة القرن الحادي والعشرين. ورغم أن كتابه الأخير، «الواقع+» (Reality+)، يعتبر الأول من نوعه المُوجَّه للقارئ العام بشكل مباشر، إلّا أنه أصبح مشهوراً في الأوساط الأكاديمية، وساعده في ذلك أساساً مقاله «المصفوفة كميتافيزيقيا» -The Matrix as Metaphys ics، الذي كتبه للفيلم عام 2003. كما ألهم أيضاً مسرحية توم ستوبارد حول الوعي، «المشكلة الصعبة». أسلوب تشالمرز السلس وملابسه المتّسخة وشعره الطويل الأشعث (لسنواتٍ عديدة) جعلته يوصف بـ «فيلسوف نجم موسيقى الروك».

لم يكتسب سمعته من خلال نظرياته الخاصة، بل بأسلوبه الحثيث في التركيز على أكبر مشكلة في الفلسفة اليوم. ميّز تشالمرز بين مشاكل الوعي «السهلة» والمشاكل «الصعبة». تكمن المشكلة «السهلة» في تحديد آليات الدماغ التي تنتج حالات ذهنية محدّدة. يكون هذا «سهلاً» فقط بمعنى أنه لا يثير أسئلة مفاهيمية عميقة. على النقيض من ذلك، فإن مشكلة الوعي «الصعبة» تبحث في قدرة كتلة من المادة العضوية، بغض النظر عن مدى تعقيد تنظيمها، على الوصول إلى تجربة الإدراك الذاتي. وهي تُعرف الآن باسم «مشكلة تشالمرز الصعبة».



انتقل تشالمرز إلى التساؤل ما إذا كان الواقع الافتراضي الغامر تماماً والمُحاكي تماماً - Full VR - سيكون شكلاً أصلياً للواقع أم بديلاً عنه. ظهر كتابه في وقتٍ مناسب للغاية: في أكتوبر 2021، أعلن مارك زوكربيرج أن فيسبوك يعمل على بناء ميتافيرس metaverse - «شبكة إنترنت غامرة تماماً... ومجسّدة»، حيث يمكنك الانضمام إلى الاجتماعات أو تناول العشاء مع الأصدقاء باستخدام صورة شخصية في بيئة ثلاثية الأبعاد عبر الإنترنت.

بينما يتوقّع زوكربيرج مدينة فاضلة افتراضية، يخشى آخرون نهاية غير إنسانية للواقع. الفكرة الصائبة ترتكز إلى حدٍّ كبير على الإجابة عن سؤال فلسفي قديم: ما الواقع؟ الجديد في «الفلسفة التقنية»، كما يسمي تشالمرز مقاربته للفلسفة في «الواقع+» ، هو أننا أولاً نطبق الفلسفة على التقنيات الجديدة. وثانياً، نستخدم هذه التقنيات لمساعدتنا على التفكير بشكلٍ


ديفيد تشالمرز ▲

مختلف حول القضايا الفلسفية الدائمة. الفلسفة التكنولوجية هي ميتافيزيقيا المدرسة القديمة، وقد أعيد تشغيلها.

خُذ سؤالي الافتتاحي: هل يمكنك رؤيتي؟ يجادل تشالمرز بأنه إذا كنت تعتقد أنك لا ترى شخصاً أثناء محادثة عبر Zoom، بنفس المنطق، فإننا لا نرى بعضنا أبداً. لقد تخلينا منذ فترةٍ طويلة عن الفكرة الساذجة بأنه يمكننا إدراك الأشياء بشكلٍ مباشر، دون وسيط. نحن نعلم أن كل شيء يمرُّ عبر الإدراك الحسّي وأن الشكل الدقيق لكيفية ظهوره أمامنا يتمُّ بناؤه في الدماغ: كل الإدراك يتمُّ بوساطة. لذا فإن المعنى الوحيد الذي يجعلني أراك أو أسمعك حقيقة من خلاله، حتى في الحياة الواقعية، هو أن ما أراه وأسمعه يكون بطريقةٍ ما مرتبطاً سببيّاً بك.

التكنولوجيا الجديدة يمكن أن تغيّر السلسلة السببية. ولكن إذا حافظت على العلاقات النقدية، ستسهّل لنا إدراك الأشخاص والأشياء الحقيقية. قُم بإجراء محادثة هاتفية. يقول تشالمرز: «ربما في المرّة الأولى التي يستخدم فيها شخص ما هاتفاً يقول، «أنا أسمع إسقاطاً لصوتك، أنا لا أسمعك بشكلٍ مباشر». «ولكن في اللحظة التي دخلت فيها الهواتف حياتنا بالفعل، كان الناس يقولون ببراءة: «يمكنني سماعك». الشيء المُؤكَّد مع تقدُّم التكنولوجيا هو أن هذه المفاهيم تطيل وجودها بشكلٍ طبيعي جداً».

يعتقد تشالمرز أننا نمرُّ بتمديد آخر من هذا القبيل. حتى في ظل الواقع الافتراضي البدائي، «من الطبيعي جداً أن نقول إننا ندرك أشياء افتراضية داخل واقع افتراضي». الاعتراض الواضح على ذلك هو أن كل ما تراه في الواقع الافتراضي، بحكم التعريف، ليس حقيقياً. القطة الافتراضية ليست قطة حقيقية. في جانب، يوافق تشالمرز على ذلك. إنها ليست من لحم ودم، أو مادة عضوية، أو قطة بيولوجية؛ لكنها قطة افتراضية حقيقية. هذه ليست مراوغة دلالية. فكِّر كيف غيَّر العلم فهمنا لكيفية ارتباط ما نراه بالواقع الأساسي. أظهرت لنا فيزياء الكمّ أن ما يدعم الأجسام التي تبدو صلبة في عالمنا هو الفضاء الفارغ إلى حدٍّ كبير. ذلك لا يعني عدم وجود أشياء مثل القطط والطاولات؛ إنها موجودة. إنها مظاهرها المُجردة التي لا تكشف عن طبيعتها الأساسية. في العالَم الافتراضي، قد تكون الكائنات الافتراضية حقيقية بالمثل، رغم أنها في المُستوى الأساسي هي مجرد أجزاء من المعلومات.

يعتمد موقفك في هذه المُناقشات كثيراً على كيفية تعريفك لمُصطلح «حقيقي». يجادل تشالمرز بأنه من خلال كلمة «حقيقي» يمكننا أن نعني شيئاً من خمسة أشياء: شيء موجود. له قوى سببية. له عقل مستقل. غير خادع. وهذا مثال حقيقي على الصفة التي يجب



أن نتحلى بها. يجادل الفيلسوف بأن الواقع الافتراضي الغامر تماماً والذي لا يمكن تمييزه من الداخل عن الحياة الواقعية سيضع علامة على أربعة مربعات على الأقل. خُذ مثال الكلب الرقمي. أولاً، مهما كنت تعتقد أن الكلاب الرقمية موجودة، فهي موجودة بالتأكيد إلى حدٍّ ما. ثانياً، في الواقع الافتراضي الكامل، يمتلك الكلب الافتراضي قوى سببية: إذا قام بالعض، فسيؤلم. ثالثاً، إنه يملك عقلاً مستقلاً: إذا غادرتَ العالم الافتراضي، سيظل الكلب يشم من حوله.

بشكلٍ أقلّ وضوحاً، الكلب الرقمي يكون -أو على الأقل يمكن أن يكون- غير خادع. قد تعتقد أن الواقع الافتراضي هو بطبيعته خادع، لأن سبب وجوده بالكامل يقوم على جعل الافتراضي يبدو حقيقياً. لكن تشالمرز يرى أن مفهوم «الاختراق المعرفي» يوضّح أن هذا الأمر ليس ضرورياً. عندما تنظر في المرآة الخلفية للسيارة، هل ما تراه يبدو أمامك أم خلفك؟ بالمعنى الدقيق للكلمة، إنه يظهر أمامك. هذا هو السبب في أن الحيوان عادةً ما يذهب إلى شيء رآه في المرآة كما لو كان خلف الزجاج. لكننا نعلم أنه انعكاس وقد اعتدنا على ذلك، فإننا نراه بالفعل خلفنا.

يعتقد تشالمرز أن شيئاً مشابهاً يمكن أن يحدث في عالم افتراضي. لذلك عندما ذهب إلى مختبر الواقع الافتراضي وطُلب منه النزول عن لوح خشبي فوق غراند كانيون، قال «أردت أن ألمس الأرض أولاً بقدمي، فقط للتأكد». ولكن بعد فترة «تعتاد بسرعة على الوقوف. يمكنك النزول عن اللوح الخشبي، ويمكنك المشي إلى الجانب الآخر من الوادي. أنت تمشي على الهواء فقط، وستعتاد على ذلك». بمرور الزمن، تصبح الطبيعة الافتراضية لمثل هذا العالم شيئاً «مثل الخبز في تصوُّرك للواقع». لن يكون أكثر وهماً من رؤية طلوع الشمس عندما نعلم أن الأرض هي التي تتحرَّك.

يعتقد تشالمرز أن الاختبار الوحيد الذي يفشل فيه الواقع الافتراضي الكامل هو أنه رغم أن الكلب الرقمي حقيقي، فقد تقول إنه ليس كلباً حقيقياً، لأن الكلاب الحقيقية بيولوجية. إنه يشبه إلى حدٍّ ما القول بأن حليب الشوفان حقيقي، لكنه ليس حليباً حقيقياً.

يجادل تشالمرز أنه بالنظر إلى أن الواقع الافتراضي الكامل Full VR قد اجتاز أربعة من جملة اختباراته الخمسة، يمكن القول إنه «حقيقي بنسبة 80 في المئة على الأقل». لكن أربعة من كل خمسة ليسوا بالضرورة نفس نسبة 80 في المئة. إذا استوفيت فقط أربعة من أصل خمسة معايير لأصبح طبيباً، فأنا لست طبيباً بنسبة 80 في المئة؛ أنا لست طبيباً على الإطلاق. لذا يعتمد الكثير على مدى أهمية التمييز بين الأشياء الرقمية الحقيقية والأشياء الحقيقية.

كتاب «الواقع+» يمكن أن يقنع الكثير من القُرَّاء لما

تضمنه من حُجج تتحدَّى الحدس والتي من المُمكن أن نكون بصدد معايشتها بالفعل في محاكاة دون أن نعرفها؛ أو أنه في المُستقبل يمكننا تحميل أنفسنا إلى عالم الواقع الافتراضي الذي سيكون حقيقياً وممتعاً مثل الحياة البيولوجية. بالنسبة لي، تبدو أن هذه الحُجج تعتمد كثيراً على الاحتمالات التي لا يسمح وضعنا الراهن بتقييمها. هل سيكون من المُمكن في أي وقتٍ أن تحمل ما يكفي من الطاقة الحسابية والكهرباء لإنشاء عالم افتراضي غنّي وغامر مثل عالمنا المادي الحالي؟ إذ علمنا أن عنصراً أساسياً نسبياً مثل العُملة المُشفَّرة Bitcoin، على سبيل المثال، يستخدم ما يصل إلى 0.5 في المئة من إجمالي الكهرباء في العالم.

لا يمانع تشالمرز من أن هذه المشكلات يجب أن تُؤخذ على محمل الجد، لكنه يضع احتمال إنشاء الواقع الافتراضي الكامل بنسبة 50 : 50 على الأقل. فيما يتعلَّق بمسألة موارد الطاقة اللازمة، يشير إلى أنه بالرغم من أن القيود المادية الأساسية تعني أنه «لا يوجد عالم محدود يمكنه محاكاة نفسه تماماً في كل التفاصيل»، فهذا لا يهمّ، لأن الواقع الافتراضي الكامل لا يحتاج إلى ذلك. «الأكوان تحتاج فقط إلى محاكاة أكوان أبسط وأصغر منها. ربما، على سبيل المثال، يمكن استخدام جزء من طاقة بعض النجوم البعيدة لمُحاكاة ما يحدث تقريباً على الأرض ومنطقة صغيرة حولها».

كما يجادل تشالمرز بأن الكون اللانهائي يمكنه محاكاة عالم محدود مثل كوننا. وإذا كان كوننا محاكاة مثالية، فلن يكون لدينا أي وسيلة لمعرفة ذلك. يأخذ الكثيرون هذا الاحتمال على محمل الجد، لكنني أسأل، إذا كان عالمنا يشبه هذه المُحاكاة، هل هذا فظيع جداً؟ إذا كان نتاج تطوُّر أعمى، فإن الفقر والمرض والقسوة البشرية وما إلى ذلك هي أمور متوقعة. وإذا كان نتاج تصميم ذكي، فإن الكائنات التي تقف وراءه ذكية بشكلٍ لا يصدَّق وسادية بشكلٍ لا يصدَّق...

«كل هذا يتوقف على طبيعة ودوافع جهاز المُحاكاة وهناك الآلاف من الدوافع المُحتملة المُختلفة»، يضيف تشالمرز. «عالمنا ليس سيئاً بأي حالٍ من الأحوال. فيه بعض الأشياء الفظيعة، وفيه أيضاً بعض الأشياء الرائعة. قد يتبنون وجهة نظر مفادها أن إنشاء توازن نقيّ للأشياء الجيدة مع الأشياء السيئة هو سبب كافٍ... خلاصة القول لا أعتقد أن هناك أي سبب خاص للاعتقاد بأن محاكاتنا ستكون في هيئة مخلوقات مثالية أخلاقياً. يمكن أن يكونوا أقل وعي أخلاقي مثل بقيتنا».

حتى لو كان الواقع الافتراضي الكامل ممكناً، فهل يجب أن نجازف بإنشائه؟ يميل الطوباويون التقنيون إلى المُبالغة في تقدير قدرتنا بشكلٍ جذري على إعادة هندسة أساسيات الطبيعة البشريةٍ والمُجتمع. يدرك تشالمرز هذه المخاوف. «إذا كنت تعتقد أن وسائل التواصل الاجتماعي تمثّل مشكلة الآن لأن (فيسبوك) يدير ملف الأخبار، فانتظر حتى تقوم شركات الوسائط الاجتماعية بتشغيل حياتنا اليومية في عوالم افتراضية».

لكننا نجده متفائلاً في النهاية: «مع كل تقنية هناك طوباويون متعجرفون». «تقريباً كل تقنية لها إمكانات خيالية ولديها أيضاً إمكانات بائسة، وأنا لا أقدّم أي تنبؤات معيَّنة. من شبه المُؤكَّد أن المكان الذي سننتهي فيه سيكون مزيجاً من الاثنين. أنا أحب التشبيه بالإنترنت. أعني، نعم، لديها إمكانات خيالية، وقد تمَّ تحقيق بعضها. ولكن لديها أيضاً بعض العواقب الوخيمة».

ربما يكون السبب الأكثر شيوعاً لدينا لمُقاومة الحياة الافتراضية هو أنها مصطنعة بلا شك ويشعر الكثير منا أننا نريد أن نكون على اتصال مع الطبيعة. يعتقد تشالمرز أن هذه «قيمة معقولة لكنها اختيارية تماماً. أنا أعيش حياتي هنا في مدينة نيويورك - ليست طبيعية بشكلٍ رهيب، ولكنها حياة ذات مغزى لكل ذلك».

فيٍ كتابه، لا يقدِّم تشالمرز تنبؤات حول السرعة التي يتوقّع بها أن يصبح الواقع الافتراضي الكامل حقيقة واقعة. يميل الناس عموماً، كما يقول: «إلى المُبالغة في تقدير التقدُّم على المدى القصير والتقليل من شأنه على المدى الطويل. لذلك أظن أنه على المدى القصير ستكون هناك العديد من العقبات والتأخيرات ومواطن الخلل». ويضيف: «لن أتفاجأ إذا مرّ عقدان أو ثلاثة عقود حتى يكون لدينا واقعٌ افتراضي سلس يستخدمه الجميع بطبيعة الحال».

قد يعتمد مدى اقتناعك بإمكانيات الحياة الجيدة في الواقع الافتراضي على عمرك أكثر من قوة حجج تشالمرز. «هناك شيء ما يتعلَّق بطبيعة الجيل في هذا الموضوع. كلانا يتقدَّم تدريجياً، ولكن هناك شباب يأتون للتو في سنِّ المُراهقة. من الطبيعي جداً بالنسبة لهم أن يتفاعلوا مع العالم الرقمي وأن يتعاملوا معه على أنه حقيقي، وأعتقد أنه ربما بالنسبة للأشخاص في هذه الحالة، فإن فكرة أن الواقع عبارة عن محاكاة لا تبدو غريبة كليا كما قد تبدو في نظري ونظرك».

منذ وقتٍ ليس ببعيد، كان من المُمكن تجاهل أنواع السيناريوهات التي يناقشها تشالمرز في كتابه واعتبارها خيالاً علمياً تأملياً، أو تجارب فكرية مثيرة للاهتمام، وليس لها أي أهمية عملية. ومع ذلك، في عصر الميتافيرس، لم يعد بوسعنا تجاهلها. ستستمر هذه التكنولوجيا في إثارة الأسئلة الفلسفية. ولن تتوقف عن ذلك».

■ جوليان باجيني □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:

https://www.prospectmagazine.co.uk/philosophy/where-simulation-ends-and-reality-begins-an-interview-with-david-chalmers

أكثر عواطفنا اجتماعيّةً

أربعة أشكالٍ من الضحك

موضوع الضّحك أمرٌ في غاية الجدّية والخطورةِ، بحيث لا يمكن أن نسند تحليلَه إلى الفلاسفة والكُتّاب وحدهم. هذا القول المُقتبَس من «جورج كليمنصو G. Clémenceau» يمكن أنْ يلخِّصَ شعور القُرّاء بعد أنْ ينتهوا من قراءة العمل الغنيّ والرائع لـ«لور فلاندرين Laure Flandrin»: الضّحك، مسح لأكثر عواطفنا اجتماعيّةً.

منذ المُقدّمة، تؤكّد المُؤلِّفة ندرةَ البحوث الاجتماعية، في هذا الموضوع اليومي رغم أنه في قلب الحياة الاجتماعية. وتقترح التّفكيرَ في الضّحك والضّاحكين سوسيولوجيّاً.

وعلى نحو أكثر دقة، تدعونا المُؤلِّفة إلى التخلّي عن النظرة الشّمولية والمُتجانسة للضحك في التخصّصات الأدبية والنّفس-عصبية، التي ترى أنّه خاصية بشريّة وأنثروبولوجية، لتستكشفه على مستوى الفرد، ولتكشفَ عن العديد من الاختلافات الجندريّة والاجتماعيّة. بعبارةٍ أخرى، في جميع فصول الكِتاب، تركّز المُؤلِّفة على إعطاء معنًى لجملة «جاك لوجوف J. Le Goff» الشّهيرة، والتي نادراً ما يتمُّ الأخذ بها: «أخبرني إذا ضحكت كيف تضحك ولماذا تضحك وممّنْ تضحك ومع مَنْ وضد مَنْ، سأخبرك مَنْ أنتَ» (ص 10).



لور فلاندرين ▲

ينقسم الكِتاب إلى ثلاثة أقسام: يقدِّم الأوّل «سيميائية الضّحك». تسعى فيه المُؤلِّفة إلى تسليط الضوء على الدلالاتِ المُختلفة للضّحك من خلال إعادة وضعه في قلب المسارات الذاتية والاجتماعية للضّاحكين، والمواقف العلائقية التي ينقدح فيها، فضلاً عن الدعامات الثقافيّة التي يقوم عليها.

ويُخَصَّص القسمُ الثاني لـ«براغماتية الضحك»، تأكيداً للدور الاجتماعي للضّحك، أيْ الطريقة التي يساهم بها في تشكيل وإعادة تشكيل مبادئ التّصنيف وتقسيم العالم الاجتماعي للأفراد. ويتمُّ، في هذا الجزء، تحليل الضّحك كمورد لتمييز الذاتِ (الفردية والجماعية) عن الآخر، والمُتشابهِ عن المُختلفِ.

وفي القسمِ الثالث تهتمُّ عالمة الاجتماع لور فلاندرين بـ«رمزية الضّحك». إنها تعتبره هذه المرّة ممارسةً ثقافيّة مثل أيِّ ممارسة ثقافيّة أخرى، وتتساءلُ عن شرعيتها، لأنَّ كلَّ القصص المُصوَّرة وكلَّ المواقفِ وطرق الكوميديا ليست مضحكة، إذ يتمُّ إعطاء قيمة لبعضها أكثر من غيرها بناءً على محتواها وشكلها وعلى علاقتها بالثّقافة التي تعبِّر عنها. وفي كلِّ الأقسامِ، تحرص المُؤلِّفة على إنجاز مراجعة تاريخيّة لتتبُّع ظهور الضّحكات المُختلفة، بالإضافة إلى تطوُّرها وتعايشها (الصعب) في علاقةٍ بالسّياقات الثقافيّة.

«ما معنى مضحك (فكاهي، كوميدي)، أو بالأحرى ما الذي يجعلنا نضحك؟» ذلك هو السؤال الرئيسيّ الذي تناوله الكِتابُ. تسلط «لور فلاندرين» الضوء على أربعة أشكالٍ رئيسية من الضحك هي:

ضحك الإهانة والحطّ (le rire de dégra-dation)، وضحك التدنيس والاستهزاء (le rire de profanation)، وضحك التّظاهرِ والادّعاء (le rire de prétention)، وأخيراً



ضحك «تعليق الأوتوماتيكية العمليّة» (suspension des automatismes pratiques). يستهدف ضحك الإهانة والحطّ من قيمة الأقوياء وذوي النّفوذ. إنه مستهتر، وله وظيفة سياسيّة. فهو يعبِّر عن تشكيكٍ في العلاقات الاجتماعية (بين الجنسين، العرق والطبقة)، ويقدِّم نفسه كقوّة مضادّةٍ حقيقية. وهو موجود في البرامج السّاخرة أو صحفٍ مثل «غرولاند - Groland» و«شارل هيبدو - Charlie Hebdo» و«غورافي - Le Gorafi»، أو حتى في الأفلام التي، من ناحية، تعيد تأهيلَ المهارات الفكريّة للطبقات العاملة (فيلم: Schpountz) ومن ناحية أخرى، تسْخر من البرجوازيين والأرستقراطيين والضبّاط العسكريين (فيلم: الزوار Les visiteurs، دكتور فولامور Docteur Folamour). هذا الضحك النقدي هو ذلك الذي تمارسه الطّبقات الشّعبية التي ترتقي اجتماعياً أو تلك التي أصبحت شعبيّة نتيجة تدهورها الطّبقي.

وفي حين أنّ الأولى تستمتع بهذا النّوع من الفكاهة، لأنه يقوِّض أسس الهيمنة (الاقتصادية)، ويسمح لها بإعادة تأكيد ولائها لخلفيتها الاجتماعية الأصليّة، تمارسه الثانية لإعادة اكتشافِ هوية اجتماعيّة ضائعة وعالم معروفٍ تتعرّف على ميزاته، أو حتى «التنصل من وصمة الفشل الاجتماعي» من خلال نسيان، ولو للحظاتٍ، تجربة حركة الانحدار الاجتماعي.

أمّا الضحك التدنيسي فهو ضحكٌ تجديفي يستهزئ من كلّ ما هو مقدَّسٌ في مساحة اجتماعية معيَّنة، ويتمرّد عليه. ومثلما يستهدف الدّينَ، يمكن أن يستهدف أيضاً الفنَّ والثقافة. يظهر هذا الشكل من الضحك في مجلة «Fluide Glacial»، وفي أفلام «Monty Python»، وكذلك في اسكتشات «Les Inconnus». وهو ضحك يحبّه أولئك الذين تركوا الدّين (أو الذين ينتقدون الثقافة الشرعيّة) -والذين وجدوا فيه وسيلة فعّالة لاستبعاد الدّين وإلغاء مركزيته- وأيضاً المؤمنون الذين يستخدمونه لإعادة تعريف المُقدَّس وتعريف العلاقة «الصحيحة» مع النصوص (الدينية)، من خلال إعادة التركيز على ما يعتبرونه ضرورياً.

هذا الضّحك حاضر أكثر بين الأشخاص المُتعلِّمين الذين يملكون رأسَ مالٍ ثقافي قويّ، أو بين العارفين بالأديان معرفةً جيّدة.

أما ضحك التظاهر فهو الضّحك على الأدعياء وغير الواقعيين، أو على الأقلّ على أولئك الذين يرغبون بشدّة، وبكلّ الوسائل، في تجاوز الحدود الاجتماعيّة، على الرغم من ضعْف فرصِ نجاحهم الحقيقيّة. يصوِّر هذا الضحك غالباً شخصياتٍ مغرورة وطامحين، طموحاً لا يقاوم، للنهوض الاجتماعي، يواجهون صعوباتِ الوصول إلى مستوى عالٍ، سواء كانوا من البرجوازيةَ الاقتصادية (فيلم: L'opération Corned-Beef) أو الثقافية (فيلم: Un poisson nommé Wenda).

ويلاحظ هذا بشكلٍ خاصٍّ عند الأفراد الذين عانوا من إحباط مسار اجتماعي تصاعدي، لا سيما في بُعده الثقافي. هذا الضّحك بمثابة نوع من «الانتقام الرّمزي» من أولئك الذين لم يتمكنوا من الكشف عن قيمتهم الحقيقية.

وأخيراً، يُشير ضحك «تعليق الأوتوماتيكية العمليّة» إلى فكاهةِ سوء التوافق أو الاضطراب الجسدي أو اللّغوي. إنه ينشأ من مواقف الرّعونة مثل السّقوط أو الجُمَلِ غير المُناسبة والأخطاءِ اللُّغوية أو حتى إساءة استخدام أداةٍ من المُفترض أنْ يتقن البطلُ، أو البطلةُ، استخدامها.

هذا الضحك الإيمائي هو ما نراه في أفلام المُحاكاة الساخرة، وفي تجميعات الأعمال الفكاهية الموجزة،

والحماقات، أو الأفلام الصامتة، مثل أفلام «تشارلي شابلن Charlie Chaplin». إنه موجود في طرفيْ الفضاء الاجتماعي: من جانب العُمَّال الذين، أولاً وقبل كلّ شيء، يقدِّرون فكاهة غير العملي (l'impratique) بما يجعل من المُمكن إعادة تأهيل معارفهم وخبرتهم العمليّة والذين فقدُوا، على نحوٍ تقليدي، مصداقيّتهم في الأُطُرِ التعليميّة والمهنيّة ومن جانبِ القطب الاقتصاديّ للطبقات العليا، الأمر الذي يوفِّر وسيلة للمُسيطرين لوضع حدّ للتوقعات، المُتكرِّرة باستمرار، بالتفوُّق الجسدي والإتقان التقني.

وينصرف القسمُ الثاني من الكتاب عن دلالاتِ الضحك، ليهتمّ باستعماله (براغماتيته)، وبدوره في إنتاج وإعادة إنتاج شرعية الرؤى، وانقسامات العالم الاجتماعي. ويقترح الإجابة عن أسئلة: ما الضّحك، وما هي وظيفته؟

في الفصل الأول المخصّص لـ«معجم القوم والعِرْق»، تهتم «لور فلاندرين» بالضّحك العنصري أو المعادي للأجانب. وتبيّن أنّ هناكَ استخدامَيْن: أوّل يهدف إلى تحويل القريب إلى بعيد، والشرعي إلى غير شرعي؛ وثانٍ هدفه محاربة العنصرية.

يستند الضّحك الأول، الذي يتمُّ تعبئته بشكلٍ رئيسي من قِبل المُستجوبين في حالة انحدار طبقيّ، إلى إضفاء الطابع الجوهري على الخصائص أو السمات أو الهويات المنسوبة إلى الجماعة. وهو لا يسعى إلى استبْعاد الآخرين (المُصنفين على أساس العرْق) القريبين مجالياً واجتماعياً فحسب، ولكن أيضاً إلى إعادة تأكيد الانتماءِ إلى مجموعة ذات قيمة أو تعتبر كذلك.

أما الثاني الذي تستخدمه الطبقاتُ العليا المُثقَّفة والأشخاص من أصول مهاجرة فهو يميل من ناحيةٍ إلى السّخرية من العنصريين (وانتقاد افتقارهم إلى الأخلاق الكونيّة) -في حالة الطبقات العليا المُتعلّمة-، ومن ناحيةٍ أخرى، إلى الاستئثار بالتعيينات العنصرية من أجل «التعامل مع وصمة العار»، وإبعاد الأشكالِ المُتعدِّدة للسّيطرة التي يواجهونها.

وفي الفصل الثاني، تعود المُؤلِّفة إلى معجم الطّبقة الاجتماعية. وفيه تجاور الضحك الطّبقي (الاستهزاء بأنماط حياة مَنْ هُمْ تَحْتَكَ مباشرة)، بالضّحك العنصري، بوصفه استراتيجية للتمييز إزاء الأكثر قُرْباً، تهدف إلى تضخيم الفجوات التي «لا تتصف بهدوء المسافاتِ الاجتماعية الموضوعيّة الكبيرة»، وهو موجود بشكلٍ خاص عند الأفراد الذين يوجدون في نقطة التّقاطع بين عديد البيئات الاجتماعية، حيث يكون الاتصال بين الطبقاتِ يومياً.

يمارس هذا الضحكَ ويقدِّره المُنشقّون عن الطبقة، لأنه يسمح في نفس الحركة أنْ يدلّ على ارتباط الفرد وانفصاله عن بيئته الأصلية. إنه طريقة ليتذكّر المرءُ ظروف حياة طفولته مع إبقائها على مسافة. إنه يتيح له أنْ يختصر المسافة بينه وبين ذاته القديمة، ويعيدَ تأكيد كلّ المسار الذي قطعه منذ ذلك الحين، وأخيراً تقليل الفجوات مع البيئة الاجتماعية التي تمثل محطّة وصول.

وفي النهاية، تتساءل المُؤلِّفة عن معجم النوع. وتؤكّد أنه إذا كان الضّحك الجنسيّ يساعد في إضفاء الشّرعية على الفصل والتكامل بين الجنسيْن، فإنّ استخداماتِه تختلف اختلافاً كبيراً بين النساء والرجال. ففي حين يضحك الرجال للتعامل مع أزمة مفترضة للذكورة أو لتعلّم كيفية إدارة أشكالِ شرعية جديدة (أقل حدّة وأكثر سلاماً)، تضحك النّسوة للقطع مع الرؤى التقليدية للأنوثة، وتحدّي الأوامر المُتناقضة التي تثقل كاهلَ المرأة.

والسؤال الكبير الأخير الذي تطرحه «لور فلاندرين» هو: هل يمكننا أنْ نضحك على كلِّ شيءٍ (ومع الجميع)؟ مشيرة إلى تعبير «لو غوف Le Goff» الجميل «إذا ضحكت...»، أيْ إلى رهانات النضال المحيطة بالتّعريف الشرعي للضاحكين، وبشكلٍ أدق، للطرق «الجيّدة» للضحك من موضوعاتٍ «جيدةٍ» مع أشخاص «جيّدين».

وإذا كان جميع المُستجوبين متّفقين على حقيقة أنّ الأشخاصَ الضّاحكين هم على النقيض من العبوسين وجديتهم المُبالغ فيها، فإنّ المُؤلِّفة تكشف عن وجود ضحكٍ «من فوق» وضحك «من أسفل».

إنّ هذه الضّحكاتِ لا تتميَّز فقط بمحتواها (دعابة ساخرة، سخيفة لا معنى لها، عالِمة وإيحائية مقابل دعابة عمليّة، جريئة، صريحة، ومباشرة)، بل أيضاً وفقاً لشكلها (الابتسامة الداخلية مقابل الضحك الخارجي والرنان)، واستخدامها (فردي مقابل جماعي). هذه الاختلافاتُ تعكس التسلسل الهرميَّ للمُمارسات الثقافية «الكلاسيكية»، ولاسيما التناقضات بين الجمالي والأخلاقي، والثقيل واللبق، والفكري والجسدي...

من المُهمّ أن يكون هذا الكِتاب في متناول الجميع. من ناحيةٍ، لأنه يُظهر اهتمام المُقاربة الاجتماعية بالضحك، من خلال تفكيك سمته الطبيعيّة والعالمية وكشف دوره في إنتاج وإعادة إنتاج نظام العالم، غير المُتكافئ. ومن ناحيةٍ أخرى لأنّه يقدِّم مساهمةً نظرية وتجريبيّة كبيرة في حقل لم يتطوَّر إلّا قليلاً، وشديد الاتساع في العلوم الاجتماعية: علم اجتماعِ العواطف.

■ كيفن ديتر □ ترجمة: رضا الأبيض

المصدر:

https://journals.openedition.org/lectures/54565

2- Laure Flandrin, Le rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions, Paris, La Découverte, coll. «Laboratoire des sciences sociales», 2021, 400 p


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة

الرواية الجديدة
والواقع

أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي

مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافتيْن

كارلوني و فيلو
النقد الأدبي

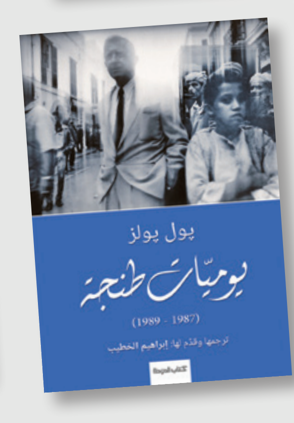
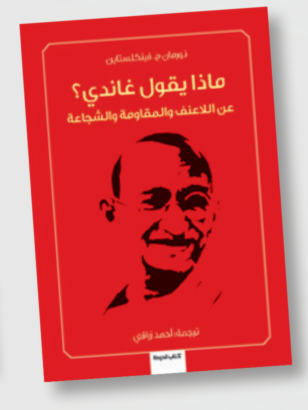
حكايات
من لافونتين

إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين

التّوت المُرّ

صدر في
كتاب الدوحة

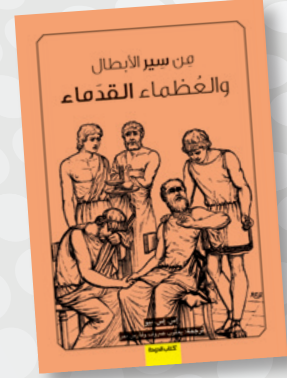
ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس

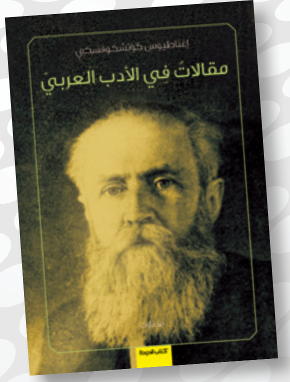
الطيب صالح
مريـــود
رواية

بول بولز
يوميّات طنجة
(1987 - 1989)
ترجمها وقدم لها: إبراهيم الخطيب

ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة

خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب

الذبابة

غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغية

من سير الأبطال
والعظماء القدماء

عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ

مقالاتٌ في الأدب العربي

الرّحلة الجَوّية
في المَركبة الهَوائيّة
يوسف اليان سركيس

رداء الهيمنة وقُبّعة الرفاهية

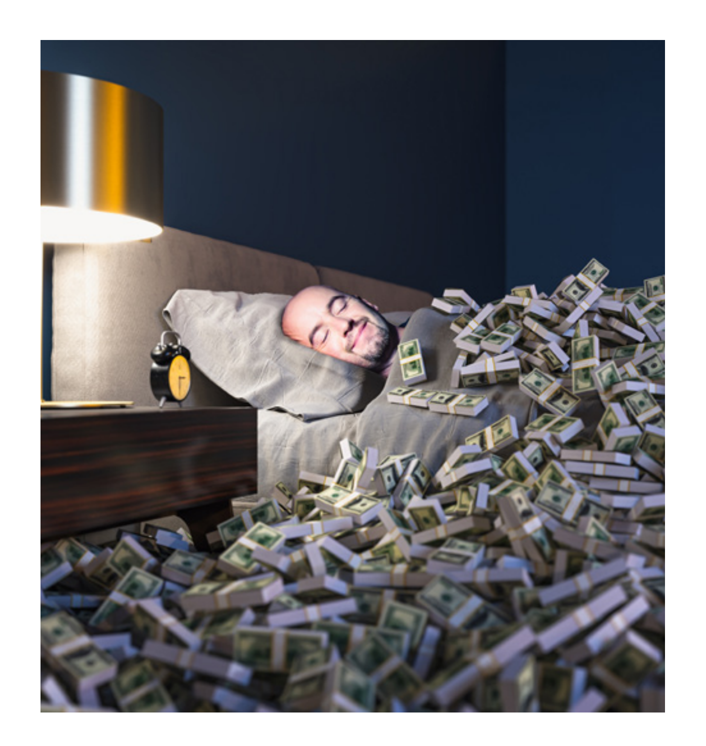
الوجه الآخر للمال

السعي الغريزي الدائم، والصّراع التناحري وراء المال (إذا لم نستثني البعض) في سبيل العيش الرغيد، و«التسكين» المؤقّت للألم والمشقّة، وتارةً في الحصول على رضى المجتمع المحبوك بالتملّق، والذي هو أساس دعامة تقدير الأشخاص الأثرياء لأنفسهم، هو، أيضاً، بحدّ ذاته، لدى الأكثرية، قوّة جبّارة لا حدود لها، قد تسلب النّصر في أيّ معركةٍ، وتعطي ذويها شعوراً بأنّهم أقوياء ومُتمكّنين وقادرين على كلّ شيء. فكيف يكون المال نقمة، أو مصدراً من مصادِر القلق والخوف؟

قَلَّما نَجِد المال في مواضيع الباحثين النفسيين أو في حسبانهم، أو في فهرس مجلَّدات علم النفس، وما ذُكر إلّا في إطار الوظيفة، والحثّ على العمل؛ لذا يَجهل البعض تأثير المُتغيِّرات الماليّة في الصحّة النفسية والمَرض، وهذا ما أشار إليه مُؤسّس التحليل النفسي «سيغموند فرويد - Sigmund Freud»، فكان أوَّل من لَفَتَ الانتباه إلى الرموز اللاشعورية للمال، والسلوكيات الشاذة نحوه، وأوضح كيف أنّه يلعَب دوراً كبيراً في تكوين الشخصية، ويُؤثر في ديناميّاتِها، بدءاً من الطفولة، فتتكوَّن بها اتّجاهات نفسية، تَضع المرء في دائرة العجز والاستعباد، وذلك عند حصر وسائل تحقيق القوّة في المال، فقط، وتخلق للفرد نزعة الاستسلام، والإشباع اللحظي للرغبات، بأقلّ جُهدٍ مُمكن، ليكون -غالباً- بيئة محفّزة لمشاعر النرجسية والأنانية، وأحياناً إلى تحقيق وهمي للذات، تظهر معالمه في عدم قدرة الأثرياء على المثابرة والإنجاز، ثُمّ الشعور بالإحباط والتوتُّر والقلق لأتفه الأسباب، بالإضافة إلى مُواجهة بعض المشكلات، التي يقف المال عاجزاً عن حَلّها، فوضَّح «فرويد»، مُفصَّلاً، في (مقالته)[1]، التأثيرات النفسية والوجدانيات المتّصلة بالمال، لتقديم تفسير بيولوجي لسلوك اجتماعي، يرى فيه أنَّ المال هو أحد أهمّ العوامل التي توضّح الفروق بين الأفراد، وأنّه يرتبطُ ارتباطاً قويّاً بالشخصية، عبرَ مراحل التطوُّر والنموّ.

فقد جَرَت العادة أن يُلقي الأشخاص اللّوم على أنفسهم، عند تَدنّي حالتهم المادِّيّة، ويعتبرونها سببَ الضغوط، والانزعاج، والاكتئاب، لكن، من المُستحيل أو «النادر» أن يعترف الأشخاص الآخرون بأنَّ لديهم مُشكلات نفسية أو اجتماعية ناتجة عن الثّراء، ولاسيّما أنّهم يرونَه قوّة جبّارة لا حدود لها، ظنّاً منهم أنّهُ يجعلهم مُتفوّقين وناجحين وقادرين، متناسين الدُّور الذي يؤدّيه في حياتهم النفسية، والاجتماعية، ومنها الاضطرابات، كالحقد والحسد والغيرة والكذب والرياء والهوس والرشوة، بالإضافة إلى الجرائم والحروب والزلّات لأجل الحصول عليه، وهكذا، تِباعاً، يجد الشخص نفسه، في صراع مع نزعة أنثروبولوجية، تُضيّق الخِناق عليه مع مرور الوقت، فيعلو شأن المال لديه، إلى أن يُصبح غاية لا وسيلة، والقيمة العليا التي يُبنى عليها السلوك والأفعال؛ ونتيجة لذلك، ينشب صراع كبير من التناحر والتعارض، يُفسد روابط العلاقات الاجتماعية، يقوم على المَصالح، والارتقاء على حساب الآخرين.

وهذا لا يعني أنّنا نُعظّم شأنَ الفقر، ونجزع من حياة الراحة و الدعة، بل -على العكس تماماً- نحن نشجّع أولئك الذين يسلكون المنهج المنطقي في أفكارهم، ويجنون المال من جُهدهم، ومثابرتهم، فيغلب عليهم التواضع، والاتّزان النفسي، والمالي، وهم بعيدون كلّ البعد عن اضطرابات المال وهذيانه، ومازالوا يسيرون في الطريق السليم. فالواقع النفسي لا يقوم على كراهية المال أو النفور منه، لكن ما نرفضه هو تلك النزعة المُتطرّفة، واعتباره كلّ ما في الوجود، والعامل المُحدّد لسيكولوجية الفرد والجماعة، و العنصر الحاسم في ملء مشاعر النقص، وتحقيق الهدف المنشود؛ لذلك مَن يَعتدّ بالمال، ويُعظّمه فوقَ قَدره، ويَجده سِمة ملازمة للكمال الإنساني، ستخفت أنفاسه مع الوقت نتيجة لهذا، دون أن يشعر، وكأنّما وُضِعَ حول عُنقه حبل عريض، لا يشعر به، مهما حاولتَ إقناعهُ. فظاهرة المال ظاهرة مركّبة تحمل كثيراً من الاتّجاهات والتداخلات والآراء الخاطئة أحياناً، وأكثرها أفكار نمطية، يردِّدها الأفراد من دون أن يتأكّدوا من صحّتها؛ ما أدّى إلى اختلاط كثير من التصوُّرات العامِّيّة الدارجة مع بعض الأفكار العلمية الموضوعية عن المال، ومن أمثلة تلك التصوُّرات : (المال يحقِّق السعادة.... المال يغيِّر ويعدِّل الشخصية... المال رمز القوّة والسلطة والإحساس بالأمان)، فلم تعد المشكلة هي الجهل بالمعرفة، بل أصبحت (المعرفة الجاهلة).



وبالغوص في عمق الظاهرة، وجدَ «سكنر- Skinner» في كتابه «العلم والسلوك الإنساني»[2]، أنَّه يمكن فَهم جوانب المال في إطار النظرية السلوكية وفقاً لمفهوم «الاشتراط الإجرائي - operant conditioned»، باعتباره وسيلة من وسائل التعميم والتدعيم، وأدلفَ إمكان اكتساب الفرد استجابة «شرطية» من خلاله، تُوجهه نحو فِعل مُعيّن، يساعده على تحقيق غايته، فوجد أنَّ الاشتراط الإجرائي يُمكّن الفَرد من اكتساب عادات كثيرة، والإقلاع عن أخرى، وأن هناك عملية مستمرَّة من الإحلال والإبدال، ثُمّ أنَّ التدعيم يأتي بعد السلوك لا قبله؛ ما يساهم في تكوين أغلب اتّجاهاتنا النفسية، وعاداتنا التي تتكوَّن بالتدريج. وقد أيّدهُ بذلك أصحاب المدرسة السلوكية الإجرائية، الذين اجتمعوا على فكرة، مؤدّاها أنَّ الاشتراط الإجرائي المُتمثّل بالتدعيم والتعميم، يُمكن أن يُفسّرَ لنا القوّة التدعيمية للمال، والتي تكون، بالمحصِّلة، هي «الهدف» النهائي، فالجاذبية نَحوَه، تنمو عبر المبادئ الميكانيكية للتشريط.

ومع أنَّ للمال قوّة دافعية كبيرة، لارتباطه بالعديد من الأدوات والوسائل والخدمات، وقُدرته على شرائها، إنّه يَستقل استقلالاً وظيفياً عنها، وهو ما يُعرف بـ«الاستقلال الوظيفي للدوافع - The Functional autonomy of drives»، وقد تحدَّث عن هذا المفهوم «غوردون ألبورت -Gordon Allport» في كتابه [3]«الشخصية تفسير نفسي»، فلاحظ أنَّ السُلوك الذي كان مدفوعاً بقوى غريزية، قد يُنمّي دوافع مُشتقّة، تُسيطر، بعد ذلك،على الدوافع الأوَّلية، وتعمل على نحو مُستقل ذاتيّاً، لأنَّ العوامل الثقافية، والدلالات الرمزية، لها وظيفتها في تحديد الاتّجاهات النفسية نحو المال. وقد قدَّم «ستيفن لي - Stephen Lea» وزملاؤه، في (دراسة)[4] لهم، بعضاً من الأفكار حول العلاقات الترابطية بين المال، ووظائفه النفسية، و الاجتماعية، وقيمته الانفعالية، كما فصَّل دور المال في التعبير والتأثير، من خلال مستويات قياس، وكذلك أساليب الأفراد في التعامل معه، والسؤال الذي طرحه : هل يتعامل الأفراد بشيء من المنطق في سلوكيّاتهم الماليّة ؟؛ فالدراسات النفسية أوضحت أن الناس ليسوا عقلانيين بتعاملهم مع المال، سواء في سلوك الادّخار، أو الإنفاق، أو الاقتراض.... حتى أنَّهم أصبحوا غير منطقيِّين في الطريقة أو السلوك الذي يكسبون به المال. ويرى علماء النفس التحليلي أنَّ هناك ما يُسمّى بشخصيّة المال، وهي شخصية مُقسّمة تقسيماً نظريّاً، مماثلاً لتقسيم (فرويد)، يتمثّل في (الهوَ) و(الأنا) و(الأنا الأعلى)، فالشخصية المالية الخاصّة بـ (الهو) هي التي تتغذّى على اللذّة، وتتسابق لتحقيق بعض الرغبات غير المشروعة، التي يرفضها المجتمع، بالإضافة إلى أنَّها لا تتحمَّل أدنى مستويات الإحباط، وتحاول تفاديه بشتّى الطرق، على عكس (الأنا)، و هو الجانب العقلاني المنطقي في الشخصية، والذي يتصرَّف بالأُمور المالية تِبعاً لقواعد المجتمع. أمَّا بالنسبة إلى (الأنا الأعلى) فهو الجانب الأخلاقي، والذي يحكم على الأمور المالية من خلال ما يستدمِجه من معايير أخلاقية، وتقاليد دينية. وعلى غرار «فرويد»، كانت تحليلات «هيرب غولدبرغ -- Herb Goldberg»، و«روبرت لويس - Robert Lewis» في (كتابِهما)[5]، بخصوص المُتغيِّرات النفسية، التي يسببها المال، وأكّدوا على ضرورة إعادة النظر، في التمثّلات حوله، والتي تؤدِّي إلى اضطرابات شديدة، تعقد الخناق على التوافق النفسي، والصحّة النفسية للأشخاص، وتشمل (الخوف، والمقامرة، والغضب، والقناعة، والشفقة،...وغيرها).

فإذا أخذنا، مثلاً، المقامرة، التي تبدأ باللعب لأجل التسلية، والحصول على المال، تنتهي، دائماً، بعدم التحكّم في الامتناع عنها، وصولاً إلى ما يُعرف بخداع المُقامر (Gambler's fallacy)، فيتوهَّم صاحبهُ أنَّ مالاً وفيراً بانتظاره، وكلَّما ازدادت الخسارة ازداد معها هذا الوهم، إضافةً إلى أنَّ المُقامر يَعجز عن التوقُّف عن لعبه، كي لا يشعر بالقلق والذنب والتوتُّر حيالها، ولو حَصلَ على درجة مُرضية، وعلى أرباح طائلة منها، وهذا ما يجعله يُفرط في المقامرة، إلى درجة تَصِل إلى الإدمان، وكأنَّ شيئاً يُجبِره على اللعب، فتنتقل من الرّغبة في كسب المال، إلى الرغبة باللّعب والرّهان (تتحوَّل إلى غاية)، وأصدق دليل على ذلك عبارة «ديستوفسكي»، الّذي كان يُعاني المُقامرة المرضية، فقال: «أقسم بأنَّني لستٍ طامعاً في المال، على الرَّغم من حاجتي إليه، ولكنَّها اللُّعبة في حدّ ذاتها». فهي، كما يراها «الإكلينيكيون»، حالة مَرضيّة تنمو وتتطور، لتؤدِّي إلى تَفكُّك الشخصية.

وهكذا، كما في الخوف والحَسد والطَّمع، عِندما يُقارن الأفراد أنفسهم بالآخرين، وخاصّة مَن ينتمون الى طبقة اجتماعية واحدة، وهذا، بِمُجمله، يهدف إلى كَسْب مزيدٍ من

الأموال، على حساب الآخرين، لتكونَ بُنية سيكولوجيَّتهم، على أنَّ ما يملكونه من مال قليلٌ، دائماً، مقارنةً بما يملكه الآخرون، وكأنَّ المال قد خُلِق لأجلهم فقط.

وما استَنتَجه عُلماء النَّفس الإكلينيكي، أيضاً، أنَّ الأشخاص الّذين يعانون من اضطرابات مالية انفعالية، يقومون بدمجها ضِمن أنماط سلوكاتهم الخاطئة، فإذا كانوا يعانون القَلق، مثلاً، فسيظهر ذلك واضحاً في معاملاتهم المالية، أي أنَّ اضطرابات المال سَبب في الاضطرابات الانفعالية، فالقَلق على المال، والتوتُّر بشأنه يؤدّيان إلى تَعاظم هذه الحالة وتأثيرها في مواقف حياتية أُخرى. ووفقاً لدراستهم، وُجِدَ، أيضاً، أنَّ البعض مِن الّذين يبخَلون بالمال، هم، أيضاً، بُخلاء عاطفياً، فلا يمدحون أحداً، ولا يثنون على أحد، حتى أنَّهم، غالباً، بُخلاء بالكلام المفيد وبالنصيحة. وعادةً ما يكون المال سبباً للاضطرابات الانفعالية المَرضية في المجتمعات المادِّيّة، وبين الجماعات التي تعتقد أنَّ المال معيار القِيَم جميعها، وأحد أهمّ العوامل للجاذبية بين الأفراد، وكذلك، الأفراد أو المجتمعات، التي تعاني من قِلّة المال أو انعدامه، قد تصيبها الكثير من الجوانب المَرضية، المُتمثِّلة بالخوف أو الحزن أو الخضوع وانخفاض مستوى الدافعية. وقد ذكرت «أرلين ماثيوز - Arlene Mat-thews»، في (كتابها)[6]، أنَّ الاتِّجاهات المَرضيّة الناجمة عن قِلّة المال، تتكوَّن في مرحلة الطفولة المُبكِّرة، وكذلك، «انسيلم ستروس - Anselm Strauss»، وهو من أوائل الباحثين، الذين درسوا نموّ المفاهيم المرتبطة بالمال عند الأطفال، في (دراسة)[7] له، وتطوُّرها من خلال عيّنة مُكوَّنة من (66) طفلاً، تتراوح أعمارهم بين (11) و(4) سنوات، وقد أوضحت النتائج، أنَّ مفهوم الطفل عن المال، يبدأ باعتقاده أنَّه يستطيع شراء كلّ شيء من خِلاله، وقد يستمرّ معه هذا الاعتقاد إلى مرحلة المراهقة (Strauss, A. 1952)، ثُم أنّ الأسرة تُعتبر من أهمّ العوامل، التي تؤدّي إلى انتقال اضطرابات المال للأبناء، من خلال التدعيم السلبي أو التدعيم الإيجابي، خصوصاً أنَّ كثيراً من الآباء يُعبّرون عن اتِّجاهاتهم النفسية نحو أبنائهم من خلال المال، حينما يدعمون تصرُّفات أبنائهم الجيدِّة، بإعطائهم إيّاه، ويعاقبون على السيّئة بحرمانهم مِنه، فالارتباط بين المال والاضطرابات النفسية، والعقلية، يتوقَّف، بالمقام الأوَّل، على الاتّجاهات النفسية للفرد نحو المال، وعلى طبيعة بناء الشخصية، فإذا كانت تنظر إلى المال نظرة مغلوطة، فستتولَّد، حتماً، علاقة ارتباطية دالّة، بين المال والاضطرابات العقلية، والنفسية.

وقد وردَ في (دراسة)[8] قام بها «Dohernwend»، عن دور العوامل الاجتماعية الثقافية، والنفسية الاجتماعية، في الإصابة بالاضطرابات النفسية المالية، فأوضح أنَّ هناكَ نسبة مرتفعة، لها دلالتها من الاكتئاب والفصام، وإدمان الكحوليّات، والجريمة بأنواعها، تحدث عندما يحتاج الفرد إلى المال (Dohernwend,B. 1975).

وبالجهة الأخرى، لدينا «فوبيا المال --Chrometopho-bia»، وهي أحد أكثر الاضطرابات والأمراض شيوعاً لدى الأثرياء، وتُعرف بالخوف أو القلق المبالغ فيه، بالتعامل مع المال، سواءً في الحصول عليه أو في ادِّخاره، أو إنفاقه. والأصعب، في هذه الحالة، أنَّ بعض المرضى قد يُدركون مدى سخافة أفكارهم، وعدم منطقيَّتها، لكنَّهم يعجزون عن خَلع مشاعرهم المتوتِّرة، كما لو كانوا يعانون وسواساً قهريّاً. وغالباً ما تحدث فوبيا المال نتيجة الثَّراء المُفاجئ، وعدم القدرة على التأقلم مع الأوضاع الماليّة الجديدة، والافتقار إلى فنّ إدارة المال، فالثراء المفاجئ، ربَّما، يولِّد نوعاً من الشعور بالسعادة، لدى الأسوياء، تطول مُدّته أو تقصر، لكنّه يؤدِّي إلى شعور عامّ بالخوف والقلق طويلَيّ الأمد، للذين لديهم استعداد للإصابة بفوبيا المال، ويرجع هذا إلى خوف المريض من ضياع ماله، أو أن تضيع عليه الفرصة في الحصول عليه من جديد، وذلك لاعتقادهم الرَّاسخ بفكرة نمطية؛ مُؤدّاها أنَّ المال فرصة لا تأتي إلّا مرّة واحدة، فقط، و-من ثمَّ- يتَّضح لنا أنَّ الخوف الذي ينتج عن تلك الفوبيا من المال، ليس كراهيةً له، بقَدَر ما هو حبٌّ شديد مبالغ فيه، بدلاً مِن أن يخدم صاحِبه، حوَّله إلى فردٍ خادم أمين.

فلا شكَّ أنَّ كلّ الأفراد والجماعات، على اختلاف قيمهم و أفكارهم، وتباين اتّجاهاتهم ومعتقداتهم، يرغبون في السعادة، ويبحثون عنها، حتى إن لم يدركوا معناها، وما يختلفون عليه، هو الطريقة التي يُمكن، من خلالها، تحقيق تلك السعادة، لكننا، عبثاً، نجد الأغلبية العظمى من الأفراد، يحصرون سعادتهم في المال، وتحقيق الثروة والغنى، فتتحوَّل أكثر الجوانب النفسية، وتنقلب، وتُسيطر الاتِّجاهات المالية، فتصبح الكلمة العليا للمال في تكوين الشخصية، من النواحي: الانفعالية، والعقلية، والمعرفية، وأخطر ما في هذا التكوين أنَّه مبنيّ على الاستسلام، والخضوع للغرائز والمصالح العاجلة، وكُلُّها طُرق سلبية شائعة، لا تكلّف مجهوداً أو طاقة، وتُظهر الوجه الآخَرَ للمال، بكلِّ وضوح. ■ **غنوة عباس**

المراجع:

1 - Character and Anal Eroticism.London : Hogarth Press (1908). Freud.S :

2 - Skinner,B.: Science and human behaviour , Macmillan (1953).

3 - Alport,G : Personality : A psychological interpretation Holt. Amato (1937).

4- Lea, S. et al : psychological factor in consumer debt : mony management economic socialization and credit Use. Journal of Economic psychology . Vol. (16) Pp. 681 – 701(1995).

5 - Goldberg, H. & Lewis, R. : Money madness : The Psychology of saving , spending , loving and hating money . London , spring wood (1978).

6 - Matthews, A. : If I think about money so much , why can't figure it out . New York (1991).

7 - Anselm L. Strauss, The Development and Transformation of Monetary Meanings in the child, American Sociological Review (1952), 275-86.

8 - Dohernwend, B. : Socio cultural and Socio – Psychological Factors in the genesis of mental disorders . journal of health and social behaviour .16. Pp. 365 – 92 (1975).


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية


كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق


كتاب الدوحة
المُعتمدُ بنُ عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر


كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


صدر في
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد


ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية


كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة
وقصص أخرى

حتى لا نكون عُرضةً للخداع

البلاغة على أوسع نطاق

يحضر الخطابُ في جُل المواقف التي نعيشها في حياتنا اليومية، في الاجتماعات المهنية كما في العشاء العائلي، في الإعلانات التجارية كما في الأحاديث الودية. لا يمرُّ يوم دون أن ننتج خطاباً أو نختبره، وقوة أي خطاب تكمن في قوة بلاغته ومدى تأثيره وإقناعه؛ فإقناع مشغلنا بمنحنا زيادة في الراتب هو بالأساس خطابٌ بلاغي، كما أن إقناع الناخبين بالتصويت وإدخال ورقة اقتراع في الصندوق هو شكلٌ من أشكال البلاغة. إنّ البلاغةَ هي قبل كلِّ شيء فنُّ الإقناع بامتياز.

يكشف لنا «كليمان فيكتوروفيتش - Clément Viktorovitch» الباحث في العلوم السياسية والمُهتم بلغة الخطابة والتفاوض في كتابه (قوة البلاغة؛ تعلم الإقناع وفكّ رموز الخطاب) الصادر سنة 2021 عن دار النشر Seuil، أسرار الخطاب وقوته البلاغية، موضحاً كيفية إنتاج الخطاب وكيفية فكّ رموزه، وكيف تكون البلاغة ضرورةً تعليمية ملحة، بل ومطلباً ديموقراطياً، تمكننا من فهم الخطاب بشكل أمثل وتحمينا من التضليل والخداع وإحباط أي تلاعب أو احتيالٍ محتمل، سواء أحببنا ذلك أم لا. لذلك يؤكّد المُؤلِّف على أن البلاغة ليست فطرية، وإنما أساليب تُكتسَب وتُعلَّم، معتمدة على تقنيات ووسائل، أبرزها؛ الوصف والسرد والتصوير الاستعاري، وهي وسائل يعتبرها المُؤلِّف أعمدة ضرورية يتأسس عليها أي خطاب يروم الإقناع والتأثير وتسمح بتحفيز مشاعر المُتلقي. وهذا يُبيِّن لنا، أن العواطف ليست غامضة في جميع الأحوال، حيث إنه يمكن العمل عليها وتشكيلها، وكذلك استخدامها لغرض نبيل جداً أو لغرض آخر مشكوك فيه.



ولتوضيح هذه الأفكار يتوسل كليمان بمجموعة من الخطابات من فتراتٍ تاريخية متباينة، لعلّ أبرزها الخطاب الذي ألقاه فيكتور هوجو Victor Hugo في الجمعية التشريعية الفرنسية في التاسع من شهر يوليو / تموز سنة 1849، يقول هوجو في جزءٍ من خطابه:

"أنا، أيها السادة، لست ممَّن يعتقدون أنه بالإمكان إزالة الألم من هذا العَالَم، فالوجع قانونٌ إلهّي. ولكنني من بين الذين يعتقدون ويؤكّدون أنه يمكننا القضاء على البؤس. لاحظوا جيداً، أيها السادة، أني لا أقول التخفيف منه ولا التقليل ولا حصره ولا الحدّ منه. وإنما أقول القضاء عليه. إنّ البؤس هو مرضٌ أصاب الجسد الاجتماعي تماماً مثل الجذام، المرض الذي كان يصيب الجسد الإنساني. فالبؤس يمكن أن يختفي مثلما اختفى الجذام. القضاء على البؤس! نعم، هذا ممكن! وعلى المُشرِّعين والحُكَّام أن يفكِّروا فيه دون هوادة. ففي قضية كهذه، بقدرِ ما لا يكون الفعل هو المُمكن فإن الواجب يظل منقوصاً.

البؤس، أيها السادة، وسأنفذ هنا إلى صميم الموضوع، هل ترغبون في معرفة أين يقيم البؤس؟ هل تريدون معرفة إلى أين يمكن أن يؤول؟ إلى أين يقود؟ لا أقول في إيرلندا، لا أقول في العصر الوسيط، بل أقول في فرنسا، أقول في باريس وفي العصر الذي نعيش فيه. هل تريدون وقائع؟ (...)

ثمَّة أديب، يا إلهي، أديب شقيّ، فالبؤس يصيب المهن الليبرالية بقدر ما يصيب المهن اليدوية، ثمَّة أديب شقيّ مات جوعاً، مات بسبب الجوع فعلاً. وقد علمنا، بعد موته، أنه لم يأكل منذ ستة أيام. هل تريدون شيئاً آخر أشدَّ إيلاماً؟ الشهر الماضي، وخلال تفاقم الكوليرا، وجدنا أمّاً وأطفالها الأربعة يبحثون عن طعام لهم في بقايا جثث آدمية منتنة متراكمة في مونت فوكون(Montfaucon)!.

نعم، أيها السادة.. أقول إنّ هنا أشياء وجب ألّا تكون. أقول إن علينا كمجتمع أن يصرف كل قواه وكل عنايته وكل ذكائه وكل إرادته من أجل ألّا تحدث أشياء كهذه. أقول

إن مثل هذه الأحداث في بلدٍ متحضر تلزم وعي المُجتمع بأكمله، المُجتمع الذي أشعر، أنا المُتكلم، بأني شريك فيه ومتضامن معه. (أقول) إنّ وقائع كهذه ليست فقط أخطاء في حق الإنسان، بل جرائم في حق الله!

لهذا أنا شديد الاقتناع (بما عرضته). لهذا أريد أن يمتلئ كلُّ مَنْ يسمعونني بالأهمية القصوى للمُقترح المعروض عليهم. وهذه ليست خطوة أولى، وإنما حاسمة. أريد من هذه الجمعية، أغلبية وأقلية، لا يهم، أنا أعرف أغلبية وأقلية في مثل هذه المسائل، أريد من هذه الجمعية أن تكون روحاً واحدة للسير نحو هذا الهدف، نحو هذا الهدف الرائع، نحو هذا الهدف النبيل، إلغاء البؤس! (...)".

يُشير كليمان فيكتوروفيتش إلى أن هذا الخطاب مؤثر ومقنع، وهذا ما يُثير اهتمامه بالتحديد، فهناك ارتباط قوي بين العاطفة والإقناع. فبسبب إثارة خطاب فيكتور هوجو لمشاعرنا أصبح لدى الخطاب القوة لإقناعنا. إن هذا الارتباط معروف منذ أمدٍ بعيد، منذ 2500 سنة حين اعتبر أرسطو أن العاطفة تمثّل عنصراً أساسياً لما أطلق عليه (فن الخطابة). يقول كليمان: "فمن أجل اتخاذ القرارات، نحن بحاجة للتفكير بعقلانية، وكذلك نحن بحاجة لعواطفنا ومشاعرنا. ولهذا السبب، اختار فيكتور هوجو أن يُلقي خطاباً مثقلاً بالعواطف (الباتوس)، ليُثير موضوع البؤس أمام زملائه النواب، حيث إن أغلب هؤلاء النواب، لا يعرفون سوى رفاهية العيش، ذلك أن البؤس بالنسبة لهم ليس إلّا مفهوماً نظرياً. إذا أراد فيكتور هوجو أن يحظى بفرصة التأثير على أصواتهم داخل الجمعية، فعليه أولاً، أن يغيّر نظرتهم للعَالَم. ومن أجل هذا، فهو يحتاج إلى أن يخاطب مشاعرهم".

ولتحقيق هذا المُبتغى، يحلل المُؤلِّف خطاب هوجو متوقفاً عند كل من التصوير الاستعاري والوصف والسرد؛ وهي أساليب تعمل بشكلٍ ملموس على التأثير في المشاعر أثناء الخطاب. لقد بدأ فيكتور هوجو خطابه بتمثيل البؤس بمرض الجذام، وكذلك بالمرض الذي يصيب المُجتمع، ولم يكن هذا التصوير مجرد صدفة. لقد وظّف صورة استعارية لإيصال رسالته، وفي هذه الحالة، سمحت تلك المُقارنة لهوجو بإثارة عاطفة معيَّنة عند الجمهور: وهي الاشمئزاز؛ حيث صوَّر الاشمئزاز من البؤس كالاشمئزاز من الجذام، وهذا من شأنه أن يحرّك الشعور والتعاطف، وبالتالي الرغبة في تغيير الوضع والقضاء على البؤس، تماماً كالرغبة في القضاء على مرض الجذام. ويقدّم في هذا الصدد مثالاً آخر، ففي سنة 2002، شهدت مدينة جوهانسبرغ "قمة الأرض" حول الاحتباس الحراري، وعلى منصة المدينة، أطلق الرئيس الفرنسي جاك شيراك Jacques Chirac، عبارة استعارية ألهبت قلوب الناس: "منزلنا يحترق بينما نحن ننظر إلى مكانٍ آخر"، إنها مقارنة غايتها إثارة المشاعر، مشاعر الذهول في البداية، ثُمَّ الغضب، ومن ثَمَّ الرغبة في فعل شيءٍ ما.

يتمثّل الأسلوب الثاني في الوصف، حيث تطرَّق فيكتور هوجو في خطابه إلى وصفٍ طويل لبيان ما يمكن للعائلة أن تقوم به لكي تنأى بنفسها عن برد الشتاء. هذا الوصف لم يكن هو الآخر محض صدفة، حيث يعدُّ الوصف إحدى الوسائل التي تخلق العاطفة عند الجمهور. وفي هذا السياق، فإن العاطفة التي أثارها فيكتور هوجو مثيرة جداً للاهتمام، فلقد سعى إلى تحفيز عاطفة الحزن، تلك العاطفة التي تقودنا إلى الشعور بالخزي، الذي يؤدي بدوره إلى الشعور بالغضب، والغضب يدفع إلى الانتقال لمرحلة العمل. يكشف كليمان عن أهمية الوصف في واقعةٍ أخرى، وهي واقعة أكثر إزعاجاً من ذي قبل؛ لقد دافعت وزيرة الصحة الفرنسية سيمون فاي Simone Veil في قُبة البرلمان سنة 1972 عن القانون الذي يُشرّع الإجهاض. إلّا أنها وجدت اعتراض العديد من النواب، لاسيما من النائب بيير باس Pierre Bas، الذي اعتبر أن هذا القانون من شأنه أن يدمّر قدسية القانون نفسه، وسوف يقرع ناقوس موت الحضارة، لقد توقَّف النائب ملياً لوصف الحاويات التي ستتكدَّس فيها أشلاء الأجنة المُجهَضة، لقد أبرز استخدام هذا الوصف صورة صادمة، وذلك لإثارة عاطفة الاشمئزاز، وبالتالي الحث على عدم التصويت لصالح القانون.

ويشكِّل السرد الخطوة الثالثة في خطاب فيكتور هوجو، حيث سَرَدَ قصة تخص أديباً مات جوعاً، لعدم تمكُّنه من شراء الطعام. هذا السرد كذلك لم يكن من قُبيل الصدفة، فهو أسلوب تقليدي لحث العواطف على الانبثاق. وفي مجال التواصل الحديث، تسمَّى تلك التقنية بـ(سرد القصص). في خطاب فيكتور هوجو، نجد تقنية التأثير نفسها على المشاعر كذي قبل: الشعور بالحزن، ثمَّ الخزي، ثمَّ الغضب، وبعدها التحرُّك صوب العمل.

يخلص كليمان إلى أنّ بين العاطفة والإقناع ارتباطاً قوياً، وقد أثبتته مجموعة من العلوم الإدراكية والسلوكية، وهذا الارتباط من شأنه في المُقابل، أن يطرح مشكلة التحكُّم، لأنه إذا قادتنا عواطفنا لقبول ما يمس قلوبنا، فهذا يعني أن بإمكانها أيضاً التحكُّم بنا، إذ يسمح لنا الخطاب بالتأثير على الأفراد، والتأثير على أفكارهم، وتوجيه سلوكهم. إنها قوة يمارسها المرءُ داخل المُجتمع؛ تلك التي تتعلّق بإبداء وجهة النظر. ومن هذا المُنطلق فإن المُؤلِّف يدافع بقوة في هذا الكتاب عن ضرورة نشر البلاغة وتعليمها على أوسع نطاق، لأننا جميعاً بحاجة إليها، سواء على مستوى الحياة الشخصية أو المهنية، ليس فقط من أجل الدفاع عن أفكارنا ومعتقداتنا بطريقةٍ فعَّالة وأخلاقية، ولكن أيضاً من أجل فكّ رموز الخطاب حتى لا نكون عُرضةً للخداع وألّا يتمُّ التلاعب بنا. ■ **عبد الرحمان إكيدر**


Dagsljus
since 1961

روبن أوستلوند في «مثلث الحزن»:

لم أكن أخشى المُبالغة

انقسمت آراء النُقَّاد في مهرجان «كان» السينمائي حول فيلم «ترايانغل أوف سادنس» (مثلث الحزن)، بين مَنْ رأى فيه مجرد جولة على ظهر يخت في عرض البحر، وبين مَنْ لم يكترث للمشهد الكوميدي الذي يصوِّر الركاب الأثرياء وهم يتقيؤون المحار جماعياً. أما لجنة تحكيم المُسابقة فقد كانت واضحةً للغاية حين قرَّرت ضم المُخرج «روبن أوستلوند» إلى النادي المُغلق للمُخرجين الفائزين بالسعفة الذهبية مرّتين، حيث يمثل فوزه هذه السنة ثاني تتويج له بعد فيلمه الآخر «ذو سكوار». وكما فعل في الحفل الختامي لمهرجان «كان» لسنة 2017، بعد تسلمه للجائزة، جرَّ «أوستلوند» الجمهور مرّة أخرى إلى إطلاق صرخة بدائية. وبالنسبة للسويدي البالغ من العمر 48 عاماً، فقد كانت صرخة هذا العام تعبيراً عن الارتياح أكثر من أي شيءٍ آخر، بعد مرحلة إنتاج امتدَّت لخمس سنوات وتطلَّبت تغييراً في الجهة الممولة، وفريقاً من الممثلين العالميين، وفترتين من التوقف بسبب الوباء، واثنين وعشرين شهراً من المُونتاج.

ينقسم الفيلم بشكل واضح إلى أجزاء ثلاثة. يمثل الأول سخريةً لاذعة من صناعة الموضة التي تتجسد في الفيلم من خلال العلاقة بين عارض الأزياء «كارل» («هاريس ديكنسون»، أحد أبطال فيلم «بيتش راتس Beach Rats» للمُخرجة «إليزا هيتمان») والمُؤثّرة «يايا» (المُمثلة الصاعدة «شارلبي دين»). ويمثل الجزء الثاني رحلة اليخت الذي يقوده ربان مخمور «وودي هارلسون»، ويضم ركاباً أثرياء ومستبدين (مثل الملياردير الروسي الودود، الذي أدى دوره «زلاتكو بوريك»). أما الجزء الأخير، الذي يبتدئ بعد هجوم نفذه بعض القراصنة، فيمثل لغز البقاء على قيد الحياة في جزيرة استوائية، ينقلب فيها هرم السلطة رأساً على عقب حين يتم تنصيب (أبيجيل) «دوللي دي ليون»، إحدى صغار العاملات في اليخت، زعيمة للجزيرة، وذلك لمعرفتها بتقنيات الصيد.



يهدف «أوستلوند»، من خلال تطرقه لثنائيات الجمال والسلطة، والواقعية السياسية والنوايا الحسنة، والحسد والاستغلال، إلى عزف سيمفونية أخرى من الاستحقار والكوميديا الخشنة قوامها ثلاثة أقسام. وفي أثناء المهرجان، وقبيل حصوله على الجائزة، تحدَّثنا مع هذا المُخرج المُلتزم، رغم زلاته الكثيرة، عن كيفية الحفاظ على شرارة الفيلم في كل قسم من أقسامه، عن اختياره للمُمثل «وودي هارلسون»، وعن الماركسية ضد الرأسمالية، وعن الكيفية التي يقوم من خلالها بتسخير الكوميديا المُتطرفة لخدمة الغايات الفنية التي يطمح لبلوغها من خلال أفلامه.

كنت أتساءل عمّا إذا كنتَ قد فكرتَ في أفلام الكوارث في أثناء كتابتك لهذا الفيلم. فقد اعتدنا على ما يحدث في هذا النوع من القصص - شخصية شجاعة، والناس يتجمعون مع بعضهم البعض. هل اعترضتك أشياء حاولت تجنُّبها؟

- أوستلوند: نعم، كنت أخشى كثيراً من إنجاز فيلم من نوعية «الناجين» فوق جزيرة مهجورة، حيث الشخصيات تحاول العثور على الماء، وتكافح من أجل إشعال النار، لقد رأينا هذه المشاهد عدّة مرّات. ولكن هذا



النوع لا يتناول بالفعل شكل الجزيرة كما أردت أنا، أي بالطريقة التي تمكنني من إبراز مواضيع الفيلم. فعلى نحوٍ غريب، بدا الأمر في فيلمي مثل ديكور لسلسلة القصص المُصوَّرة «تان تان Tintin»، إذا وضعت في اعتباري الألوانِ والشخصيات والأزياء، حيث يكاد الفيلم أن يكون مقابلةً في لعبة الشطرنج بين عاملة النظافة والأوليغاركي الثري.

«تان تان»، هل لأن كل شخصية تمتلك وضعاً خاصاً بها؟

- بالضبط، وهو وضع بالغ الخصوصية.

في الوقت نفسه، ومع تدهور العالَم الحقيقي بسبب تغيُّر المناخ والاضطرابات، يمكن أن تصبح الكوارث الحقيقية والسيناريوهات الخارجة عن السيطرة مثل هذه أسلوب حياة في الواقع. إذن هل تتحدَّث أيضاً من خلال هذه القصة عن الكيفية التي يحتمل أن نتصرَّف بها في المُستقبل؟

- هذا يمثل جزءاً من خطاب القبطان الذي يتناول الجانب غير المُنضبط وغير المُنظم من الرأسمالية - شكل العالَم الذي صنعناه، والذي تؤثر فيه الحالة البيئية والانعكاسات بالغة السلبية على مجمل الأشياء. كل هذا جزءٌ من القوى التي أنتجت اليخت، والعاصفة، والقيء، والبراز. يتعلَّق الأمر أساساً بنهاية الحضارة الغربية.

وبدل أن تنتهي بالبكاء والشكوى تنتهي بالكوميديا الصاخبة.

- نعم، بالضبط.

وبالكثير من القيء.

- نعم.

ينخرط كلٌّ من القبطان والأوليغاركي الروسي (بوريك) في نزالٍ عنيف باستعمال الاقتباسات الماركسية والرأسمالية. لقد أحببت ذلك، لأننا لم نعد نجد هذه النبرة بوضوح في الأفلام.

- لطالما كان هذا الأمر حاضراً بقوة في حياتي على امتدادها. فقد أصبحت أمي شيوعية في سنوات الستينيات، وما زالت تعتبر نفسها كذلك. ولهذا، فقد كان النقاش السياسي عاملاً مهمّاً في تربيتي. ومع توالي السنين، تشكّلت لدى شقيقي وجهة نظره السياسية الخاصة به، حيث أصبح محافظاً يمينياً.

وهكذا، خلال وجبات العشاء في البيت، كان النقاش يحتدم حول المواضيع السياسية، من منظور الكتلتين الشرقية والغربية. رأيت أنه من المُثير للاهتمام العودة للوراء وإلقاء نظرة على ما قاله كل من «ريغان» و«تاتشر» و«لينين» و«ماركس» بالفعل. هناك بعض الاقتباسات المُضحكة جداً. اقتباسات اليمين تبعث على الضحك أكثر بكثير من اقتباسات اليسار. الجناح اليساري يبالغ... لكن «ريغان» كان رائعاً في تعبيره: الاشتراكية موجودة في الجحيم، حيث تحقّقت بالفعل.

هل تذكر عندما أطلق مزحة حول شن هجوم صاروخي على الروس؟

- لا، من فضلك أخبرني بذلك!

لقد قال على سبيل المزاح في أثناء تجريب الصوت قبل إلقاء خطاب إذاعي: «سوف نبدأ بالقصف بعد خمس دقائق».

- لكن ذلك لم يبث؟

إنه موجود على شريط كاسيت في مكان ما.

- كان يتمتع بروح الدعابة. أنا أحب فكاهة ريغان.

إذن ما هو الوصف الماركسي لفيلمك؟

- هو أن سلوكنا يتغيَّر بحسب الموقع الذي نشغله في البنية الاقتصادية.

وماذا عن الوصف الرأسمالي؟

- المُشكلة مع الرأسماليين هي أن هذه الأيديولوجية لم تفلح حقّاً في تحديد وصف للعالَم، لأن «ماركس» بتنظيره للمادية الماركسية، قد أسس أيضاً علم الاجتماع، حيث انطلق من التشكيل المادي لكي يصف العالَم. الرأسمالي يعرف «ماركس»، لأنه يعرف كيف يستغل سلوكياتنا لجعلنا نستهلك، لكن الرأسمالية لا تحمل أية معرفة عن أي شيء. لا، إنها لا تفسر العالَم بالنسبة لي.

ولكن من المُهمّ أن نشير إلى أن كلاً من «ماركس» و«لينين» كانا يعتقدان أننا بحاجة إلى الرأسمالية لنكون قادرين على خلق مجتمع يمكننا فيه إضافة الشيوعية لاحقاً. لقد فهما محاسن الرأسمالية إذن. اليسار (اليوم) يرى الأمر وكأنه مباراة لكرة قدم: «أنا مع اليسار، أنت مع اليمين». بالنسبة لي، فإن القبطان والأوليغاركي اللذين يتراشقان بهذه الاقتباسات طفوليان بعض الشيء. نحن بحاجة إلى الوصول إلى مستوى جديد يمكننا من أن نوقف هذا الاستقطاب وننظر حقّاً إلى ما هو جيد، لكي نحقق المُساواة ونستخدم أفضل ما في هاتين الأيديولوجيتين المُختلفتين. أو إذا أردنا أن نتفادى كلمة «أيديولوجيات»، هاتين الطريقتين المُختلفتين لمُناقشة العالم والتفكير فيه.

أنت إذن لا تستهدف الاستفزاز والسخرية فقط.

- لا.

كان اختيار «وودي هارلسون» ليؤدي دور القبطان اختياراً حكيماً، لأن بمقدوره قول مقاطع من الكلام لا يستطيع شخصٌ آخر النطق بها. كيف جاء هذا الاختيار؟

- عندما كتبت الدور وأرسلت له السيناريو، دخلنا نحن الاثنين في نقاش سياسي. أخبرته أن هذا القبطان الماركسي سيقول هذه الأفكار الشيوعية المجنونة من خلال نظام مكبرات الصوت من قمرة القيادة، وأن الركاب سيتقيؤون على متن يخت فاخر. وفي الوقت نفسه، سيكون القبطان في حالة سكر شديد. فكان رده شبيها بالتالي، «نعم، أريد أن أقوم بهذا الدور». ومَنْ مِنّا سيرفضه!

لكن في الوقت نفسه، فالأمر يتعلَّق بالتخييل، أنا المسؤول عن محتوى الفيلم. وعلى الرغم من أننا نتفق على بعض وجهات النظر السياسية فيه، إلّا أنني أنا مَنْ كتب السيناريو ومَنَ يتحمَّل مسؤوليته.

أنا أقصد بالأحرى قدرته على النطق بمقاطع حوارية قد تبدو عنيفة أو عدوانية بعض الشيء إنْ هي صدرت عن ممثل آخر.

- نعم. بالطبع، فأنت تحتاج إلى شخص مهتم جداً بهذه الأشياء، ولديه فهمٌ ووعي بما يقوله.

قالت «شارلبي دين» في معرض حديثها عن السيناريو، إن الأمور كانت تتغيَّر وتتطوَّر منذ البداية وحتى نهاية التصوير. ما هو نوع التوازن الذي كان بين السيناريو المُخطط له ونسبة ما هو غير متوقع؛ على سبيل المثال، العشاء بين «يايا» (دين) و«كارل» (ديكنسون)، حيث نتساءل كمُشاهدين عمَّن سيدفع الفاتورة؟

- مشهد العشاء مكتوب بالكامل في السيناريو، وهناك مشاهد أخرى -على سبيل المثال، اللوحات الجدارية في الكهوف- التي كُتب جزء منها، ولكن ردود الأفعال فيها ليست مكتوبة. أستخدم الارتجال كثيراً لأفهم كيف يجب أن يكون السيناريو. هناك أيضاً أقسام من التصوير نجرب فيها المشهد في البداية، ثمَّ أقول لنفسي «حسناً، ما هو شعورك تجاه الموقف الآن بعد أن شاهدته عبر الكاميرا». أنظر وأقول، «هل أنا أصدِّق ما أراه؟» بعد



ذلك يمكننا الانتقال إلى مرحلة غرس الأعلام (أي وضع علامات) الطريق الذي سيفضي بنا للمكان الذي نتوخى بلوغه في المشهد، ويُترك للمُمثلين إضافة أشياء أخرى إذا كانوا يرغبون بذلك. لكنني أعيد تصوير اللقطة نفسها للعديد من المرّات، وفي النهاية، فإن المرّات الخمس الأخيرة تكون متشابهة جداً بعضها ببعض. أكره رؤية الارتجال في النتيجة النهائية، لكنني أستخدمه للوصول إلى النقطة التي نحصل فيها على أكثر اللقطات حدة. لذا فإنّ الارتجال هو جزءٌ من عملية الكتابة بالنسبة لي. وأنا أستمر في الكتابة حتى اليوم الذي ينطلق فيه التصوير.

إذن يمكن أن تصوِّر بعض اللقطات من مشهد، ثمَّ تستخدمها كمادة من أجل إعادة كتابة المشهد أو شيء من هذا القبيل؟

- نعم.

هذه المرونة تذكرني بجزءٍ آخر من العدة التقنية الخاصة بك: التأليف الرقمي، الَّذي استخدمته على نطاقٍ واسع. إلى أي مدى استخدمت هذه التقنيات في هذا الفيلم، وأين؟

- في أماكن معدودة. أعتقد أنه بمجرد أن تتحقّق لديك معرفة بالتقنية -وأيضاً لأنني أقوم بتنفيذ المُونتاج لأجزاءٍ كبيرة من الفيلم- يصبح بمقدورك أن تفهم كيف يمكنك تحسين المادة. وبالتالي، يصبح من المُمكن في بعض الأحيان، عندما يكون لديك ممثلان في وضعية جلوس على الشاشة، أن تبادل أحدهما بممثل آخر تأخذه من مشهد مغاير وتقوم بلصقه، دون أن يُلاحَظ ذلك. هناك مشاهد كثيرة تجتمع فيها النقاط الرقمية على هذا النحو.

هل من أمثلة لذلك؟

- المشهد الذي خطر ببالي الآن هو عندما اتُّهم «كارل» و«نيلسون» بسرقة أعواد البريتزل، حيث كان كلٌّ من «جان كريستوف» و«هاريس» يقفان جنباً إلى جنب. هناك فجوة صغيرة بينهما.

إذن بإمكانك أن تفعل ما تريد؟

- يمكنني أن أفعل ما أريد إلى حدٍّ كبير، ولكن الأمر يتطلَّب الكثير من العمل للحصول على التناسق الزمني المطلوب.

يتعيَّن عليك إذن مزامنة المَشاهِد مثلما كانت عليه الأمور في الأيام الخوالي.



- نعم، نعم.

هل كان الفصل الثالث، فوق الجزيرة الاستوائية، بهذا الطول منذ البداية، أم أن هناك نسخة أطول؟

- هناك نسخة أطول من كل شيء. كانت هناك نسخة من الفيلم أطول من النسخة الحالية بنحو الساعة. المُشكلة، عندما تنجز المُونتاج خلال عام ونصف العام، هي أن كل شيء يصبح محبوباً لديك. لذلك يصبح حذف بعض المقاطع أمراً أصعب بكثير.

لكنني قمت بالكثير من العروض التجريبية بحضور الجمهور. أردت أن أجلس وسط المُشاهدين. وبما أنني كنت أعرف بأنها بنية غير تقليدية، فقد كنت أعرف أيضاً أنه إذا لم تنجح الدينامية، فسوف أفقد الكثير من الطاقة. سوف تأتي عليّ لحظة أتساءل فيها إلى أين يأخذني هذا الفيلم؟ لذلك قمت بخمسة عروض تجريبية شاركت فيها شخصياً، وقمت بإعادة قص الفيلم، وإطالة بعض الأجزاء، وتقليص أجزاء كثيرة من المشاهِد التي صُوِّرت في الجزيرة.

في الواقع طلبت المُساعدة من «مايكل هانيكه» (الذي يحظى بكامل إعجابي). شاهد الفيلم، وقال إنه كلما ظهرت (أبيجيل) في وقتٍ مبكِّر، كان ذلك أفضل. لذا فإن الجزء الذي يوجدون فيه في الظلام -وهم يستمعون إلى (المرأة المشلولة وهي تصرخ) «In die Wolken» والحيوانات وهي تعوي- كان أطول بكثير. بدأوا يصلّون معاً وفعلوا أشياء من هذا القبيل. كانت اللقطة الأولى من الفيلم التي يجلس فيها (جارمو) «هنريك دورسين» بجوار «يايا» -لأول مرّة، في غياب أية منافسة، مع امرأة جميلة في جزيرة خالية- أطول بكثير من ذي قبل.

يبدو الأمر وكأنه تاريخٌ مصغر للبشرية وهي تنشأ من جديد.

- نعم، بالضبط. ولكن هل لاحظت بأنهم يُصَلّون في هذه النسخة؟ عندما أطلقوا الصواريخ المضيئة، ثمَّ حلّ الظلام بعد ذلك، لقد تمكنت من إضافة الصلاة بفضل تقنية (ADR) (إعادة تسجيل حوارات الفيلم في الاستوديو واستخدامها كبديل للحوارات التي سجلت في أثناء التصوير).

كيف اخترت هذا الموقع بالذات للجزيرة؟

- في البداية، كنا نتطلع إلى التصوير في تايلاند، في جزيرة خالية أكثر كلاسيكية ونمطية. ولكن لأسباب تتعلَّق بالميزانية، اضطررنا إلى تصوير الفيلم في أوروباً. لقد حصلنا على تمويل أوروبي لكل شيء، بدلاً من التمويل الأميركي الذي كنا نفكِّر فيه منذ البداية. تحدَّثنا إلى منتج يوناني، (شركة) تدعى «هيرتيك»، تبين أنه

منتج مشارك. ثمَّ قال لي أحد الأصدقاء: «أعتقد أن لدي الشاطئ الذي تتحدَّث عنه». ذهبنا إلى شاطئ «هيلادو» في جزيرة تسمَّى «إيفيا» في اليونان. وتبيَّن لنا جميعاً بأنه مناسب فعلاً.

راق لي في الفيلم أن الشخصيات تبدو فاترة في البداية. إذ لا يحدث أي شيء حتى اللحظة التي تأخذ فيها (أبيجيل) بزمام الأمور. كيف اخترت «دوللي دي ليون» لأداء دور (أبيجيل)؟

- كانت مديرة (الكاستينغ) التي تشتغل معي، «بولين هانسون»، في مانيلا. أنا غالباً ما أشارك في حصص (الكاستينغ) ونقوم بالارتجال حول مشاهد محدَّدة. على سبيل المثال، تمَّ اختيار «كارل» و«يايا» بعد أن قاما بالارتجال معي، حيث كنت ألعب دور «كارل» أو «يايا» مع شارلبي (دين) أو هاريس (ديكنسون) في مشهد فاتورة المطعم. أعتقد أن «دوللي» تمَّ اختبارها من خلال وضعية قيادة المجموعة. هذا هو المشهد الذي ارتجلت فيه. «دوللي» جيدة حقاً في أداء شخصية جديرة بالاحترام. وهي نفسها تتصف بهذه الصفة. فهي امرأة نزيهة، وتجلب احترام الجميع على الفور. لذلك فقد كان من المُثير للاهتمام رؤيتها وهي تؤدّي هذا الدور.

هل كان من الصعب التصوير على متن باخرة؟ فقد قمت بتصوير جزء في أماكن داخلية بنيويورك، وجزء آخر على متن يخت خاص.

- كنّا نصوِّر على متن «كريستينا أو»، اليخت الذي تعود ملكيته للملياردير الشهير «أوناسيس». ويشكِّل ذلك رمزاً مهمّاً لأننا في الفيلم نفجر «كريستينا أو»، يخت النخبة الغربية خلال سنوات الستينيات والسبعينيات. فـ«مارلين مونرو» و«تشرشل» و«كينيدي» و«ماريا كالاس» جميعهم قد استقلوا هذا اليخت. الأغنياء والأقوياء ومَنْ يحظون بالاحترام لمكانتهم الثقافية. النظام العالمي القديم. لذلك كان الهدف في الأساس يتعلَّق بمحاولة العثور على الزوايا الصحيحة لتصوير المَشاهِد التي تمَّ التخطيط لها.

بالنسبة لمشهد القيء.. كيف تعرف بأنك قد بالغت أكثر من اللازم؟

- لم أكن أخشى المُبالغة في هذا المشهد. لم أشعر بالخوف مطلقاً. فإذا كان الأمر يتطلَّب مني أن أبالغ، فمن الأفضل أن أمضي إلى ما هو أبعد مما يتوقعه الجمهور مني، لأن المشهد بعد ذلك يصبح شيئاً ذا معنى أكثر من إنْ أنا توقفت قبل أن أحظى بتصديق المُشاهدين. أعتقد أن هناك تعليمات في السيناريو على هذا النحو: «سيطول هذا المشهد إلى الحدّ الذي يقول معه المُشاهِد لنفسه: من فضلكم، أنقذوا هؤلاء الركاب من تلك المُعاناة».

أحسست بالقليل من الشفقة، ولكن...

- ولكنك أيضاً أردت أن ترى المزيد!

لقد وسمت أفلامك بأنها تنتمي إلى نوع التهكُّم، ولكن بالنظر إلى هذا المشهد وغيره، يبدو أنها تنتمي أيضاً إلى جنس المهزلة (Farce) بطريقة ما. يبدو أن هذا الفيلم يتنقَّل بين فئاتٍ مختلفة من هذا القبيل.

- أعتقد أنني أسعى إلى أن أصبح حُراً كصانع أفلام، وألّا أحصر نفسي أكثر من اللازم في مجال الفنّ والتجريب، لكنني أيضاً لا أريد أن أغدو نسخةً جديدة عن فرقة «مونتي بايثون». أريد أن أطرح أسئلةً مثيرة للاهتمام، وأن أخلق فيلماً يحفِّز على التفكير، وفي الوقت نفسه، أريد إنشاء أفعوانية للبالغين يجدون تسلية في الدخول إليها، ويردِّدون عند الخروج منها: «رباه، ما هذا الذي عشته؟ الآن عليّ أن أجلس وأتحدَّث إلى شخص ما عن الفيلم». لقد شكّلتْ أفلام «بونويل» في سنوات الستينيات والسبعينيات وأفلام «لينا ويرتمولر» مصدر إلهام بالنسبة لي. فيلم «Swept away» -على سبيل المثال- فيلم رائع. لقد كان هؤلاء المُخرجون مضحكين وبالغي الذكاء ومتحرِّرين للغاية وغير نمطيين حينما أنجزوا تلك الأفلام، ولم يكن لديهم أي التزام بأي نوعٍ سينمائي.

هل أنت بصدد كتابة عملٍ ما؟

- نعم، وتلخيصه سهل. عنوانه «The Entertainment System Is Down - تعطل نظام الترفيه»، وتدور أحداثه خلال رحلة جوية طويلة. إذ بعد وقتٍ قصير على إقلاع الطائرة، يسمع الركاب الإعلان التالي: «لسوء الحظ، تعطل نظام الترفيه»، وبالتالي يضطر الجميع إلى قضاء ساعات وساعات من الترفيه والإلهاء غير الرقمي، حيث يعودون إلى العالَم التناظري الذي يتعيَّن عليهم فيه التعامل مع أفكارهم الخاصة وعلاقاتهم الاجتماعية التناظرية. في البداية يقبلون بذلك، لكن أفراد الطاقم يتخوَّفون من إمكانية شعورهم بالغضب، لذلك يقدِّمون لهم شطيرة جبن ومياهاً معدنية تعويضاً عن ذلك. غير أن هذا بالضبط ما يجعلهم يثورون!

يبدو الأمر وكأنه جحيم مضحك!

- نعم، بالضبط! «الجحيم المضحك!» عبارة مناسبة لوصف ما أهدف إلى التعبير عنه من خلال اليخت كذلك.

■ حوار: نيكولاس رابولد □ ترجمة: عزيز الصاميدي

المصدر:

https://filmmakermagazine.com
May 31, 2022



د. حجر أحمد حجر البنعلي ▲

د. حجر أحمد حجر البنعلي

بين الطبّ والشعر

في مناسبات كثيرة، كانت الكتابة الشعرية عند شاعرنا الدكتور حجر البنعلي، في أثناء لحظات أرق، وسفر فرديّ إلى عواصم عالمية؛ وكأنه بذلك يحقّق تلك المعادلة الصعبة في مجاورة الآخر، فمهما كان فضاء الكتابة بعيداً عن موطنه الأصلي، يبقى مضمونها ثابتاً وغير متحرّك إلّا في النطاق الذي تلتقي فيه الذات، شعريّاً، بالوجدان الخاصّ. قصيدة موزونة مقفّاة، لا تكتب وسط الصحراء بل في زمن الحداثة الغربية، وفضائها، دون أن تفقد هذه القصيدة هويّة تعريفها الراسخة في اللّغة والوجدان...

حين يتعلَّق الأمر بالتقاليد الشعرية الموروثة، تبرز تجربة الشاعر القطري الدكتور حجر أحمد حجر البنعلي، ضمن أبرز تجارب النخبة الشعرية القطرية التي يعلو صوتها انتصاراً لهذه التقاليد، في زمن خَفَت فيه ضوء الشعر، وذلك بما أفضت إليه وسائل الحياة الحديثة من انتشار للصورة والمرئيّات، وقبل هذا وذاك، استسهال القصيدة وخطورة ذلك على الشعر التراثي، بتعبير شاعرنا.

اختار حجر البنعلي أصالة القصيدة، وبها راح يفحص الذات والموضوع، ويقيس نبض زمانه. وهو، بذلك، قد خرج -طواعيّةً- عن الشعرية الحديثة، وفي قناعته الراسخة أن سفينته الشعرية -وإن كانت ترسو في زمن بعيد- قادرة على الإبحار، ونشر أشرعتها لتجري بما لا تشتهي رياح الحداثة العاتية.

والسؤال هو: كيف تأتّى لشاعر مراقبة التراث الشعري، والتصدّي لما يُهجِّن قصيدته، ويجعلها مناقضة لنشأته، وثقافته؟ سؤال حاضر في سيرة الشاعر منذ أن كان طفلاً، حيث حكمت عليه الكتب القديمة، وسيرَ الشعراء القدامى بالوفاء للتراث، في مقابل ما ستجود به عليه، لاحقاً، من ذوق رفيع يزن به صورة المبنى وصورة المعنى. والشاهد على هذا العطاء الأوّل للكتب، ووعودها المبشِّرة، هو ما يحكيه شاعرنا من سيرته: «لم تكن ولادتي في غرفةٍ معقّمة، في مستشفى، كما هو الحال اليوم، ولكن ولدت في غرفة محاطة برفوف الكتب، كانت تلك غرفةَ نوم والديّ. ولقد نشأت صغيراً معهما في تلك الغرفة، أرى الكتبَ عندما آوي إلى فراشي، وأراها عند ما أستيقظُ من النوم».

كان والد شاعرنا، وهو فضيلة الشيخ أحمد بن حجر آل بوطامي البنعلي (رحمه الله)، قد ترك رأس الخيمة سنة (1958)، ليستقرّ به المقام في قطر، فأصبح فيها أحد رموز الدعوة الإسلامية والقضاء الشرعي طوال أكثر من نصف قرن. وبالإضافة إلى مكتبة الوالد، التي زخرت بمختلف صنوف العلوم والآداب، كان شاعرنا، منذ طفولته المبكرة، يحضر جلسات علمية وفقهية في مجلس والده، كما كان على اطِّلاع بقصّة «مجنون ليلى»، وغيرها من المرويّات الشعبية التي كانت تجري على لسان جارة في الحيّ. لكن الطريف، في مستهل هذه النشأة، أن قصّة استثنائية وقعت عند ولادة شاعرنا؛ إذ «ذهبت المولِّدةُ إلى شبّاك مجلس الوالد حيث كان يقرأ، وبشَّرته بأن المولودَ ذكرٌ، فكافأها، ثم أخذ قلمه وكتب على حاشية الصفحة التي كان يقرأ فيها: «وُلِد حجر في يوم كذا وكذا». ولكنه نسيَ أيّ كتاب كانٍ يقرأ في ذلك اليوم. وقد قال لي مرّةً، في مكتبته، مازحاً: «إنَّ تاريخَ وساعةَ ميلادِك في صفحة من صفحات أحدِ هذه الكتب، فابحث عنها إن شئت». وإذا كان حجر البنعلي بصدد رواية هذه القصّة الطريفة من سيرته قد تساءل: كيف لي أن أبحث عن صفحةٍ في كتاب بين آلاف الكتب؟ بسبب نسيان والده أيّ كتابٍ وقع عليه تاريخ ميلاده، فسوف تستمرّ عملية البحث الدؤوبة والمستعارة من هذه القصّة، ليس للعثور على الكتاب الذي وُضِعت في صفحة منه بيانات ميلاده، بل للعثور على كنوز المعرفة والآداب التي ستجعل من وجوده، شاعراً، لحظةَ ميلاد دائمة للمعاني والصور الشعرية التي، من خلالها، سيسجِّل بيانات انتمائه، وثقافته، وقناعاته الفكرية، والجمالية. وقد كان من أولى العناوين اللافتة في هذا البحث في مكتبة الوالد، وقوع عين ولد في المرحلة

الابتدائية، على كتاب «تاجَ العروس» للزبيدي، ثمّ كتاب «كليلة ودمنة» بتوجيه من والده.

وسط هذه الأجواء والفضاءات، نشأ شاعرنا؛ فبين مجلس والده الذي عَدّه مدرسته الأولى:

فتَرْسَخُ في ذِهْني مكارمُ أمَّتي
وأخلاقُ آبائي وأفكارُ مَنْ قَبْلي
فمدرَسَتي الأولى مجالسُ والدي
أدينُ لها بالعلمِ والحلمِ والفَضْلِ

ومكتبته التي صادفت قارئاً شغوفاً، تضافرت كلّ الفرص والطموحات ليفتح عينيه على مكتبة لامعة كاللؤلؤ، وقد لبّى نداءها لاكتشاف ينابيع المعرفة الأدبية، والعلمية التي سيؤصِّل به إبداعه الشعري، حيث سيطمح الشاعر والدكتور حجر البنعلي، منذ دراسته الابتدائية، إلى التخصُّص في طبّ القلب، جنباً إلى جنب مع تأصيل الذائقة الأدبية وقواعد الموروث الشعري العربي، وكلّ ذلك من خلال صداقة الكتاب ومطالعته عن كثب، وهو القائل في قصيدته «خير الصحاب»:

فما انقلب الكتابُ على رَفيقٍ
إذا صارَ الزمانُ إلى انقلابِ
فأنعمْ بالكتابِ، ونعمَ خلٌّ
يفوقُ العالمينَ من الصِّحابِ

ولم ينقلب الكتاب على رفيقه، إذ سينطلق شاعرنا د. حجر البنعلي في الطريق لاكتشاف ذاته، وتنمية معارفه إلى أن تحقّق له طموحه المهني بعد مسار دراسيّ تَوَّجَه بالحصول على دكتوراه في الطبّ سنة (1973)، من كلّيّة الطبّ في جامعة «كولورادو» بالولايات المتَّحدة الأميركية، ثم شهادة البورد الأميركي للطبّ الباطني سنة (1977)؛ ما سيتيح له، لاحقاً، التدرُّج في عدّة مناصب وعضويّات؛ وطنية، وإقليمية.

مع المضيّ بعيداً في الحياة الأدبية والحياة المهنية كانت القراءة قد أوصلت شاعرنا إلى نوع من الحيازة الراسخة للأدب العربي القديم، بيد أن جانباً مهمّاً يشكّل رافداً أصيلاً في الثقافة الخليجية، بشكلٍ عامّ، كان له نصيبه في هذه الحيازة القائمة، أساساً، على الثقافة الشفاهية، التي يشكِّل المجلس فضاءها، بل إنه -إذا جاز القول- ملاذ ثقافي واجتماعي يختبر هذه الثقافة، ويضعها على محكّ التواصل والتأثير والتأثُّر.. ولعلّ مهمّة المجلس، بالنسبة إلى شاعرنا، لم تتمثَّل في مواصلة الحفاظ على تقليد نشأ وترعرع عليه في مجلس والده فحسب، بل لاعتقاده الطبيعي، أيضاً، بأن التقاليد جناح من أجنحة التقدُّم، وبأن المجلس مثلما هو أساس الشخصية الفردية هو، أيضاً، أساس الشخصية الجماعية. وقد كان هذا منطلق تأسيسه لما سمّاه (مجلس الثلاثاء) كما تخبرنا سيرة الشاعر: «لقد بدأت مجلسي بصورة غير منتظمة، سنة (2001)، ولكن



في سنة (2002)، بمناسبة تدشين ديواني (لاميّة الخليج)، بحضور مجموعة من الأصدقاء وأساتذة اللّغة والأدب من وزارة التربية، ومن جامعة قطر، قرَّرت أن يكون لنا مجلس أدبي للاستفادة، علمياً وأدبياً وثقافيّاً، من تلك المجموعة المرموقة من الأساتذة، وكان فيهم القليل من أصحابي القطريّين. طرحت الفكرة على الحضور، فوافق الجميع عليها، فكان مولد (مجلس الثلاثاء) في ذلك اليوم من تلك السنة. كانت الجلسات منتظمة وممتعة (...)، وبعد رحيل مَنْ رحل من الأدباء إلى بلدانهم، تعذّر الاستمرار في الجلسات الأدبية، فحوَّلنا جلسات المجلس إلى جلسات اجتماعية، تتخلَّلها، أحياناً، محاضرات ثقافية في الأدب، والتاريخ، والصحّة، والأحوال السياسية المؤلمة في الوطن العربي».

بيد أن ما ينبغي ذكره، في هذا السياق، هو أن د. حجر، سواء في مجلسه، وفي أشعاره، ومواقفه المرتبطة بسيرته المهنية وبالمسؤوليات التي تقلّدها، تتعلّق القضية الشاملة عنده، بهموم الذات، وببناء المجتمع، وبتوحيد جهود أمّة في سبيل تحقيق الأمن والسلام والحياة الكريمة للمجتمعات العربية. والشاهد على ذلك مواقفه العديدة التي ارتفع صوته بها في المحافل الإقليمية، والدولية إبّان تولّيه وزارة الصحّة في قطر، وممّا جاء، في إحدى هذه المواقف، كلمته التي شخَّصت الداء والدواء في أثناء انعقاد مؤتمر وزراء الصحّة العرب سنة (2005)، بالقاهرة؛ «فبينما تتعاونُ وتتوحّدُ الدول الأوروبية، تزدادُ الدولُ العربيةُ فُرقةً وتنافراً. وتنعم الدول الغربيةُ بثورةٍ تقنية وقوّة عسكرية تدعِّم اقتصادَها، وتحسّن من صحّة الفرد فيها، وتزيدُها

غنىً على حساب الدول النامية، التي تزداد فقراً واعتلالاً. فلو نجحت الجهودُ الوحدوية المخلصة في جامعة الدول العربية، ولو في المجال الاقتصادي، أوّلاً، كإنشاء السوق العربية المشتركة، والاتّحاد الجمركي، والتكامل العربي الاقتصادي، لأصبحنا قوّةً دولية لا يستهان بها، ولكسبنا التعاونَ والتضامن العربي لوضع إستراتيجيات موحّدة لمكافحة الفقر والمرض، لتحسين صحّةِ المواطن العربي وأمنه وسلامته... وإني أتمنّى أن أرى اليومَ الذي فيه تكونُ لجانُ مجلسِكم الموقّرِ تضمُّ علماءَ وخبراء عرباً، بناءً على علمِهم ومعرفتهم، لا على انتماءاتهم القُطرية والإقليمية، كما هو الحال الآن، حيث إنّ كلَّ دولةٍ تُصرُّ على مَنْ يمثلُها في اللجان، ممّا يُضعف الهدفَ والنظرةَ المنطقية بأنّ كلَّ عالم عربي ينتمي إلى أمةٍ عربية واحدة، يعمل من أجل تَطوُّرِها ورقيِّها، كما هو الحال، الآن، في الدول الأوروبية ذاتَ الأصولِ المختلفةِ، واللغات المتباينةِ، والمذاهب المتعدِّدة».

***

فتح الطبّ باباً للدفاع عن صحّة القلب، وهو تخصُّص د. حجر، صاحب اليد في تأسيس جمعية القلب الخليجية، ورئاستها. لكن، كيف وجد الأدب مساحة يجاور بها تخصُّصاً كالطبّ، بمهامّه ومسؤوليّاته؟ سؤال لم يتردّد شاعرنا في الإجابة عنه، في معرض ردِّه بهذه الأبيات، على من ادّعى عجز الشاعر عن الطبّ:



الطبّ في القلب والأشعار في صدري
كلاهما اقترنا كالدّرّ في البحر
لم يزرِ شعرٌ بطبّ إن هما اقترنا
كأنجم الليل ما ساءت إلى البدر
بل زيّنت دربه زهراً لبهجته
فآنسته برقصات إلى الفجر
نفثت شعراً على داء فسكّنه
فالطبّ مولده، أصلاً، من السحر
لا أبعد الله عن عقلي وعن بصري
طبَّ الحكيم وأبياتٍ من الشعر

والشاعر، إذ يتصدّى، هنا، لمن ادّعى استحالة التوفيق بين الطب والأدب، فالمنطلق في ذلك تعريفه للطبّ، بوصفه أكثر التخصّصات التصاقاً بمشاعر الناس، ومعاناتهم؛ ومن هنا أصبحت القصيدة أنشودة القلب المهداة إلى قرّائه. ومن ناحية أخرى، إن د.حجر، بعد دراسته الطبّ وأمراض القلب، سعى، بصورة فريدة ومبتكرة، إلى تشخيص الأعراض التي يصفها امرؤ القيس في شعره، ليستنتج أن مجنون ليلى «لم يكن مجنوناً، بل إنه شخص عانى اضطراباً في قلبه، ومات بجلطة قلبية»؛ وعلى هذا الأساس، حرَّر د.حجر، لامرئ القيس، شهادة وفاة طبّيّة، كانت فاتحة بحثه عن طبيعة العلاقة بين الحبّ وأمراض القلب في سيَر الشعراء، ثم كان كتابه «معاناة الداء والعذاب في أشعار السيّاب» الذي شخَّص فيه المشاكل النفسية، والمشاكل الصحّية للسيّاب، عبر تطوُّر مرضه، وذلك بعدما كانت فرضيَّته أن السيّاب مات بداء السلّ، ليؤكِّد، من خلال أشعاره، على ما يدلّ على ذلك. ومن الزاوية نفسها، نظر د. حجر -وهو الحاصل، مرَّتَين، على جائزة منظَّمة الصحّة العالمية تقديراً لجهوده في مكافحة التدخين- إلى تجربة «إليّا أبي ماضي»، فكتب فيه مقالة كانت بمقام فحص طبِّيّ لسيرته، وأشعاره، رصد فيها عواقب إدمان النيكوتين عند صاحب البيت القائل:

أَيُّهَذا الشاكي وَما بِكَ داءٌ
كَيفَ تَغدو إِذا غَدَوتَ عَليلا؟

لشاعرنا د.حجر البعلي خمسة دواوين حتى الآن، بالإضافة إلى قصائد عديدة أخرى، والوقوف عند مجمل التجربة[1]، فرصة لتذوُّق نموذج قصيدة قلَّ مَنْ يكتبها في أيّامنا، فهي، من جهة، تستعيد، بإخلاص، النبرة العتيقة للأوزان والقوافي الخليلية، ومن جهة أخرى، تشيِّد محطَّة أساسية توثيقية، ودالّة على السيرة الشخصية، وعلى الذاكرة الخليجية منذ الخمسينيات وصولاً إلى مواكبة الراهن من الوقائع على غرار قصيدته «كورونا والجنّ» في التطعيم ضدَّ فيروس (كوفيد - 19). وفي الحالتين معاً، إن ما تَجره قصيدته من حبال مربوطة بالماضي يكون وسيلة وغاية في الوقت نفسه، باعتبار

التجربة الشعرية التي أمامنا منشغلة بسؤال الذاكرة، وبالوفاء إلى نبرتها الأصلية، وباختبار مقاومة الشكل التعبيري والذاكرة معاً للزمن، على نحو ما نجده في ديوانه الذائع الصيت «لاميّة الخليج» حيث جعل الشعر ذكرى يغمرها حنين الحياة الخليجية بمختلف مفرداتها التراثية، والوجدانية المتجذّرة في البرّ وفي البحر، إذا يقول في مستهلّ الديوان:

أَحِنُّ إلى عصرِ الطفولةِ والصِّبا وعصرٍ

به الأحلامُ أمضَى من النَّصْلِ

وعصرٍ به الأطفالُ شبَّتْ على الثَّرى

تُلامسُ ما في الأرضِ والبحرِ والنخلِ

على أن الوفاء لتقاليد الشعر العربي القديم، ليست عنده غاية في ذاتها دائماً، فشاعرنا ينبّه، في معرض تقديمه لديوان «القصيدة الحجرية»، مشيراً إلى أنه لم يستطع، في قصيدته، أن ينهج: نهج القدامى في الانتقال من مدح الحبيبة غزَلاً إلى مدح الدابّة حيث كان الشاعر القديم يمدح ناقته أو فرسه قبل الدخول في موضوع قصيدته. والحال أن شاعرنا، بعد مطلعه الغزلي، راح يتطرَّق إلى الحَجَر بعد أن مهَّد له بالقول:

هل كانَ اسمي ثقيلاً في مَسامِعها

أم قد وَشَتْ حُفْنةُ الواشينَ بالحَجَرِ؟

يا مَن يُعرِّض قلبي للهوى عَرَضاً

ما قلتُ يوماً بأنَّ القلبَ من حَجَرِ

أمّا ديوانه «حنين إلى الخليج» فقد تشبَّع بلحظتَيْن؛ الأولى جسَّدتها آثار الغربة الدراسية في أميركا، والثانية يبوح بها شاعرنا، في استهلال الديوان، كاشفاً تشبُّعه: بالفكر القومي، والحلم بالوحدة العربية، والتحرّر من الاستعمار، واسترجاع فلسطين. لذلك كثرت القصائد الوطنية حول هذه المواضيع في أشعاره، وخاصّة أيّام الشباب، في أثناء دراسته في الولايات المتَّحدة الأميركية بين (1964 - 1978م)، وقد تعمَّق شاعرنا في استعادة هذه النبرة، في ديوانه «دموع على بغداد»، وفيه يرتفع صوت الشاعر قائلاً:

فما قلتُ إلا الخيرَ فيما نظمتُهُ

وما عابَ قولَ الحقِّ إلا الأراذلُ

فإن لم يكن في الشعرِ ما همَّ قومَنا

فلا كانت الأشعارُ أو عاشَ قائلُ

في مناسبات كثيرة، كانت الكتابة الشعرية، عند شاعرنا د.حجر البنعلي، في أثناء لحظات أرق وسفر فرديّ إلى عواصم عالمية؛ وكأنه، بذلك، يحقّق تلك المعادلة الصعبة في مجاورة الآخر، فمهما كان فضاء الكتابة بعيداً عن موطنه الأصلي يبقى مضمونها ثابتاً وغير متحرّك إلّا في النطاق الذي تلتقي فيه الذات، شعريّاً، بالوجدان الخاصّ. قصيدة موزونة مقفّاة لا تكتب وسط الصحراء، بل في زمن الحداثة الغربية، وفضائها، دون أن تفقد هذه القصيدة هويّة تعريفها الراسخة في لغة ووجدان الشاعر الذي له الكلمة الأخيرة دائماً:

تقلَّبَ القلبُ بينَ الطِّبِّ والطرَبِ

مُذْ قمتُ أجمعُ بينَ العلمِ والأدبِ

فلن يَضُرَّ طبيباً فحصُ أفئدةٍ

عانتْ من العشقِ أصنافاً مِنَ الكرَبِ

قد يكشفُ الشعرُ للمختصِّ مُعضلةً

غابت عن الفهمِ آلافاً مِن الحِقَبِ

قد يفخر الطِّبُّ إن أعلنتُ مكتشِفاً

سِرَّ العَلاقةِ بينَ العشقِ والعطبِ

وقُمتُ أشرحُ أشعاراً مُفنِّدةً

أسبابَ موتٍ لعشّاقٍ من العَربِ

■ (مجلة الدوحة)

هامش:

1 - للاطِّلاع على تجربة الشاعر د.حجر البنعلي، انظر موقعه الشخصي على الرابط: https://www.drhajar.org

من سيرته:

تدرَّج في عدّة مناصب، وعضويات وطنية وإقليمية:

- رئيس مجلس الإدارة والعضو المنتدب لمؤسَّسة حمد الطبِّية: من 20، 1، 1998 إلى 23، 12، 2003.
- وزير الصحّة العامّة: من 12 يناير، 1999 حتى 5، 5، 2005.
- مستشار الأمير لشؤون الصحّة العامّة: 6، 5، 2005.
- رئيس الجمعية الخليجية لأمراض القلب: 17، 1، 2002.
- رئيس الجمعية الدولية لتاريخ الطبّ الإسلامي: من 1، 2، 2000 إلى 22، 2، 2007.
- مؤسِّس ورئيس جمعية القلب الخليجية: 2002.

من مؤلَّفاته:

1. ديوان حجر، الجزء الأوَّل: لاميّة الخليج، سنة 2002.
2. معاناة الداء والعذاب في أشعار السيّاب، سنة 2003.
3. دموع على بغداد، سنة 2003.
4. ديوان حجر، الجزء الثاني: القصيدة الحجرية، سنة 2004.
5. ديوان حجر، الجزء الثالث: حنين إلى الخليج، سنة 2005.
6. ديوان القصيدة القاسمية، سنة 2005.
7. مجنون ليلى بين الطبّ والأدب، سنة 2009.
8. القهوة بين الطبّ والأدب.



دوستويفسكي..

فيلسوف الحرِّيّة

بالنسبة إلى «دوستويفسكي»، إن الحرّيّة، والمسؤولية، وإمكانية المفاجأة هي ما يحدِّد الجوهر الإنساني، وهذا الجوهر يجعل كلّ ما هو ذو قيمة ممكناً. إن الروح البشرية «لا تزال غير معروفة إلى حَدّ كبير، وغير مكشوفة للعلم، وغامضة إلى درجة أنه لايوجد، أو لا يمكن أن يكون هناك أيّ طبيب نهائيّ أو قاضٍ نهائيّ»، بل بشر غير محدَّدين، فقط، تحت رعاية الله الذي خلقهم أحراراً.

في (22) ديسمبر/كانون الأول (1849)، تَمَّ إخراج مجموعة من السجناء السياسيّين من زنازينهم في قلعة «بطرس» و«بول» في سانت بطرسبرغ، حيث استُجوبوا لمدّة ثمانية أشهر، ثم اقتيدوا إلى ميدان سيمينوفسكي، وسمعوا حكم الإعدام رمياً بالرصاص. لقد تَمَّ إعطاؤهم ملابس بيضاء طويلة، وأغطية للرأس (أكفانهم)، وأقيمت لهم طقوس لحظة الموت. أخذوا بأيدي السجناء الثلاثة الأوائل، وربطوهم إلى العمود. رفض أحد السجناء عصب عينيه محدِّقاً، بتحدٍّ، في البنادق الموجَّهة إليهم. في آخر لحظة ممكنة، تمّ إنزال البنادق، بينما كان يتقدَّم نحوهم رسول بمرسوم إمبراطوري يخفِّض عقوبة الإعدام إلى السجن في معسكر سجن سيبيريا، تليها التجنيد في الجيش. تَمَّ التخطيط لإنقاذ اللحظة الأخيرة، مسبقاً، كجزء من العقوبة، وهو جانب من الحياة الاجتماعية، يفهمه الروس جيّداً، بشكل خاصّ.

تؤكّد الروايات أن أحد الشبان الذين اجتازوا المحنة، ابيضَّ شعره، أمّا الثاني فقد جُنَّ، ولم يستردّ حواسّه أبداً، والثالث، كتب «الجريمة والعقاب»، فيما بعد. هذا الإعدام الوهمي، وسنوات من السجن في سيبيريا، الذي استخدم، جزئيّاً، في رواية «ذكريات من منزل الأموات» (1860)، غَيَّر «دوستويفسكي» إلى الأبد. اختفت الرومانسية البريئة، المفعمة بالأمل، وتعمَّق إيمانه الديني. لقد علَّمته إساءة معاملة السجناء والحرّاس أن النظرة الرضائية عن الطبيعة البشرية، التي تقوم عليها افتراضات النفعية، والليبرالية، والاشتراكية، هي وجهة نظر غير منطقية ومثيرة للسخرية. إن الإنسان الحقيقي يختلف اختلافاً جوهرياً عمّا تعتبره هذه الفلسفات أمراً مسلَّماً به.

لا يعيش البشر من أجل الخبز وحده، أو من أجل ما يسمّيه الفلاسفة تعظيم الربح. من مسلَّمات جميع الأيديولوجيات الطوباوية أن الطبيعة البشرية هي، في الأساس، جيّدة ونقيّة، والشرّ والتعقيد الظاهري هما نتيجة لنظام اجتماعي فاسد، فلو أزلتم الرغبات، فسوف تزول الجريمة. بالنسبة إلى العديد من المثقَّفين، أثبت العلم نفسه هذه الادّعاءات، وأظهر الطريق إلى أفضل عالم ممكن، وقد رفض «دوستويفسكي» كلّ هذه الأفكار، واعتبرها تافهة و ضارّة. في مراجعة لرواية «آنا كارنينا» لتولستوي، نقرأ أن «وجود الشرّ في البشر أعمق ممّا يفترضه أطباؤنا الاجتماعيون من أنه واضح وملموس إلى درجة البداهة. يصدمك أنه لا توجد بنية اجتماعية ستقضي على الشرّ، وأن الروح البشرية ستبقى على ما كانت عليه دائماً...، وأخيراً، أن قوانين الروح البشرية لا تزال غير معروفة كثيراً، ومبهمة بالنسبة إلى العلم، وغير محدّدة وغامضة للغاية، بحيث لا يوجد طبيب أو قاضٍ نهائيّ، ولا يستطيع أن يكون»، إلّا الله.

تدهشنا شخصيات «دوستويفسكي» بتعقيدها. يذكِّرنا سلوكهم الذي لا يمكن التنبُّؤ به ولكن القابل للتصديق، بتجارب بعيدة عن متناول النظريات

«العلميـة». نحـن نعلـم أن النـاس، ربّمـا بعيـداً عـن تعظيـم أرباحهـم الخاصّـة، في بعض الأحيـان، يضحّـون بأنفسهم، عمداً، من أجل الشعور بالتفوق الأخلاقي، مثلاً. في كتاب «الأخوة كارامازوف» (1880)، يخلص الأب زوسيما إلى أنه قد يكون من الجيّد جدّاً أن تشعر بالإهانة من قِبَل الآخرين، ويردّ فيودور بافلوفيتش أنه يمكن أن يكون محترماً للغاية.

في الواقع، يؤذي البشر أنفسهم لأسباب عديدة. يرشّون الملح على جراحهم، ويستمتعون به بشكل غريب. إنهم يذلّون أنفسهم عمداً، وهم أنفسهم مندهشون من تجربة رغبات متجذّرة في الكراهية المكبوتة منذ فترة طويلة، ونتيجة لذلك، يخلقون مشاهد فاضحة أو يرتكبون جرائم مروّعة. قَدَّرَ فرويد، بشكل خاصّ، استكشاف «دوستويفسكي» لديناميات الذنب، لكنه لم يدرك، وكذلك معظم القرّاء الغربيين، أن «دوستويفسكي» أراد أن تنقل أوصافه للتعقيد البشري دروساً سياسية. إذا كان الناس مفاجئين جدّاً، و -من ثَمَّ- «غامضين وغير محدّدين»، فإن شرّ المهندسين الاجتماعيين سيكون أكثر من نفعهم.

يصف الراوي، في «ذكريات من منزل الأموات»، كيف يفعل النزلاء، أحياناً، شيئاً شديد التدمير الذاتي، فجأة، دون سبب واضح. قد يهاجمون أحد الحرّاس، على الرغم من أن العقوبة (الركض بين صفَّيْن من الجنود، وألف ضربة بالعصا) كانت قاتلة في العادة. لماذا ؟ الجواب أن جوهر الإنسانية يكمن في القدرة على المفاجأة. يمكن تفسير سلوك الأشياء المادِّيّة، بشكل كامل، من خلال اللجوء إلى القوانين الطبيعية، ومن وجهة نظر المادِّيين، ينطبق هذا، أيضاً، على البشر، على الرغم من أنه ليس الآن، بل في المستقبل القريب. لكن الناس ليسوا مجرَّد أشياء مادِّيّة، وسوف يفعلون أيّ شيء لإثبات ذلك، بغضّ النظر عن مدى تدميره للذات.

وفقاً لتجربة «دوستويفسكي»، إن الهدف الكامل للسجن هو الحَدّ من قدرة الناس على اتّخاذ القرارات، لكن الاختيار هو ما يجعلنا بشراً. كانت هجمات السجناء بسبب رغبتهم التي لا تقهر في امتلاك إرادة خاصّة بهم، وكانت تلك الرغبة، في نهاية المطاف، أكثر أهمِّيّةً من صحَّتهم، وفي الواقع، من حياتهم ذاتها.

يصرّ الراوي الذي لم يذكر اسمه، في رواية «تحت الأرض»، التي صدرت عام (1864) (يشار إليه عادة باسم «الرجل السرّي») على أن سعي العلوم الاجتماعية لاكتشاف القوانين الحديدية للسلوك البشري يهدِّد بتقليل الناس إلى «مفاتيح البيانو أو دوّاسات آلة النفخ». في حال وجود مثل هذه القوانين، كما يجادل، إذا «اكتشفوا، يوماً ما، معادلة لجميع رغباتنا وأهوائنا»، فسيفهم كلّ فرد أن «كلّ شيء يحدث تلقائياً وفقاً لقوانين الطبيعة». بمجرَّد اكتشاف هذه القوانين، لا يعود الناس مسؤولين عن أفعالهم. ماهو أكثر من ذلك؟

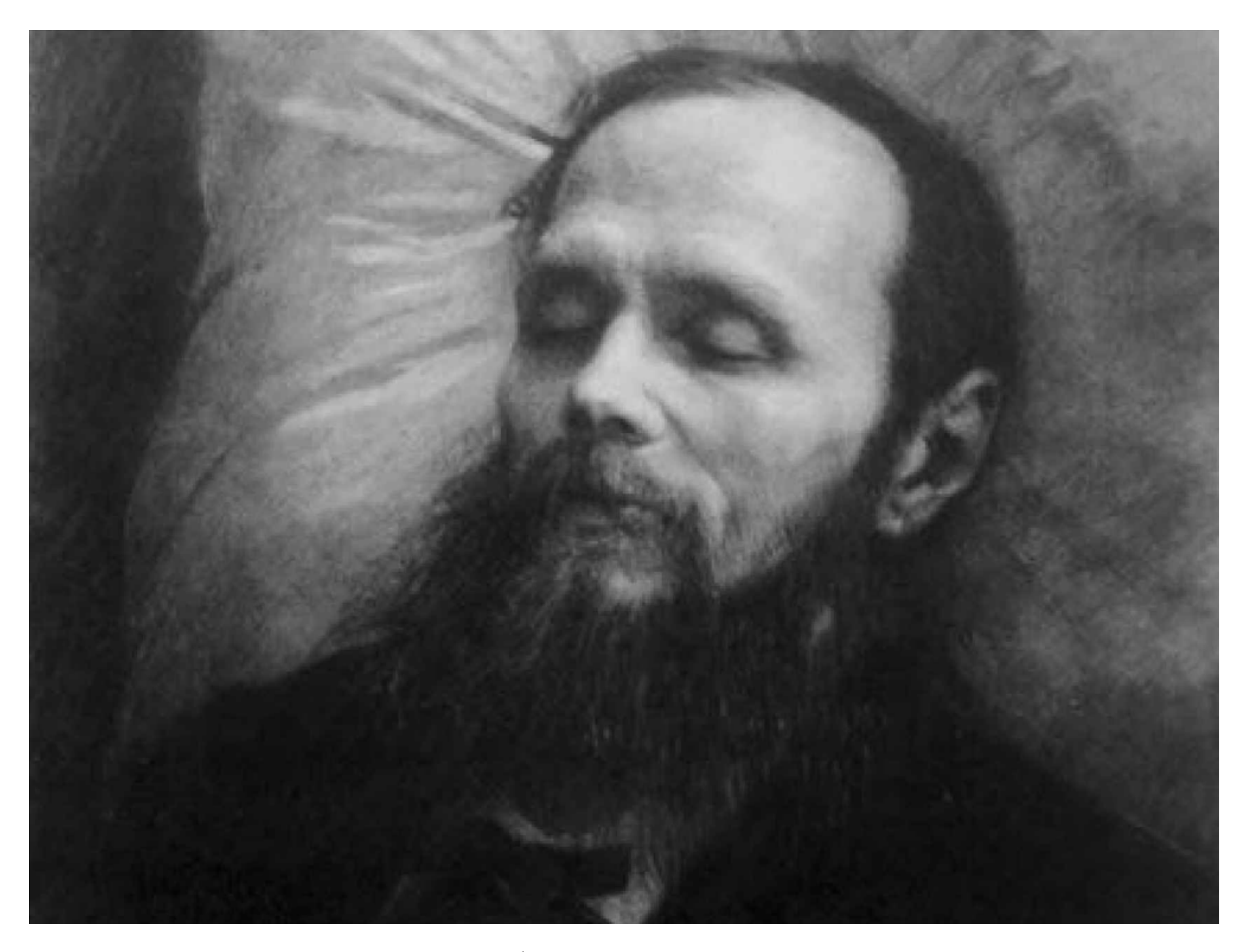
«ثم يتمّ جدولة جميع الأفعال البشرية، رياضياً، وفقاً لهذه القوانين، تماماً مثل جداول الخوارزميات. ستُنشر كتب تعليمية محدَّدة، مثل الموسوعات الحاليّة، حيث سيتمّ حساب كلّ شيء، وتحديده بوضوح، ولن يكون هناك المزيد من المغامرات في العالم... ثم سيُبْنى القصر البلّوري (المدينة الفاضلة)».

لن يكون هناك المزيد من المخاطر؛ لأن الخطر ينطوي على الترقُّب، والترقُّب مرتبط بلحظات حرجة حقّاً: اعتماداً على ما يفعله المرء، من الممكن أن يكون هناك أكثر من نتيجة واحدة. ولكن، من وجهة نظر الحتمية، إن قوانين الطبيعة تضمن أن شيئاً واحداً، فقط، يمكن أن يحدث في أيّ لحظة. إن الترقُّب هو مجرَّد وهم ناتج عن الجهل بما يجب أن يكون. عندما تضرب الرقم (2) في الرقم (2)، تكون النتيجة واحدة دائماً: لا ترقُّب، لا شكّ، لا مفاجأة.

إذا كان الأمر كذلك، فإن كلّ آلام الاختيار لا طائل من ورائها، والشعور بالذنب والندم أيضاً، لأن كلا الشعورَيْن يعتمد على إمكان قيامنا بشيء آخر. نحن نختبر ما يجب علينا اختباره، لكننا لا ندرك أيّ شيء. وكما قال تولستوي في كتابه «الحرب والسلام»: «إذا اعترفنا بأن حياة الإنسان يمكن أن تحكم (كلِّيّاً) بالعقل، فإن إمكانية العيش ستدمّر».

هذه النظرة «العلمية» للإنسانية، على ما يبدو، فتحوِّل الإنسان إلى شيء (حرفيّاً، تجرِّده من إنسانيَّته)، وليس هناك إهانة أعظم من ذلك. يقول الرجل تحت الأرض، بسخرية: «طوال حياتي كنت مستاءً من قوانين الطبيعة»، مستنتجاً أن الناس سوف ينتفضون ضدّ إنكار إنسانيَّتهم. سوف ينخرطون في ما يسمِّيه «العداء»، وهو فعل يتمّ دون أيّ سبب (فقط) لإظهار قدرتهم على التصرُّف ضدّ مصلحتهم الخاصّة، وعلى عكس ما تتنبّأ به ما يسمّى قوانين علم النفس البشري.

كتب «دوستويفسكي»: «إنهم يدعونني بطبيب نفساني. هذا ليس صحيحاً. أنا -ببساطة- شخص واقعي، بالمعنى الأعلى؛ ما يعني أنني أصور العمق الكامل للروح البشرية». نفى «دوستويفسكي» كونه عالم نفس؛ لأنه -على عكس ممارسي هذا العلم- اعترف بأن البشر يمتلكون الفاعلية، وأنهم يتَّخذون قرارات حقيقية يمكن تحميلهم المسؤولية عنها، بشكل صحيح. بغضّ النظر عن مدى شمولية وصف



شخص ما للقوى النفسية، والقوى الاجتماعية التي تؤثِّر في الشخص، هناك، دائماً، شيء متبقٍّ، وبحسب قول الفيلسوف الروسي «ميخائيل باختين» عن فكر «دوستويفسكي»، بعض من «فائض الإنسانية». نحن نعتزّ بهذا الفائض أو، كما سمّاه «دوستويفسكي»، «الإنسان بداخل الإنسان»، وسندافع عنه حتى آخر نفس.

تذكّرنا فقرة في رواية «مذكِّرات منزل الأموات» بروايات الخراب الحضري الحديثة، حيث يتمرَّد الأبطال ضدّ الرخاء المضمون. يريدون امتلاك حياتهم. يتوصَّل الرجل السرّي إلى نتيجة، مفادها أننا إذا وضعنا الإنسان في المدينة الفاضلة، فسوف يخطّط «للدمار والفوضى»، ويفعل شيئاً عشوائياً، وإذا سنحت له الفرصة، فسيعود إلى عالم المعاناة. باختصار، «كلّ ما يفعله هذا الرجل هو أنه لم يكن سوى إثبات لنفسه، باستمرار، أنه رجل، وليس قطعة في ماكينة».

في مقال مخصَّص، على ما يبدو، للحمّى الروسية، بالجلسات مع الشياطين، والتواصل معهم، يعالج «دوستويفسكي» الاعتراض المتشكّك في أن هذه الشياطين يمكن أن تمنحنا اختراعات محيّرة للعقل، و -من ثَمَّ- تثبت وجودها، فهي لا يمكن أن توجد، وهذه الكلمات هي، فقط، لخداع الناس الساذجين. يجيب «دوستويفسكي» مازحاً أن هذه الحجّة فشلت لأن هذه الشياطين (أي إذا وجدت مثل هذه الشياطين) ستتوقَّع أن الناس، في نهاية المطاف، سوف يكرهون اليوتوبيا الناتجة والشياطين التي خلقتها.

من المؤكَّد أن الناس سيكونون، في البداية، منتشين لأنه «كما يحلم الاشتراكيون»، تَمَّ تلبية جميع الاحتياجات، و «البيئة المفسدة التي كانت، في يوم من الأيّام، مصدر كلّ العيوب» قد ولّت، وليس هناك شيء آخر نطمح إليه. لكن، في غضون جيل، «سيدرك الناس، فجأةً، أنه لم يبقَ لهم شيء، وأنهم لا يتمتَّعون بحرّيّة الروح، ولا بالإرادة، ولا بالشخصية... يرون أن صورتهم الإنسانية قد اختفت... وأن حياتهم سُلِبت من أجل الخبز، لأن «الحجارة تحوَّلت إلى خبز». يفهم الناس أنه لا توجد سعادة في التقاعس، وأن العقل الذي لا يعمل سوف يذبل، وأنه لا يمكن أن يحبّك الجار دون التضحية بشيء من أجله... وأن السعادة لا تكمن في روح السعادة، بل في الجهد المبذول لتحقيقها».

وكما يلاحظ الإنسان تحت الأرض، يتخيَّل المهندسون

تشويق، ولا شكّ، ولا عنصر مفاجأة. لا داعي للانتظار لترى ماذا سيكون حاصل ضرب الأرقام، هذه المرّة. إذا كانت الحياة على هذا النحو، فهي بلا معنى. في فورة غاضبة من البراعة، يستنتج الرجل السرّي:

«يبدو لي أن (2X2=4) نوع من الإهانة. إنها صعلوك يعترض طريقكم، و يبصق عليكم. أنا أقرّ بأن (2X2=4) شيء رائع، لكن لو أردنا إعطاء كلّ شيء حقّه، فقد يكون (2X2=5) شيئاً جذّاباً جدّاً».

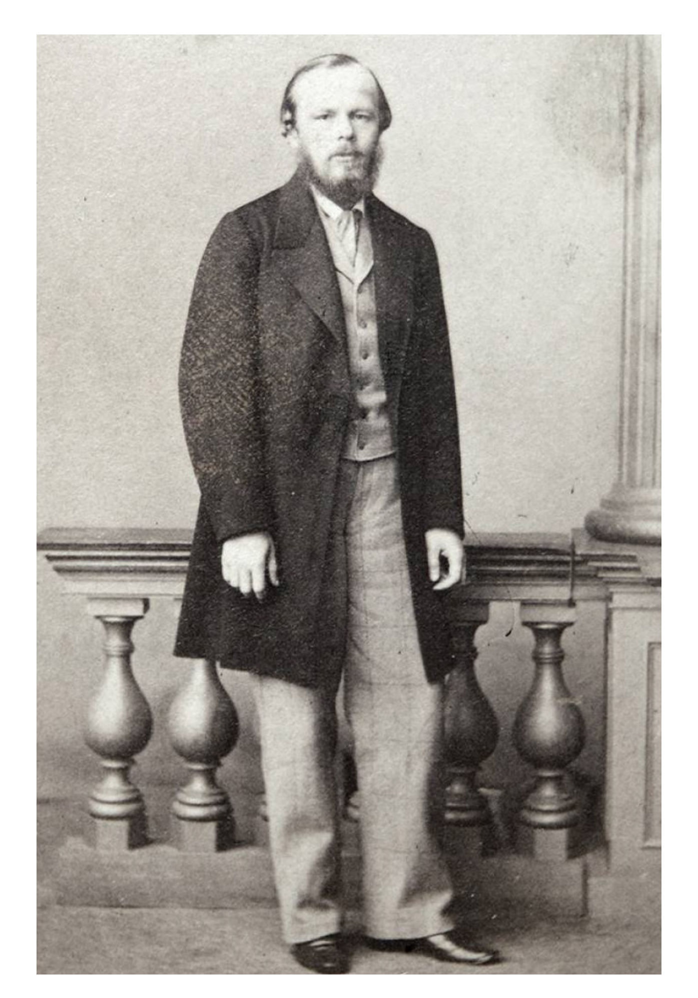
وبالروح نفسها، تقول شخصية في رواية «الأبله» (1869) لـ«دوستويفسكي»: «كن على يقين من أن كولومبوس لم يكن سعيداً عندما اكتشف أميركا، ولكن كان كذلك في أثناء اكتشافه لها. إن ما يهمّ هو الحياة، لا شيء سوى الحياة - عملية الاكتشاف، العملية الأبدية والدائمة، لا الاكتشاف نفسه».

إن البشر، دائماً، ما في حالة صيرورة، أو -وفقاً لباحثين في شرح هذه النقطة- «غير مكتملين». إنهم يحتفظون بهذه الموهبة «لتفنيد كلّ التعريفات السطحية والمتكاملة للذات. مادام الإنسان على قيد الحياة، فإنه يعيش مع حقيقة أنه لم يكتمل بعد، وأنه لم ينطق، بعد، بكلمته الأخيرة.

تتطلَّب المبادئ الأخلاقية أن نعامل البشر كبشر، لا كأشياء، وهذا يعني أننا يجب أن نعاملهم كما لو كانوا يتمتَّعون بقوّة «خلق المفاجئات». لا ينبغي أن نكون واثقين جدّاً من الآخرين، سواء فيما يخصّ المجتمع، وفيما يخصّ الفرد. في «الاخوة كارامازوف»، يشرح أليوشا لليزا أن الكابتن سنيجيريف المحتقر، الذي أدار ظهره للمبلغ الكبير الذي عُرض عليه، بفخر، سيقبله -بالتأكيد- إذا عُرِض عليه مرّة أخرى. هو الذي حافظ على كرامته الإنسانية، سيقبل -بالتأكيد- الهديّة التي يحتاجها بشدّة. تقول ليزا ردّاً على ذلك:

«اسمع، أليكسي فيودوروفيتش: ألسنا، في جميع تحليلاتنا... نحتقره؟، ذلك الرجل المسكين، عندما نحلّل روحه هكذا، كما لو كنّا جالسين في الأعلى، أليس الأمر كذلك، عندما نكون على يقين من أنه سيقبل المال»؟

لم يفهم «دوستويفسكي» حاجتنا إلى الحرّيّة، فحسب، بل فهم، أيضاً، رغبتنا في التخلّص منها. للحرّيّة ثمن باهظ، وتلك الحركات الاجتماعية التي تَعِد برفع هذا العبء الثقيل، ستجد، دائماً، أتباعاً. هذا هو موضوع فصل «المفتّش الأعظم» من كتاب «الأخوة كارامازوف»، وأشهر الصفحات التي كتبها «دوستويفسكي». يروي المفكّر إيفان «قصيدته» غير المكتوبة في النثر، لأخيه رجل الدين أليوشا، ليصف أعمق مخاوفه. تدور أحداث القصّة في إسبانيا خلال محاكم التفتيش، وتبدأ مع المفتّش الأعظم الذي يحرق الزنادقة بأمر من محكمة التفتيش. بما أن ألسنة



الاجتماعيون عالماً «مكتملاً»، منتجاً نهائياً مثالياً. في الواقع، يوجد، بالفعل، «صرح مذهل من هذا النوع»: «عشّ النمل»، وقد كان عشّ النمل الصورة المفضّلة للاشتراكية لدى «دوستويفسكي».

لا تتطلّب الإنسانية، على عكس الشكليّة، منتجاً، فحسب، بل العمليّة أيضاً. للجهد قيمة، فقط، عندما يمكن أن يفشل، بينما الخيارات مهمّة، فقط، إذا كان العالم ضعيفاً، ويعتمد، جزئيّاً، على قيامنا بشيء واحد بدلاً من آخر. النمل لا يتَّخذ قرارات. «تبدأ السلالة المحترمة من النمل، وتنتهي، على الأرجح، في عشّ النمل، وهو ما يعطيها أسمى آيات الثناء لمثابرتها وثباتها. لكن الإنسان مخلوق مشاكس، وربّما، مثل لاعب الشطرنج، يحبّ سير اللعبة، فقط، لا نتيجتها».

يرى الإنسان السرّي أن «الهدف الوحيد على الأرض، الذي تسعى البشرية، جاهدةً، لتحقيقه، يكمن في العملية المستمرّة للإنجاز، أو -بعبارة أخرى- في الحياة نفسها، لا في الهدف الذي يجب أن يكون دائماً، بالطبع». (اثنان ضرب اثنان يساوي أربعة): «هذه صيغة، وبعد كلّ شيء (2X2=4) لم تعد حياة، أيُّها السادة، بل هي بداية الموت». عندما تضرب الرقم (2) في الرقم (2)، فإن النتيجة هي نفسها دائماً: لا يوجد

اللهب تشمّ هواءً غنيّاً برائحة أوراق الغار والليمون، فإن الناس، مثل الأغنام، يشهدون المشهد المرعب بوقار مملوء بالرعب.

لقد مرَّ خمسة عشر قرناً منذ أن وعد المسيح بالعودة السريعة، وهم يتوقون إلى آية منه. قرَّر المسيح، بدافع الرحمة اللامحدودة، أن يظهر نفسه لهم. تحرَّك بينهم، بهدوء وصمت، وتعرَّفوا إليه، على الفور. «قد يكون هذا أحد أفضل أجزاء القصيدة، أعني أن هذه هي الطريقة التي يعرف بها»، يقول إيفان، بتوبيخ ذاتي ساخر: كيف يعرفون أنه ليس غشّاشاً؟ الجواب هو أنك عندما ترى الخير، فهذا جميل جدّاً بحيث لا يترك مجالاً للشكّ.

كما يعرف المفتِّش من هو الغريب، ويأمر باعتقاله دون تأخير. نائب المسيح يعتقله! لماذا؟ ولماذا يطيع الحرّاس، والناس لا يقاومون؟ نحصل على إجابات لهذه الأسئلة عندما يزور المفتّش السجينَ في زنزانته، ويكشف سرَّ قلبه له.

يوضِّح المفتش أن نظرتَيْن حول الحياة والطبيعة البشرية، تنافستا، عبر الزمن. لقد غيّر كلّ منهم اسمه ومبادئ معتقداته الخاصّة، بحسب الزمان، والمكان، لكن الأساس يبقى كما هو: إحداها هي وجهة نظر المسيح، التي ينكرها المفتّش: البشر أحرار، والخير له معنى، فقط، عندما يتمّ اختياره بحرّيّة. ووجهة النظر الأخرى يتبناها المفتِّش،وتقول إن الحرّيّة عبء مرهق لأنها تؤدّي إلى الشعور بالذنب والندم والضيق، والشكوك التي لا تنتهي. الغرض من الحياة ليس الحرّيّة بل السعادة، ولكي يكون الناس سعداء، يجب أن يتخلَّصوا من الحرّيّة، وأن يتبنّوا فلسفة تدَّعي أن لديها كلّ الإجابات. يقول دميتري، الأخ الثالث لآل كارامازوف: «الإنسان واسع للغاية ؛ كنت سأجعله أضيق لو كان الأمر بيدي! «والمفتّش يضمن سعادة الإنسان من خلال «تضييق» الطبيعة البشرية.

تتحدَّث الكاثوليكية، في العصور الوسطى، باسْم المسيح، لكنها، في الواقع، تمثِّل فلسفة المفتِّش؛ لهذا السبب ألقى المفتِّش القبض على المسيح، وقرَّر أن يحرقه باعتباره الزنديق الأعظم. يكشف «دوستويفسكي» نظرة المفتِّش للحياة التي اتَّخذت، في عصرنا، شكل الاشتراكية. في مثال الكاثوليكية، في العصور الوسطى، يتخلّى الناس عن الحرّيّة لصالح الأمن، ويتغلَّبون على عذاب الاختيار، برضاهم باليقين. من خلال القيام بذلك، هم يسلِّمون إنسانيَّتهم، لكن المقايضة تستحقّ العناء، بالتأكيد.

(...)

يتنبَّأ «دوستويفسكي»، في كتابه «الشياطين» (1871)، بدقّة مدهشة، كيف ستكون الشمولية في الممارسة العملية. يتساءل في «الأخوة كارامازوف» عمّا إذا كانت الفكرة الاشتراكية جيّدة، حتى من الناحية النظرية. إن ثوار الشياطين دنيئون، لكن المفتِّش -على عسكهم- مضحٍّ تماماً؛ فهو يعلم أنه سيذهب إلى الجحيم لتشويه تعاليم المسيح، لكنه حريص على فعل ذلك من منطلق محبَّته للبشرية. باختصار، إنه يخون المسيح لأسباب مسيحية!. في الواقع، هو، بالتضحية بحياته الأبدية، يفوق المسيح الذي ضحّى بحياته الأرضية. يجعل «دوستويفسكي» هذه التناقضات شديدة، قدر الإمكان، فمع قدرته الفكرية التي لا مثيل لها، يصوِّر أفضل اشتراكي ممكن، وفي الوقت نفسه، يشرح الحجج المؤيّدة للاشتراكية بمهارة أكثر عمقاً ممّا فعل الاشتراكيون الحقيقيون، على الإطلاق.

أخيراً، يقول أليوشا، بحماس: «قصيدتك في مدح المسيح، وليست في لومه كما قصدت أن تكون!». مع الأخذ في الاعتبار أن جميع الحجج كانت من المفتّش، وأن المسيح لم ينطق بكلمة واحدة ردّاً على ذلك، كيف يمكن أن يكون هذا الشيء ممكناً؟ اسأل نفسك: بعد سماع حجج المفتِّش، هل أختار التنازل عن كلّ حرِّيَّتي مقابل ضمان السعادة؟ وهل أوافق على أن نوعاً ما من البديل الحكيم لوالديَّ سيقرّر كلّ شيء لي، وأبقى طفلاً، دائماً، أم أن هناك ما هو أعلى من القناعة، فحسب؟ أنا أطرح هذين السؤالَيْن على طلّابي منذ سنوات، ولم يوافق أيٌّ منهم على قبول صفقة المفتِّش.

نحن نعيش في عالم، تصبح فيه طريقة تفكير المفتّش أكثر جاذبيّةً، يوماً بعد يوم. يعتقد علماء الاجتماع والفلاسفة أن الناس أشياء مادّية معقَّدة، فحسب، وتصدر منهم مفاجئات حقيقية بقدر ما تستطيع قوانين الطبيعة أن تَعلِّق نفسها. المثقَّفون، وهم على يقين أكثر من أيّ وقت مضى من أنهم يعرفون طريقة تحقيق العدالة والسعادة للناس، يجدون حرّيّة الآخرين عقبة في طريق السعادة البشرية.

بالنسبة إلى «دوستويفسكي»، على النقيض من ذلك، إن الحرّيّة والمسؤولية وإمكانية المفاجأة تحدّد الجوهر الإنساني، وهذا الجوهر يجعل كلّ ما هو ذو قيمة ممكناً. إن الروح البشرية «لا تزال غير معروفة، إلى حَدّ كبير، وغير مكشوفة للعلم، وغامضة إلى درجة أنه لايوجد، ولا يمكن أن يكون هناك أيّ طبيب أو قاض نهائيّ»، بل بشر غير محدّدين، فقط، تحت رعاية الله الذي خلقهم أحراراً.

■ **جاري شاول مورسون □ ترجمة: مسلم غالب**

المصدر:
https://newcriterion. com/issues/2021//Fyodor-dostoevsky-philosopher-of-freedom



بشرى خلفان:

لا أعمل على توثيق التاريخ العُماني

أصدرت الكاتبة العُمانية بشرى خلفان العديد من المؤلَّفات، منها رواية «الباغ» وكتاب «رفرفة»، عام (2004)، ثم مجموعة قصصية بعنوان «غبار»، و«حبيب رمان»، ونصوص «صائد الفراشات الحزين»... شغلت منصب مدير مكتب السرديات، وعضوية «الجمعية العمانية للكتّاب والأدباء». وهي كاتبة مقال في صحيفة «الوطن» العُمانية.

حول تجربتها السردية في روايتها الجديدة «دلشاد سيرة الجوع والشّبع»، التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» العربية، كان هذا الحوار:







لنبدأ بالسؤال البديهي: ما مبرِّرات الكتابة عند بشرى خلفان؟ وما التجارب السردية المؤثِّرة في قراءاتك؟

- عندما بدأت الكتابة، لم أسأل نفسي هذا السؤال، لكني، على مَرّ السنوات، فعلت ذلك مراراً، سألته، بغضب، مرّات، وبتعاطف مع ذاتي الكاتبة مرّات أخرى، وفي كلّ مرّة كان الجواب أني أكتب لأني أظنّ أن عندي شيئاً ما أريد أن أقوله للعالم، ولأني أستطيع أن أنتج القول عن طريق السرد، سواء أكان قصّة قصيرة أم كان نصّاً مفتوحاً أم رواية، ولأني لا أستطيع التوقّف عن الكتابة لمدّة طويلة، أو أني لم أكتفِ منها بعد.

بالنسبة إلى قراءاتي؛ أظن أني تأثَّرت بكثيرين، لكن دعني أقُلْ إني تأثَّرت أكثر بنجيب محفوظ، ورضوى عاشور، وسميحة خريس، وأورهان باموق، وربيع جابر.

وصلت روايتك الجديدة «دلشاد سيرة الجوع والشّبع» إلى القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» العربية. كيف كانت مشاعرك، وأنت تتلقَّيْن الخبر؟

- عندما تلقيت الخبر، ابتسمت برضى، وقلت في نفسي: «فعلها دلشاد»، ثم هنَّأته هامسة.

هي رواية، يمتزج فيها الفرح الغامر بالأسى العميق، حدِّثينا عن ظروف كتابة هذا النصّ، ودوافعه؟

- فكرة هذا النصّ قديمة جدّاً، بدأت من ذاكرة جدَّتي وذاكرة أبي، اللذين عاشا تلك المرحلة من البؤس العامّ، وكان سؤال الجوع وما يفعله في الإنسان، وكيف يشكّل رؤيته للحياة، ومنطق الندرة والوفرة وما يفعلانه في تلقِّينا للعالم وانعكاسه على سلوكنا؛ هو السؤال الذي أحاول مقاربته؛ الجوع الفسيولوجي، والجوع النفسي والروحي، وكلّ أشكال الجوع التي تشكِّلنا، وتعيد تشكيلنا مع اختلاف الأوقات والظروف.

بدأت في البحث في عام (2018)، ثم توقَّفت لأسباب صحِّيّة. عدت إلى البحث والكتابة أواخر عام (2019)، وكنت في تحدٍ مع نفسي على أكثر من صعيد، لأني كنت أشعر أن العلاج قد سبَّب لي ضباباً ذهنيّاً، وأثَّر في مناطق اللغة عندي؛ لذا كنت صارمة جدّاً، ومنضبطة جدّاً في الكتابة، كنت أتحدَّى نفسي في كلّ سطر، وكلّ فصل أنجزه، حتى أشعر أني صرت بخير فعلاً، وأني شفيت.

تنتقل الرواية عبر ثلاث مناطق مختلفة في مسقط: «لوغان» و«ولجات» و«حارة الشمال».



هل للمكان سلطة سردية في أثناء الكتابة؟ وهل ذاكرة المكان كافية وحدها لتسريع وتيرة الكتابة؟

- للمكان أثر كبير يظهر في أغلب نصوصي السردية، سواء أكانت قصّة أو كانت رواية، ولا أنكر تعلّقي الكبير بمسقط القديمة حيث ولدت وكبرت، فمسقط تشكّل ذاكرتي، وخطواتي الأولى، وأوّل مقاربة لي للعالم، لذا أنا متعلّقة بها، بكلّ حواسي.

أنا كاتبة بطيئة، بطيئة جدّاً في الحقيقة، تستحوذ عليَّ الفكرة لمدّة طويلة (فكرة دلشاد بدأت، مثلاً، قبل عشر سنوات)، فأبدأ في تقليبها وإمعان النظر فيها، والقراءة حولها، وأحياناً تكون الحكاية هي المحرّك الذي يدفعني للبحث وتكوين زاوية النظر، هذا يأخذ الجزء الأكبر من الوقت، ثم أبدأ في الكتابة، وفي أثناء الكتابة أواصل قراءاتي البحثية بقدر حاجة النصّ. أبني نصّي، وأحياناً أضطر للهدم وإعادة الكتابة، وهكذا حتى أصل إلى النهاية، أو إلى حيث يتوقّف خيط السرد.

تمزج الرواية التاريخ بالنسيج الاجتماعي والنسيج الثّقافي للمجتمع العماني. لماذا كان هذا الاختيار في «دلشاد»؟

- تاريخ عمان الثّقافي وتاريخها الاجتماعي شبه مجهولَيْن، وما يعرف عنهما قليل. وفي حجب هذا التاريخ هناك تجهيل للإنسان نفسه، لذا ألجأ إلى القراءة التاريخية في محاولة لفهم الإنسان قبل كلّ شيء، والظروف التي شكّلته وشكّلت رؤيته لنفسه، وللعالم. يمنحني التاريخ القدرة، لا على معرفة الماضي وحده وقياس أثره فحسب، بل على فهم الحاضر الذي نعيشه، والمجتمع الذي تَشكّل نتيجة لكلّ العوامل التاريخية، وربَّما، أيضاً، استشراف المآلات التي نحن ذاهبون، إليها.

من الشخصيات الرئيسية: دلشاد، ومريم، وعبد اللطيف، وفريدة، وقاسم. هل كان الاقتراب منها، ونَحْتها سردياً، على درجة كبيرة من الواقعية المسبقة؟

- أظنّ أن الشخصيات المكتوبة كانت عندي حقيقيّة أكثر من الشخصيات التي كنت أعرفها وأعيش معها، إلى درجة أني كنت أظنّ في لحظات مَرَّت خطفاً، أن بإمكاني أن أكتب اسم دلشاد في (جوجل) وأعرف أخباره. كنت أشعر بأساه وانكساره، وتجرحني أسئلته البسيطة حول وجوده وقلّة حيلته، وهذا ينطبق على بقية الشخصيات، إذ كنت أشعر أني أعرفهم، وأني جلست إليهم، وأنهم هم من يروون الحكاية من خلالي، وما أنا إلّا وسيلتهم للحضور إلى هذا العالم.

معظم شخصياتك تأتي من الهامش. هل ينبغي على الأدب إيجاد حلول لإخراجها من هذه المنطقة المجتمعية؟

- الأدب لا يوجِد حلولاً بقدر ما يطرح أسئلة.. هو محاولة لفهم العالم، والأسباب والنتائج، وتقلّب المصائر، واختلاف الغايات، أمّا الشخصيات، فلا يتمّ اختيارها إلّا من صلب الفكرة، فكيف تكون فكرة الجوع إن لم تكن للفقراء الذين يفترشون أسفل السلَّم، ويتغطّون بالبرد؟، وكيف تكتمل الفكرة إلّا بضدّها؟ وهنا، تدخل الشخصيات من الطبقات الأخرى، وكلّ يرزح تحت شكل من أشكال الجوع، كما أن هؤلاء الذين نسمِّيهم أصحاب الهامش هم المتن الحقيقي للحياة، هم الذين يقوم العالم على أكتافهم.

في هذا السياق، ثمّة سؤال، إن جاز لنا طرحه، مرتبط بمدى حيادية الكاتب في مسار شخصياته الروائية.

- أظنّ أن ذلك يعتمد كثيراً على قوّة الشخصيات، فعندما تصبح الشخصية المكتوبة حقيقية يتمّ تحييد الكاتب بشكل كبير؛ فقوّة الشخصية تفرض حضورها.

هل وجود أزمة ما في الماضي، أو في أيّ زمن آخر، هو المحرِّض عندك على الكتابة؟

- محرّضي على الكتابة هو محاولة الفهم. عندي أسئلة كثيرة أحاول مقاربتها من خلال الرواية، وهناك لحظات متأزّمة في الرواية مثلما هناك لحظات متأزّمة في المرحلة التاريخية التي وجدت فيها الشخصيات.

من الطريف، ربَّما، أن نتساءل إن كانت الشخصيات الورقية تتمرَّد على كاتبها. هل حدث لك هذا مع إحدى شخصيّاتك؟

- نعم. حدث هذا.. خاصّة في كتابتي لـ «دلشاد..»، فعندما أكتب ما لا تريده الشخصية أعجز عن التقدُّم في العمل، وأضطرّ للخضوع لمشيئة الشخصية حتى أستطيع الاستمرار في الكتابة والمضيّ في السرد.

منذ عملك الروائي الأوَّل «الباغ»، ومن بعده «دلشاد»، تتطرَّقين إلى مناطق مجهولة لدى القارئ العربي، فهل يمكن القول إنك بصدد مشروع سرديّ لتوثيق تاريخ عُمان؟

- الرواية ليست كتاب تاريخ، والراوي ليس مؤرِّخاً، وفي الرواية التاريخية ليس الهمّ هو التأريخ، لكن من المهمّ جداً فهم المرحلة التاريخية التي يقع فيها الحدث، وفهمها فهماً عميقاً قدر الإمكان؛ لأنها تلقي بظلالها على تحوُّلات الشخوص ومصائرهم، كما تسهم، بشكل كبير، في تكوين وجهة النظر التي يودّ مقاربتها من خلال النصّ، وتظهر حرفة الروائي؛ لا في نقل التاريخ فحسب، بل في السير معه أو بمحاذاته واستخدامه كموقد للخيال، ومستنطقاً للغة أيضاً، وهذان هما أهمّ أداتَيْن من أدوات الروائي.

جواباً على سؤالك؛ أنا لا أعمل على توثيق التاريخ العُماني، بل إن جزءاً من مشروعي هو استنطاقه.

عملية الاستنطاق هاته، قد لا تخلو من هواجس في أثناء الكتابة، خاصّةً تلك المتعلِّقة بالرقيب، وبالرقيب الداخلي، حينما يتعلَّق الأمر بالتطرُّق إلى قضايا حسّاسة في المجتمع..

- لا أعرف إن كنت أمتلك أيّاً ممّا ذكرت! ما أعرفه أنني، في كتابتي لنصّي، مخلصة لشخوصي، وللفكرة، ولنفسي، ولا أعرف إن كان هناك كاتب استطاع التخلُّص من رقيبه الذاتي بشكل كامل، ولا أدَّعي أني فعلت، لكنني أزداد دربةً في التعامل معه، من رواية إلى أخرى.

بشكل عامّ، هناك هواجس أصيلة عند المثقّف والكاتب العمانيَّيْن، وتَمَّ تناولها شعراً وسرداً، في القصّة القصيرة، وفي الرواية، وهذا طبيعي؛ فلكلّ مجتمع قضاياه وما يشغله، ويشغل مثقَّفيه وهذا ينعكس في الكتابة، أمّا كونها قضايا حسّاسة فهذا جزء طبيعي من رؤيتنا للحياة، ولو أننا اتَّخذنا جانب الحذر لمنعنا أنفسنا حتى من تناول العادي والبسيط، فكلّ بسيط، في الحقيقة، هو شكل أكثر تعقيداً عندما تتمّ مقاربته برؤية فلسفية ينتج عنه الكثير من الأسئلة، بل يعيد تشكيل نظرتنا إلى مفهوم اليومي والعادي والبسيط، فالأسئلة الوجودية، مثلاً، قد تكون، في مجتمع مثل مجتمعنا، أشبهَ بالتجديف.

كيف تنظرين إلى التلقّي الذي تحظى به أعمالك، وإلى تناولها في الوسط النقدي كذلك؟

- أظنّ أنه لا شيء يعوِّض غياب شيء، فنحن -الكتّابَ- بحاجة إلى سماع تقييم القرّاء، وبحاجة إلى النقد الأدبي، فهكذا نستطيع أن نبصر، بشكل أوضح، خطواتنا، ونقيِّم منجزنا بالشكلَيْن؛ الانطباعي العاطفي، والعلمي التجريدي، وكلاهما مهمّ في وجهة نظري، ولو أني أتمنَّى أن يتحوَّل النقد، بشكل ما، من حالته المدرسية إلى الحالة الإبداعية؛ فهناك، فقط، نستطيع إنشاء نصّ موازٍ يضفي على النصّ الأصلي دفقاً من الضوء السابر، وهناك يصبح الكاتب في حالة تحدٍّ أو -على الأقلّ- يدخل في إطار جدليّ مع النصّ، والحركة النقدية.

هناك متابعة نقدية جيّدة لنتاجي الإبداعي، بخاصّةً في دول المغرب العربي، والعراق، وقد أسهم ذلك، بشكل إيجابي، في محاولتي تجويد منتجي الأدبي.

■ **حوار: السيد حسين**

«بيْتُنا الكبير»:

تأريخ ما أهْمَلَهُ التاريخ

بِغضّ النظر عن صحّة التبرير الذي تسوقه الكاتبة لِتسويغ شكل الرواية، بدلاً من السيناريو، نقرأ، وقد أشرَفنا على نهاية الرواية، استطراداتٍ توضِّح أن ذاكرةً فريدة ما تزال مليئة بالذكريات واللحظات المُعانقة لتلك الفترة الاستثنائية التي عاشتْها في ظلال جَدّها الوارفة، وكأنما هي تخشى أن تخوض في زمنها الحاضر.. هل التعلُّق بزمن الجَدّ، وبِتداعياتِ ذكريات الطفولة، سيخفّفُ عنها وطأةَ مواجهة حاضرها، الذي رسمتْ بعضُ الصفحاتِ ملامحَه الكالحة؟.



محمد برادة

في شكلٍ لا يخلو من ابتكارٍ في السرد وتركيب الأزمِنة، تسعى ربيعة ريحانْ، في روايتها الثالثة، «بيتنا الكبير» (دار العين للنشر، القاهرة، 2022)، إلى أن تؤرِّخ لشخصياتٍ وسلوكاتٍ وعاداتٍ، غالباً ما يُهملها التاريخ المشدود إلى متابَعة الأحداث والوقائع البارزة المُندرجة ضمن ما يُعرف بـ«المحكيّ القوْمي».

تستمدّ هذه الرواية عناصرها الحكائية وتفاصيل عيْش شخصيّاتها، ومنظومة القيم المُوجّهة لسلوكها، من مسار حياة الجَدّ «كبّورْ»الذي استطاع، وهو في مطلع شبابه، أن يؤكِّد رفضه لجبروتِ السلطة، وأنْ يجسّد تحدّيه في تأسيس أسرةٍ كبيرة فوق الهضبة، بعيداً من مدينة (أسفي) التي كانت تعيش فيها أسرتُه. إلّا أن ما شيّده الجَدّ كبّور لا ينحصر في عائلةٍ عاديّة، بل هو نواة مُتجذّرة في التقاليد والقيم الموروثة عن الأجداد، والتي ظلّ كبّور متشبِّثاً بها، ما أتاح له أنْ يُجسّد، فوق الهضبة، أنموذجاً حيّاً قِوامُه أربع زوجاتٍ، ضَرّات، وخمسون ولداً وبنتاً، وبيتٌ يسَعُ قبيلة بكاملها.

«بيتنا الكبير» بين شكلَيْن

في الفصل الثالث والعشرين، تكشف الساردة، وهي الكاتبة المفترضة، عن ذلك الصراع المرير الذي عاشتْه قبل أن تحسم في الشكل الملائم لاستعادة ما امتلأتْ به ذاكرتُها، منذ طفولتها، في أثناء مُعايشتها لجدّها الحاج كبّور، ضمن الفضاء الشاسع في بيت الهضبة حيث أعمامها وعمّاتها الخمسون، وحيث الجَدّ كبور الذي كان يؤثرها على بقيّة الأحفاد والحفيدات... تطرح الكاتبة مسألة اختيار الشكل السردي، لأنها كانت تتطلّع إلى دراسة السيناريو في القاهرة؛ لتتمكّن من تحويل تجربتها في البيت الكبير إلى فيلم سينمائي يُجسّد التفاصيل والمشاهد التي عاشتْها في أحضان الطبيعة، وفي ظلّ الشخصية الحاكمة بأمْرها، الجَدّ كبّور، الفارض سلطته على جميع سكّانِ بيت الهضبة... لكن الموت عاجلَ والد فريدة، فأقلعتْ عن دراسة السيناريو، واكتفت بدراسة الأدب؛ ما جعلها تطرح مسألة الاختيار بين شكلَي السيناريو والرواية، فوجدتْ أن السيناريو يقتضي اختزال التفاصيل وعبارات الكلام المتعدّدة، بينما يتّسعُ شكل الرواية لاستيعابِ أكبر قدر من

الأحداث والهواجس والتأمُّلات. وقد اختارتْ، بعد تردّد، شكل الرواية: «.. لا أعرف كيف أخذتْ تنجلي بذلك الوضوح الممكن، رواية أشرع في كتابتها!، وذلك ما سأفعل، ممّا سيتيح لي ضخّ ذلك الكَمّ من الأحداث والشخصيات كمصادر للبناء، عوضَ ذلك السيناريو الذي جعل دمي يفورُ، وكبّلني بهاجس الاختصار والتقتير؛ وسأشكّل كلّ ذلك على النحو الذي يُناسب حبكة مُتقنة في حكاية طويلة، لا زال منها، في مستودع الذاكرة، الكثير...» (ص299).

بِغضّ النظر عن صحّة التبرير الذي تسوقه الكاتبة، لتسويغ شكل الرواية بدلاً من السيناريو، نقرأ، وقد أشرفنا على نهاية الرواية، استطرادات توضّح أن ذاكرة فريدة ما تزال مليئة بالذكريات واللحظات المُعانقة لتلك الفترة الاستثنائية التي عاشتْها في ظلال جَدّها الوارفة. وكأنما هي تخشى أن تخوض في زمنها الحاضر، وقد أصبحتْ موظّفة في إدارةِ بلدية (أسفي). هل التعلّق بزمن الجَدّ كبّور وبتداعياتِ ذكريات الطفولة، سيخفّفُ عنها وطأةَ مواجهةَ حاضرها الذي رسمتْ بعضُ الصفحاتِ ملامحَه الكالحة؟.

بين قيَمٍ موروثة وأخرى قيْدَ التشكُّل

الواقع، أن جعل مسألة اختيار شكل الكتابة جزءاً من النصّ، يكشف عن علاقة فريدة ملتبسة بالزمن، لأنها تبدو موزّعة بين ماضٍ وحاضر، أيْ بين سنوات الطفولة التي أمضتْها في ظلّ الجَدّ والأب وزوجته مشمولة بالعناية والحياة (الهنيّة)، وبين زمنٍ حاضر تقضيه في وظيفة إدارية لا تناسب دراستها الجامعية، فضلاً عن محيط يصعبُ أن يتقبّل فتاة ناضجة تؤجّل الزواجَ من غير مبرّر معقول، في نظرهم؛ هذا ما يستدعي، عند تأويل الرواية، استحضار مشكلة التوزُّع بين زمنيْن، وما ينجُم عن ذلك من تشابُكٍ وتنازع بين قيم الماضي وقيم الحاضر. كأنما خوفُ فريدة من مواجهة حاضرها، وهي في عزّ الشباب، يدفعها إلى البحث عن شكل روائيّ يُتيح الاستمرار في السرد والعودة إلى ذكريات البيت الكبير، حين كانت تعيش في ظلّ الجَدّ الجريء، الواثق في ما ورثه عن الأجداد، وفي ما شيّده بإرادته الصلبة؛ ولعلّ هذا ما جعل أبناءه يستسلمون أمام طبْعه المستبدّ، مُعلّلين ذلك بأنه موروث، وهو الذي ورّثَهُ لأبنائهم: «استسلم الآباء للأطفال، وفي أذهانهم أنهم ليسوا أمام طباع عابرة، بل هم، وجهاً لوجه، أمام إرثٍ مزاجيّ ثقيل، إرثِ الجَدّ الذي سوف يلازمهم إلى أبدِ الآبدين» (ص109). وفي الفصل الثالث عشر، عندما تبرّر فريدة لماذا كانت هي المؤهّلة من بين جميع أفراد الأسرة الكبيرة لكتابةِ سيرةِ الجَدّ كبّور، والغوص في تفاصيل ذكرياته، تتوقّف قليلاً عند تلك العلاقة المتينة التي ربطتْها بالجَدّ، وجعلتْه جزءاً أساسياً في تكوينها، حتى بعد مماته: «نطاقُ مغامرتي أنا مرتبط أكثر بجَدّي، وبشكلٍ مختلف عن الجميع. حياةٌ خُضتُها، شئتُ أم أبيت، في سِياق غريب، اختاره لي، مُلِئ بالبلبلة والتباعُد، كأنني بيْدق في لعبة شطرنج، حرّكَهُ كما شاءَ: مع كلّ الحنان الممكن، والجنون، حتى يُقنعني أو يُقنع نفسه بضرورة تقبّل ذلك الواقع، ليظلّ، طوال حياتي، يلاحقني في رحلة طويلة وشاقّة، دون أن أفتح فمي أوْ أشتكي» (ص128). وفي الفصل الأخير من الرواية، تعود فريدة إلى تبرير اختيارها لشكل الرواية بدلاً من السيناريو. ورغم أن هذه الموازنة قد لا تُثبت تفوُّقَ شكلٍ على آخر، تنتهي، بدورها، إلى الإعراب عن استعدادها لقبول تحويل نصّ روايتها إلى فيلم سينمائي.

مهما يكن، نحن، عند قراءة «بيتنا الكبير»، تلاحقنا شخصيَّتان أساسيَّتان: الجدّ كبّور الرافض للسلطة المتجبّرة كيفما كان مصدرها؛ والحفيدة فريدة المثقلة بذاكرة الهضبة وشخوص الأسرة الكبيرة، واللاجئة إلى ذلك الماضي لتؤجّل مواجهة حاضرها. وعندما أقول إن هذه الرواية تضعنا أمام قيم موروثة، وأخرى هي على طريق التبلوُر، أستوحي ذلك من المحكيّات الكثيرة، ومن مواقف الشخوص، ودلالة الأفعال، خاصّةً لدى الجَدّ كبّور الذي هو عماد الرواية، وصانع مُتخيّلها؛ والذي يؤنّب ابنه، والد فريدة، عندما أراد أن يكتفي بزوجة واحدة: «-لا يوجد رجل محترم في الدنيا يترك نفسه لامرأة واحدة تسلبه عقله، وينتهي إلى العيش معها راضخاً، منصاعاً، عديم الإرادة، مهما كانت جميلة وعاقلة وبنت ناس»(ص 216). ثم من «فريدة» الشابّة التي تتّكئ على ذاكرتها الطفولية التي تظلّ مشرقة، رغم انتمائها إلى ماضٍ اندثر، وإلى قيَمٍ عفا الزمانُ على بعضها.



أمام هذه القيم المتضاربة والمُثقلة ببصماتِ الماضي السحيق، تُطالعنا فريدة، وقد أضحتْ شابّة متخرِّجة في كلِّيّة الآداب، موظَّفة في بلدية مدينتها (أسفي)، تجترّ السأمَ والعيش الرتيبَ. إنه زمن ما بعد الاستقلال، الحامل لوعود كثيرة وتغييرات ضئيلة، لا تضُخّ أملاً مُحفّزاً في عروق «فريدة»، وجيْلها...

ليس أقلّ ميزات هذه الرواية أنها نبشتْ جوانب من منطقة أهملها التاريخ، بل هي أنجزت حفريّاتٍ تضيء ملامح من المسكوت عنه خلال مرحلة انتقالية من مسار المغرب؛ من ثمّ، تغدو «بيتنا الكبير»، بما حققتْه من تدفُّق وزخم، عبْرَ تفاصيل الذاكرة الفردية وتفاصيلها الجماعية، تغدُو حافزاً على التأمّل، وصوغ الأسئلة.

تحوُّلات القصّة القصيرة جدّاً

من الميكروقصّة إلى النانوقصّة

حين يتعلّق الأمر بالقصّة القصيرة جدّاً، نحن مهيَّئون (أو ينبغي لنا أن نتهيَّأ) لأداء دور القارئ النّموذجي لنصّ مضطرب يترواح بين الظّاهر والباطن، وبين الجليّ والخفيّ، وبين المعلَن والمضمَر..

الإيجاز، والإخفاء، والتّكثيف، والمفارَقة، والتّعالُق الأجناسي والموضوعاتي، والسّردية، والعجائبيّة، والواقعيّة، والنّهاية، تلك هي أهمّ الخصائص الجوهريّة التي تسِم القصّة القصيرة جدّاً، وتمنحها فرادةً واستقلاليّةً عن الأنواع السّردية الأخرى. غير أنّ الذي يميِّز، حقّاً، القصّة القصيرة جدّاً -شكليّاً، على الأقلّ- عن تلك الأنواع، مثل الحكاية والقصّة والرّواية، هو الإيجاز الذي ينهض بوظيفة (المهَيمِنة)، بوصفها طريقة (Un procédé) رئيسة، تغلب على هذا الضّرب من الكتابة القصصيّة، وهي (مُهيْمِنة) بنيويّة لا يختلف فيها اثنان، لأنّها تُقاس بعدد الكلمات والجمل والسّطور التي يتألّف منها النصّ، بخلاف بعض الخصائص الأخرى، التي قد تكون مثار اختلاف وسجال بين كتّاب القصّة القصيرة جدّاً، ونقّادها، ومحلّ تأمُّل وتأويل من لدن القارئ، الذي يُعَدُّ تجاوُبه مع النصّ عامِلاً حاسِماً في استجلاء غير المقُول والمسكوت عنه.

مع ذلك، لم يكن مفهومُ الإيجاز نفسُه، في بدايات الاشتغال الإبداعي، مُحدَّداً، إذ لم ينصرف الكتّاب إلى تقييد تدبيجهم للقصّة القصيرة جدّاً بعدد معيَّن من الكلمات؛ فقد ألّف الكاتب الغواتيمالي «أوغستو مونتيروسو - Augusto Monterroso»، الذي يكاد يُجمِع أغلب الدّارسين، في الغرب وفي الشّرق، على أنّه رائد القصّة القصيرة جدّاً، قصّته الشّهيرة في سبع كلمات (باللّغة الإسبانيّة)، وهي قصّة «الديناصور»: «حين استيقظ، كان الديناصور ما يزال هناك»[1]، وكتب آخرون نصوصهم في أقلّ أو أكثر من ذلك، مثل قصّة «القطار السّريع» للكاتب الإسباني «بيري كالدارس - Père Calders»: «لم يشأ أحد أن يُخبِره بموعد وصول القطار. رأوه ينوء بحمْل الحقائب؛ فَالمَهم أن يشرحوا له أنّه لم تكن هناك، أبداً، سكّةُ حديد، ولا محطّةُ قطارات»[2].

لقد كان قصارى جهد كتّاب القصّة القصيرة جدّاً التّعبير عن رؤيتهم للحياة والعالَم والوجود، والإعراب عن موقفهم ممّا يحدث حولهم من وقائع وظواهر قد لا يلتفت إليها سواهم من النّاس؛ فاختلفت، من ثَمّ، أساليبهم في ترجمة رؤيتهم تلك، وموقفهم ذاك، حيث جنح كتّاب أميركا اللّاتينية إلى إلباس الموروث القصصي لَبوساً سرديّاً جديداً أو إجراء نصوصهم القصصيّة مجرى الحكايات والأساطير والغرائب؛ فاتّسمت تلك النّصوص، لطبيعتها العجائبيّة، بخاصيّة التّلميح بدل التّصريح، وبميزة الموارَبة عِوَض الوضوح؛ ذلك أنّ معظم ما سطّرته أناملهم كان بدافع الاضطهاد السّياسي والحرمان الاجتماعي. بينما آثر كتّاب القصّة القصيرة جدّاً الغربيّون تصوير رتابة الحياة اليوميّة وتفاهة تفاصيلها؛ فكانت نصوصهم أدنى إلى الواقعيّة المبتذَلة منها إلى الواقعيّة السّحرية، وأقرَب إلى المكاشَفة منها إلى المداهَنة، وأميَل إلى الإفصاح عن خلجات صدورهم ونزعتهم الإنسانيّة المتوارية خلف الكلمات والجمل والسّطور.

لذلك، طغت السّردية (La narrativité)، باعتبارها ما يمنح النصّ السّردي مظهره الحكائي، على قصص أميركا اللّاتينية القصيرة جدّاً، حيث يلمس القارئ و/ أو الدّارس ركونَ تلك القصص، عامّةً، على الرّغم من أنّها مُوجَزة ومُكثَّفة، إلى بنية سرديّة تنهض على تضافُر الحالات أو الوضعيّات والأفعال أو التّحوُّلات، وهو ما يستدعي حضور مقام سرديّ يضطلع بإنتاج وقائع القصّة وأحداثها عبر الحكي. مثال ذلك قصّة «صدى» للكاتب الأوروغواياني «إدواردو غاليانو - Eduardo Galeano»: «في الأزمنة القديمة، عرفت الحورية «صدى» كيف تتكلّم، ونطقت نطقاً بلغ من السّمو حدّاً أنّ كلماتها بدت جديدة دائماً، لم يتفوّه بها أحد من



أوغستو مونتيروسو ▲

قبلُ، أبداً. ولكنّ الإلهة «هيرا»، زوجة «زوس» الشّرعية، لعنتها في أثناء نوبة من نوبات غيرتها، وعانت «صدى» من أسوأ عقاب: حرمانها من صوتها. ومنذ ذلك الزّمن، وهي غير قادرة على الكلام، لا تستطيع سوى تكرار ما تسمع. تلك اللّعنة تبدو، في هذه الأيّام، فضيلة من الفضائل»[3].

تتأسّس هذه القصّة، فضلاً عن نزعتها السّحرية، واتّكائها على المفارَقة، وانصرافها إلى المداراة، على بعض المكوِّنات السّردية التي تسهم في تشكيل الحكاية، من زمن وإن لم يكن محدَّداً (Achronie)، وشخصيّات تحمل أسماء تخييليّة، بعضها أسطوريّ، وبعضها الآخر من اصطناع القاصّ، حيث تضطرب إحدى تلك الشّخصيات، وهي «صدى»، بين طورَيْن اثنَيْن يتّصفان بالاستقرار، الذي تختلف طبيعته هنا وهناك؛ فهو، في الطّور الأوّل، مقترن بامتلاك البطلة الضّحيّة للكلام، وهو، في الطّور الثّاني، مرتبط بافتقارها إليه، وبين الطّورَيْن، تقوم «هيرا»، وهي البطلة المضادّة والمعتدية، بفعل تحويليّ يولّد ضرباً من الاختلال الذي يتوسّط الوضعيّتيْن؛ الابتدائيّة والنّهائية. ثمّ إنّ هذه الحكاية (L'histoire)، التي تمثّل نواة القصّة القصيرة جدّاً، ينتجها راوٍ غائب، يسرد الأخبار سرداً موضوعياً؛ فتجري القصّة، من ثمّ، مجرى الحكاية (Le conte)، من حيث تسلسلُ أخبارها، وإيرادُها على لسان الرّاوي العليم، ومراوَحتُها بين المعقول واللّامعقول.

على العكس من ذلك، تميل القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً إلى مخاطَبة القارئ و / أو المرويّ له، عبر محكيّ الأفكار، أو المحكيّ النّفسي، ذلك الذي يرتكز إلى «وظيفته الوجدانيّة أكثر من بنيته السّردية»[4]؛ فإذا كانت الحكاية القاسمَ المشترَكَ بين القصّة القصيرة جدّاً في أميركا اللّاتينية، والقصّة القصيرة جدّاً في الغرب، فإنّ الخطاب المتضمِّن لتلك الحكاية يختلف في القصّتَيْن؛ فهو، في الأولى، خطاب سرديّ محوره الحكاية ذاتها، وهو، في الثّانية، خطاب سرديّ موضوعه انعكاس الحكاية في نفس كاتبها و / أو راويها، وفي نفوس شخصيّاتها، وأثر ذلك في القارئ؛ وهذا لا يعني أنّ القصّة القصيرة جدّاً في أميركا اللّاتينية، القائمة على السّردية، لا تهتمّ لوجدان مؤلِّفيها و / أو كائناتها الورقيّة، ولا تثير عاطفة القارئ، وأنّ القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً تتّخذ الحكاية مطيّة لإبراز ظلال تلك العاطفة وارتداداتها. كما لا يعني ذلك أنّ القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً تسرد الحياة الدّاخلية للشّخصيات على لسان الشّخصيات نفسها، وهو ما قد يقتضيه محكيّ الأفكار أو المحكيّ النّفسي، وأنّ القصّة القصيرة جدّاً في أميركا اللّاتينية

لا تلوذ بهذا المحكيّ في نصوصها مطلقاً.

إنّ الاختلاف بين القصّتَيْن، وبغضّ النّظر عن الحكاية المسرودة إن كانت تنحو نحواً عجائبياً أو تنزع نزوعاً واقعياً، وموضوعة النصّ إن كانت موضوعة مؤدلَجة أو موضوعة تتّصل بالحياة اليوميّة وأسلوب القصّ إن كان قصّاً موضوعياً خارجياً أو قصّاً، ذاتياً استبطانياً، يجد معناه في مفهوم (المهيْمِنة)؛ فالذي يغلب على القصّة القصيرة جدّاً، في أميركا اللاّتينية، هو محكيّ الأحداث، والذي يغلب على القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً هو محكيّ الأفكار أو المحكيّ النّفسي؛ وهو ما يفضي، بلا ريب، إلى رجحان كفّة السّردية في القصّة الأولى، ورجحان كفّة العاطفة في القصّة الثّانية.

من ثمّ، تتميّز القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً، لطبيعتها الوجدانيّة، عن القصّة القصيرة جدّاً في أميركا اللاّتينية، لصبغتها الحكائيّة، أكثر، بتقديم غير المكتوب على المكتوب، وغير المرويّ على المرويّ، وغير المقول على المقول، والضّمني على الصّريح، والمسكوت عنه على المفصَح عنه؛ الأمر الذي يحثّ قارئ هذه القصّة على بذل مزيدٍ من الجهد من أجل استشفاف المعنى الثّاوي في الكلمات والجمل والسّطور، بل على تخيُّل حكاية القصّة التي يتمّ إيرادها في شكل ومضة أو ذكرى خاطفة، لاسيّما مع انصراف القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً، أكثر فأكثر، إلى الإفراط في الإيجاز والإسراف في الإخفاء (L'ellipse)، ودنوّها، من حيث الشّكلُ، وبتأثيرٍ من وسائط التّواصُل الاجتماعي الرّقمية مثل (تويتر) الذي أضحى دعامةً يمارس فيها المغرِّدون أو بعضهم، على الأقلّ، الكتابة الأدبيّة، في سياق ما اصطُلح عليه بـ«أدب تويتر - La twittérature»، من النّصوص السّردية المُمعِنة في الإيجاز، تلك التي أصبح يطلَق عليها مصطلح «النانوقصّة - La nanonouvelle»، واقترابها، من حيث المضمونُ، من الخاطرة، كقول الرّاوي في إحدى القصص الموسومة «هي»، وعددها إحدى عشرة نانوقصّة، للكاتب الكَنَدي الكيبيكي «لورون برتيوم - Laurent Berthiaume»: «كانت تمشي ببُطْء. ببُطْء شديد. ببُطْء شديد للغاية... لن تصِل أبداً»[5].

إنّ خطاب هذه القصّة القصيرة جدّاً لا يختلف كثيراً، عن الخطاب العادي، من حيث إنّه كلامٌ غير متخيَّل يكاد يطابق العالَم الموضوعي المنقول؛ إذ يفتقر إلى جوهر الحكاية؛ وهو السّردية، ويحذو فيه مقامُ الرّاوي حذوَ مقام المتلفِّظ في التّخاطُب اليومي. ولولا تلك الإشارة الأجناسيّة، بتعبير «جيرار جينيت - Gérard Genette»، أو الإشارة الشّكلية، كما نزعم، التي تحيل إلى الشّكل الأدبي الذي ينتسب إليه النصّ، وهو النانوقصّة، وارتباط اسم مؤلِّفه بهذا الضّرب من الكتابة السّردية، ما أمكننا تمييز القصّة عن القول المتداوَل، حتّى إنّ النّهاية، التي ينبغي لها أن توحيَ بشيءٍ من المفارَقة، بدت مألوفة جدّاً، وكأنّها نهاية كلام معهود يلقيه المتلفِّظ على مسمَع المتلفَّظ له، حيث من الطّبيعي أن يكون التّخلُّف عن الرّكب أو عدم اللّحاق به، البتّة، مآل كلّ من يتثاقل في السّيْر تثاقُلاً كبيراً.

ولكنْ، لأنّنا ندرك -بوصفنا متلقِّين يمتلكون معرفة مسبقة بنوع النصّ ومُنشئه- أنّ الأمر يتعلّق بالقصّة القصيرة جدّاً، نحن مهيَّئون (أو ينبغي لنا أن نتهيَّأ) لأداء دور القارئ النّموذجي، كما يقول «أمبرتو إيكو - Umberto Eco»، في أثناء استقبال هذا النصّ الذي يضطرب، مثل كلّ نصّ قصصي قصير جدّاً، بين الظّاهر والباطن، وبين الجليّ والخفيّ، وبين المعلَن والمضمَر؛ فننصرف إلى عدِّه من النّصوص التي تُعنى، بالنّظر إلى مجموع القصص التي دبّجها «لورون برتيوم»، سواء أكانت ميكروقصّة أم نانوقصّة، بتفاصيل الحياة اليوميّة التي تبدو، لأوّل وهلة، تافهة لا قيمة لها، ولكنّها تحمل في طيّاتها مغزًى عميقاً لمن ألقى السّمع، وراح يُعمِل الفكر في ما وراء أغشية الظّاهر. إنّها نصوص تروي حكايات أولئك الذين أنهكهم السّعي في طلب حاجة من الحوائج؛ ماديّةً أكانت أم معنويّة، وألم الحياة الذي يفضي إليه ذلك السّعي. ولنا أن نتصوّر، استكمالاً لما سكت عنه النصّ، وتتمّةً لما تغافَل عن ذكره، طبيعة ذلك الجهد المبذول، وماهيّة تلك الحاجة المنشودة، وانعكاس ذلك كلّه في وجدان الأشخاص (الكتّاب أنفسهم أو البشر عامّة) / الشّخصيات وهي تواجه الحياة وألمها، ووجدان القارئ وهو يدأب على تمثُّل حكاية أو حكايات تلك المواجَهة المفترَضة.

وهنا، ينبغي أن نشير إلى أنّ السّمة العاطفيّة للقصّة القصيرة جدّاً ترتبط ارتباطاً حثيثاً بمهيْمِنة الإيجاز؛ إذ كلّما انصرف النصّ إلى الاختصار الشّديد، كان أنأى عن السّردية، ومَدعاةً لتجلّي العواطف وانكشاف الأحاسيس المصاحِبة لما يشبه الحكاية الكائنة أو الممكِنة، والنّهاية غير المتوقَّعة الرّاكِنة إلى المفارَقة، مثل قول الرّاوي في قصّة «مأوى» للكاتب الجزائري زين الدّين بومرزوق: «ازدان فراشه بتوأم فضاق بيته»[6]. ثمّ إنّ الاشتغال على الإيجاز قد تلبّس، في نصوص الكتّاب الغربيّين، تحديداً، بوعي نقديّ اختبر التّقعيد لتلك المهيْمِنة من حيث محاوَلةُ تحديد الكلمات والجمل والسّطور، على الرّغم من أنّ ضبط حجم القصّة القصيرة جدّاً يظلّ تقريبيّاً. لقد شهدت القصّة الغربيّة القصيرة جدّاً، في حدود علمنا، ثلاث محاوَلات لتحديد حجم متْنها السّردي، هي:

القصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة

يمثّل هذه المحاوَلة الكاتب الفرنسيّ «فيليكس فينيون - Félix Fénéon» الذي مضى يوفِّق، في قصصه المنشورة في صحيفة «الصّباح - Le matin» التي كان يعمل فيها،



بين الخطاب الصّحافي والخطاب الأدبي، ذلك أنّ أصل النصّوص القصيرة جدّاً التي اهتدى إلى تأليفها مرتبط بالأخبار (Les faits divers) التي عادةً ما تنشَر في الصّحف والجرائد، وهي أخبار تتّصف بالعنف والقسوة، شأن بعض الأخبار التي تتناهى إلى علمنا كلّ يوم، والتي يتعذّر علينا التّكهُّن بها وبمقدار بشاعتها. مثال ذلك قول الكاتب في هذه القصّة - الخبر: «السّيدة فورنييه، والسّيد فوازان، والسّيد سيبتويل شنقوا أنفسهم: وهن عصبي، وسرطان، وبطالة»[7]. وعلى الرّغم من استفزاز مثل هذه القصص - الأخبار لمشاعر القارئ وعواطفه، كتبها فيليكس فينيون مجرّدةً من كلّ إحساس[8]، لكونها، ربّما، متداوَلة بين النّاس - القرّاء، ومألوفة عندهم إلى حدّ الابتذال. وتشير «كريستينا ألفاريز - Cristina Álva-res»، في سياق حديثها عن القصّة ذاتِ السّطور الثّلاثة، إلى أنّ الكاتبَيْن الفرنسيَّيْن: «جون - نُوال بلان - Jean-Noël Blanc»، و«جون - لويس بايلي - Jean-Louis Bailly» قد همّا بإحياء هذا الشّكل من القصّة القصيرة جدّاً الذي ألّفه «فيليكس فينيون» سنة (1906)، بل إنّ «جون - نُوال بلان» قد انصرف إلى إضافة سطر رابع إلى متْن هذا الشّكل القصصيّ الشّديد الإيجاز.

الميكروقصّة

يقترح «لورون برتيوم»، في مقاله «الميكروقصّة» الذي كتبه سنة (2006)، تحديد حجم القصّة القصيرة جدّاً بمئة كلمة أو أقلّ. وإذا كانت الميكروقصّة والقصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة تشتركان، معاً، في أنّهما تهتمّان بتفاصيل الحياة اليوميّة في الفضاء الحضَري، فإنّ قصص «لورون برتيوم»، وأشباهها، تتميّز، لطبيعتها التّخييلية وأسلوبها الأدبيّ الصِّرف، عن قصص فيليكس فينيون ونظائرها، بسبب ارتباطها بالأخبار الحقيقيّة وأسلوبها الهجين الجامع بين الكتابة الصّحافية والكتابة الأدبيّة، بسمَتها الوجدانيّة؛ ما يجعلها أكثر تلطُّفاً في سرد الخبر الصّادم والمبتذل؛ ففي النّهاية -بحسب «لورون برتيوم»- «لا يهمّ مقدار الكلمات في الميكروقصّة، بل تناغُم المعنى والعاطفة اللّذيْن تنقلهما تلك الكلمات»[9]. ومثالاً على الميكروقصّة، نورد هذا النصّ لـ«جانين لالوند - Jeannine Lalonde»؛ عضو جماعة[10] (Les oxymorons) التي ينتمي إليها «لورون برتيوم» كذلك، بعنوان «بيضاء»: «تُعيرُ، عن طيب خاطر، سيّارتها لوالدَيْها وأصدقائها، بل تستبدل الدّراجة

بأحذية المشي. غالباً ما تطلب، بلطف، معلومات في وسائل النّقل العامّ، وتكثّف من توخّي الحذر في كلّ مكان. يوصِل السّوق الكبير طلباتها بانتظام. لم تعد تشاهِد التّلفاز أو تتصفّح الإنترنت، ولكنّها بدلاً من ذلك تستمع إلى الرّاديو. تتجنّب الزّحام والتّدافُع. تباطُؤ الأمور، مثل تباطُؤ أمورها، يبدو أنّه يناسبها. ليس الأمر أنّها تتقدّم في السّن: إنّها تمشي، الآن، بعصا... بيضاء»[11].

النانوقصّة

يبدو أنّ محاوَلات تحديد حجم القصّة القصيرة جدّاً أضحت اختصاصاً فرانكفونياً؛ فبعد محاوَلة الكاتب الفرنسيّ «فيليكس فينيون» بخصوص القصّة ذاتِ السّطور الثّلاثة، ومحاوَلة الكاتب الكَنَدي الكيبيكي «لورون برتيوم» بخصوص الميكروقصّة، يطالِعنا هذا الكاتب الأخير بمعيّة كاتبة كَنَدية كيبيكية أخرى، وهي «دانيال شالتون - Danielle Shelton»، بمحاوَلة التّقعيد لشكل قصصيّ جديد شديدِ الإيجاز، هو النانوقصّة الذي كنّا قد ضربنا له مثالاً في مقام سابق؛ فبينما تبنّي القصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة، والميكروقصّة على الحكاية، سواء أتّسَمت بالواقعيّة الفجّة أم اتّسمت بالواقعيّة المشفوعة بالعاطفة، يوحي متْن النانوقصّة بوجود تلك الحكاية على سبيل الافتراض الذي تحفِّزه القراءة العميقة والتّأمُّلية التي تسبر أغوار النصّ، وتستقصي معناه القابِع في تضاعيف المكتوب والمرويّ والمقول. مع ذلك، إنّ هذا الشّكل القصصي القصير جدّاً يشارِك الميكروقصّة النّهاية نفسها. إنّه «نثر شديد الإيجاز، ومكتفٍ بذاته؛ فإذا كانت الميكروقصّة - بحسب لورون برتيوم - تستغني بمئة كلمة أو أقلّ، فإنّ النانوقصّة تتكشّف عبر جملتَيْن أو ثلاث جمل فقط: استهلال واختتام، ودون أيّ توسُّع غالباً، كما تمنح القارئ الحريّة الكاملة لتخيُّل الحكاية. وتضيف «دانيال شالتون» أنّ النانوقصّة، بالنّسبة إلى الجنس الرّوائي، هي بمنزلة الهايكو بالنّسبة للشّعر، وأنّها (بوصفها جنساً) تصنع الصّورة آنيّاً. ومثلما هي الحال مع الميكروقصّة، يفترَض أن تكون النّهاية مأساويّة، ولطيفة، ومرحة، وحتّى سخيفة»[12].

تلك هي المحاوَلات النّقدية، الواعية بالفرادة الشّعرية، والثّقافية لهذا النّوع السّردي الأدبي، التي راحت تؤسِّس لمفهوم الإيجاز بوصفه جوهر القصّة القصيرة جدّاً، حتّى لتغدو عمليّة تحديد كلمات النصّ وجُمَله وسطوره إكراهاً لكتّاب هذا النّوع من الكتابة السّردية، شبيهاً بإكراه أدبِ تويتر. ويقابِل هذا الإكراه القائم على صعيد إبداع القصّة القصيرة جدّاً إكراه مماثِل على مستوى التّنظير؛ إذ كلّما اهتدى الكتّاب والنّقاد، في الضّفة الأخرى، إلى شكل جديد، يحرّكهم في ذلك هاجس الإيجاز، حار الباحث العربي في وضع المقابِلات المصطلحيّة لهذه الأشكال؛ ففضلاً عن المصطلحات الإسبانوفونية والفرانكفونية والأنجلوفونية الكثيرة التي عرفتها القصّة القصيرة جدّاً منذ ظهورها، والتي تستدعي تقليب النّظر في دوالها وتصوُّراتها بغية اصطناع ما يكافِئها في اللّغة - الهدف؛ أيْ اللّغة العربيّة، مراعاةً للصّور والمفاهيم التي ارتضاها مبتكروها في اللّغة - المصدر؛ أيْ اللّغة الإسبانيّة واللّغة الفرنسيّة واللّغة الإنجليزيّة، فإنّ هذه الأشكال الثّلاثة المرتبطة بمهيْمنة الإيجاز، لاسيّما الميكروقصّة والنانوقصّة، تفرض على الباحث العربي ضرورة اختيار مقابِل مصطلحي عربي واحد يناسب المصطلح الأجنبي، للتّمييز بين النّوع السّردي، وهو القصّة القصيرة جدّاً، والأشكال السّردية المنضوية إليه، وهي القصّة ذاتُ السّطور الثّلاثة، والميكروقصّة، والنانوقصّة؛ فقد وجدنا بعض الباحثين العرب يترجمون المصطلحات المتعدِّدة والأشكال المختلفة لهذا المحكيّ القصير جدّاً إلى مصطلح واحد، هو (القصّة القصيرة جدّاً)؛ وهو ما جعلنا نتروّى في ترجمة المصطلحيْن المكثَّفَيْن (La micronouvelle) و(La nanonouvelle)، دفعاً لالتباس المصطلح، وغموضه؛ فآثرنا مكافِئاً يؤلِّف بين اقتراض مصطلحَيْ (Micro) و(Nano)، وترجمة مصطلح (Nouvelle). ■ **مُحمَّد بن مالك**

هوامش:

(1) أوغستو مونتيروسو: «الأعمال الكاملة وقصصٌ أخرى»، ترجمة: نهى أبو عرقوب، مُراجَعة: أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثّقافة، أبو ظبي (الإمارات العربيّة المتّحدة)، ط. 1، 2013، ص 83.

(2) «مُختارات من القصّة الإسبانو - لاتينيّة القصيرة جدّاً»، إعداد واختيار وتقديم: عبد القادر شريف بموسى، دار أجنحة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط. 1، 2017، ص 129.

(3) المصدر السابق نفسه، ص: 74، و75.

(4) Gérard - Denis Farcy : «Lexique de la critique», PUF, Paris, 1991, p 79.

(5) Laurent Berthiaume : «Elle», in «Brèves littéraires», Numéro 83, 2011. P 95.

(6) زين الدّين بومرزوق: «قلبٌ.. مختلّ عقليّاً»، منشورات الوطن اليوم، سطيف (الجزائر)، د. ط، 2017، ص 50.

(7) Cristina Álvares : «Nouveaux genres littéraires urbains en français ; micronouvelles et nouvelles en trois lignes». Cet article a été produit dans le cadre du projet PTDC/CLE-LLI/103972/2008 Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas, financé par la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

(8) المرجع السابق نفسه.

(9) Laurent Berthiaume : «La micronouvelle», in «Brèves littéraires», Numéro 74, 2006, p 97.

(10) تضمّ هذه الجماعة عدداً من الكتّاب الكَنَديين من كيبيك، وعلى رأسهم لورون برتيوم، وتشتهر باهتمامها الكبير بتأليف الميكروقصّة، حيث أفرَدت لهذا الشّكل القصصي القصير جدّاً كتاباً مُشترَكاً هو «مائة وإحدى عشرة ميكروقصّة».

(11) Jeannine Lalonde : «Blanche», in «Brèves littéraires», Numéro 79, 2009. P 70.

(12) «Brèves littéraires», Numéro 82, 2011. P 69.

الخروف عنتر

كانت علاقته مع ذلك الكبش الضخم الجميل الأقرن علاقةً حميمية، يطبعها حبّ كبير، وتفاهم مطلق. فهو كلَّما ذهب لتفقُّد ضيعته البعيدة عن المدينة ببضعة كيلومترات جاءه ذلك الكبش المتميّز على كلّ أقرانه، ينظر في سواد، ويمشي في سواد، حتى إذا ما اقترب منه داعب فخذه بقرنَيْه، واشتمَّ رائحته بعمق وتلذُّذ، ثم دفع بأنفه إلى السماء وكأنه يتنفَّس فيها عبَق أبٍ رحيم غاب عن فلذة كبده دهراً طويلاً.

كانت تلك طريقته العجيبة في إظهار حبّه لصاحبه، وامتنانه العظيم له. ولم يكن يفارقه لحظة واحدة طالما أنه موجود في الضيعة، يتبعه كظلّه على بُعد ستَّة أمتار كما يتبع الجنديّ ضابطاً سامياً، وتلك مسافة الاحترام التي سَنَّها العسكريون إمعاناً في إظهار قيمة التراتبية التي تكون بين الرئيس والمرؤوس. ولم يكن كبشنا، بشهادة مَنْ في الضيعة جميعاً، عسكريّاً، ولا أدى الخدمة العسكرية، ولا انخرط فيها ولو يوماً واحداً، إنما استلهم ذلك من غريزته الفطرية، ومن ذكائه وحِدّة فِطنته...

وإذا ما حصل أن دخل سيِّده إلى غرفة، وأغلق الباب خلفه، ظهرت عليه، فوراً، نرفزة عنيفة، وشرع يضرب الأرض ويحفرها بقائمه الأيمن، ويرمي التراب وراءه، مُطلقاً من حنجرته الخشنة المشحّمة مأمأة مبحوحة متحشرجة حتى لَتحسبنّها صوت غول مدمن، أتلف الحشيشُ جوفه...

وإذا ما جلس صاحبه على كرسي، تحت ظلال شجرة وارفة، تمَّدد جنب رجلَيْه ككلب مدرَّب أليف، وشرع يجترّ، وعيناه النحاسيَّتان المرقَّشتان بنقط دقيقة سوداء، نصفُ مغمضتين، ساهمتان وكأنهما تحت تأثير تخدير نعاس لذيذ، أو كأنهما تستعرضان ذكريات سعيدة كانت له مع هذا الرجل الطيّب، الذي لولاه لكان في عداد أكباش الجنّة.

وما دام الصاحب المحبوب في الضيعة، فهو يأنف أن يلتحق بالحظيرة، حيث يَسري على شعب الأغنام ما لا يسري، مؤقَّتاً، عليه..

هذا هو عنتر، سيِّد الأكباش، وأميرها المدلَّل في الضيعة، لا تلحقه شتيمة، ولا يمسّه أذى، ولا تطاله صيحة أو زجرة، وذلك كلّه بأوامر صارمة من سيِّده.

قصّة هذه الصداقة الغريبة، التي أثارت فضول الكثيرين، لا يعلمها إلا الكبش وصاحبه وثلاثة أشخاص مع صديق حميم استحلفه بالله أن يحكيها له ذات مساء صيفي، وهما يحتسيان كؤوس الشاي المنعنعة، من إعداد سيّدة ريفية تقطر (الطيبوبة) من محيّاها، وذلك تحت شجرة التين الكبيرة الوارفة، التي كانت ثمارها الشهية، في ذلك الصيف المبكِّر، قد أينعت، وحان قطافها.

حدث ذلك منذ سنتَيْن لمّا ذهبت إلى قريتنا في البادية، حيث تسكن والدتي وحدها مع أختي العانس، وذلك لقضاء عيد الأضحى معهما، بعدما رفضت زوجتي مرافقتي، هي وبنتانا، بدعوى شدّة الحرارة وكثرة الذباب والبعوض.

وتلك قصّة أخرى لا مجال للدخول في تفاصيلها

اليوم، فهي معقَّدة، وفيها خشونة ونكد...
المهمّ هو أنه كان يسكن بجوارنا، في تلك القرية، شيخ تزوَّج حديثاً بسيّدة مات عنها زوجها، وتركها وهي في مقتبل الثلاثينات مع بنت كانت في الخامسة من عمرها تقريباً.
وكان هذا الشيخ، رغم سنه المتقدِّم، متخصّصاً في كسر الأحجار، وترصيصها بكيفية متقنة، من أجل بيعها لمن يرغبون في بناء المنازل والإسطبلات.
كان طويلاً في غير إفراط، نحيفاً دقيقاً حتى لَتحسبه شبحاً إذا بدا لك من بعيد، وكانت لقسماته شبهٌ كبير بالحجر الذي يكسره، بحيث لو دقَّقت فيها النظر، لبدت لك الجمجمة مرسومة بشكل واضح. ولولا أنف بارز، وأذنان كبيرتان، وعين عوراء جاحظة مع أخت لها سليمة، لحسبته فزّاعة قُدّت من صخر كتلك الفزاعات التي تُنصَب في الحقول لتخويف الطيور الشرهة.
كان عمّي «البصلة»، وهذا هو اللقب الذي اشتهر به، يحبّ الطفلة فاطمة إلى حَدّ الجنون، وإن لم تكن من صلبه؛ فكنت لا تراه إلّا وهي فوق كتفيه الهابطتَيْن، ورجلاها متدلِّيتان على صدره الضامر، ويداها الصغيرتان ممسكتان بقبعته المهلهلة، إذ كان يصحبها معه إلى الخلاء، ويفرش لها في الظلّ، ثم يتوكَّل على الله، ويستهلّ عمله بعد أن يكون قد أحاطها بمجموعة من اللعب اليدوية البسيطة، وحفنات صغيرة من الزبيب والتين المجفَّف.
وهو يفتت الصخر بيديه النحيفتَيْن اليابستَيْن، كانت تندّ من حنجرته، مع كلّ ضربة مركَّزة، وحوحةٌ خاطفة كتلك التي تخرج من فم الملسوع بشوكة عقرب:
آح... آح... آح...
من كان يصدّق أن هذا الحطام الآدمي، الذي كان يتأسّى بعمل النمل، هو من اقتلع كلّ هذه الأحجار، ورصفها على شكل هذه المكعبات الكبيرة المتقاربة فيما بينها، حتى لَتبدونَّ لناظرها، من بعيد، كلوحة ضخمة متماسكة من قطع شوكولاته...
وبقدر ما كان عمله شاقّاً خشناً، كان قلبه طيِّباً ليِّناً، فهو لم يكن يشترط على أحد ثمناً، وما سبق له، طول حياته، أن ساوم ولو مرّة واحدة، إذ كان يتوجَّه باكراً كلّ أحد إلى السوق الأسبوعي، فيجلس منتظراً في مكان محدَّد مع طفلته، فمن أعطاه شيئاً شكر له وذهب يتبضَّع بقدر ما عنده، إذا لم يعطِه أحد نكَّس على عقبه ورجع إلى كوخه خاوي الوفاض، دون أن يمسح عن شفتَيْه بسمته الحزينة الذاوية. ولم يكن يؤلمه، في مثل هذه الحالة، شيء أشدّ من ألَّا يجد ما يشتري به الحلوى لابنته.
كانت تلك هي مشكلته الوحيدة مع هذه الطفلة التي كان يحبُّها حَدّ الهوس، بعدما توفِّيت زوجته الأولى منذ عقود خلت، وعاش بعدها في كوخه، بلا ذرِّيّة، وحيداً أعزب، إلى أن مَنَّ الله عليه بهذا الزواج الذي لم يدُرْ له بحسبان، فوهبه الدفء والحنان، وفجَّر أبوَّته المكبوتة في هذه الطفلة الجميلة الجاهزة، التي لم يشهد لها مولداً، ولا اختار لها اسماً، ولا رآها مقمَّطة في خروق، ولا سمع لها بكاءً وهي رضيعة تملأ الدنيا صراخاً.
لقد أصبح يجهد نفسه كي يجد لها مؤنساً، وهي معه في الخلاء تراقب عمله الشاقّ من بعيد، فتتسلّى لحظة، ثم لا تلبث أن يدركها الملل، فتبدأ في الشكوى وطلب العودة إلى أمّها. وفي تلك الساعات، لا تكون أمّها عادةً في الكوخ، إنما مشتغلة في بيوت الناس لمساعدة زوجها على مصاريف الحياة.
واتَّفق، في تلك الفترة، أن عيد الفطر كان قد مَرَّ بأسبوع، فلجأ «عمّي البصلة» إلى وسيلة، رأى أنه سيضرب بها عصفورَيْن بحجر واحد؛ فمن جهة، سيشتري خروفاً في هذا التوقيت الذي تكون فيه أثمان الخرفان مناسبة، ومن جهة أخرى، سيستعمل خبرته في فنّ «الترويم» كما يستعملها كلّ مرّة في هذه المناسبة، كي يدخل في صداقة حميمة مع الخروف لترويضه على اقتفاء أثره أينما حَلَّ وارتحل، وتكون تلك فرصة لحمل الطفلة على الاستئناس به، وملاعبته، وطرد مللها به.
وكان له ما أراد، فقد اشترى خروفاً كان في شهره التاسع أو العاشر. خروف هزيل بثمن هزيل، سرعان ما روَّضه فطفقَ يلاحقه كظلّه، لاسيَّما بعدما أجزل له العلف، وصار يجمع له من الحشيش وأوراق التين والعنب ما قوى قوائمه، واكتنز به لحمه.
سعدت به الطفلة أيَّما سعادة، حتى صارت لا تطيق فراقه ولو بالليل، فكان يلاعبها ويدفعها مرّة بقرنَيْه في رفق ومودّة، وغالباً ما كان يستهويه أن يُخرج لسانه ويدلِّيه من جنب فمه، ثم يعطس عليها عطستَيْن أو ثلاثاً وهو يجرّ الأرض بقائمه، فكانت تضحك ملء حنجرتها، وتعدي بضحكتها



البريئة الصافية زوج أمها، حتى إنه، من فرط انشراحه، كان يقلع عن عمله، ويلتحق بهما لينخرط وإيَّاهما في لعب أطفال أحمق مسرور...

وهكذا، صار الخروف رابع ثلاثة في الكوخ، وثالث ثلاثة في الخلاء.

مرّت الأيّام، والطفلة في قصّة حبّ رائعة مع الخروف، لا يهدأ لها بال إلّا وهو معها، لم تكن تفترق عنه إلّا عندما يغلبها النعاس، ولو قُدِّر لها أن تفتح عينيها دون أن تراه، فإنها كانت تجهش بالبكاء، وتظلّ في النداء عليه بصوت مخنوق بالدموع، حتى يسمعها هو من الخارج، وقد يكون منشغلاً إمّا بالرعي وإمّا بالاجترار، فيهرع إليها وهو يمأمئ بصوته الغليظ المبحوح؛ أن لا تجزعي يا فاطمة، أنا هنا..

فتشرق بسمتها البريئة من بين دموعها، وتبادر بتمرير يديها الصغيرتَيْن على وجهه المحبوب، ثم لا تلبث أن تبدأ بإمطاره بوابلٍ من القبلات وهي تقرقر بضحكة راضية مُنتشية. وكانت طريقته في شكرها هي التقاط أحد أصابعها، وإدخاله في فمه والشروع في مصّه كما تمصّ هي تلك الحلوى المكوَّرة ذات اليد الخشبية الرقيقة، التي كثيراً ما كان يسعدها بها زوج أمّها.

وبما أن أمّ فاطمة كانت قد اعتادت المجيء إلى بيت والدتي، بين الحين والحين، فقد شاهدت

بـأمّ عينـي، مظاهـر عـدّة مـن مظاهـر ذاك الحـبّ الجـارف بيـن الطفلـة والخـروف، فقفـز إلـى ذهنـي سـؤال، بادرتها بطرحـه مسـتغرباً، ولـم يعُـدْ يفصلنا عـن العيد إلّا يومـان:

ـ قولـي لـي يـا رقيّـة، هـل سـيكون هـذا الخـروف هـو أضحيتكـم يـوم العيـد؟

فتوقَّفـت عـن الكنـس، ثـم اسـتقامت وأطلقـت تنهيـدة، بـدا لـي أنها قـد اقتلعتها من شغاف قلبها، ثـم قالـت، بعدمـا تلفَّتـت شـمالاً ويميناً، واطمأنـت أن ابنتهـا لا تسـمعها:

ـ واللـه، يـا سـيدي، إنهـا لمصيبـة... أنـت تعلـم أن زوجـي لـه هـذه الموهبـة الخارقـة فـي ترويـض الحيوانـات، وترويـم الحمـلان والجديـان الذين ماتت أمّهاتهـم علـى أمّهات من الرضاعـة، وتلك هي حرفته الثانيـة. وفـي العـام المنصـرم، كنّـا حديثـي عهـد بالـزواج، ولـم يكـن للطفلـة بالخـروف علاقـة، أمّـا اليـوم، فإنـي -واللـه- أخـاف عليهـا مـن صدمـة قـد تعصـف بهـا، وليـس لـي مـن الأولاد سـواها.

وحَلَّ يوم العيد..

وبعدمـا صلَّينـا فـي المصلّـى، ثـم رجعنـا لنحْـرِ الأضحيـة، جـاءت عنـدي أمّ فاطمـة تجـري، وهـي فـي حالة مـن الهسـتيريا الشـديدة، إذ كانـت تضرب علـى فخذَيْهـا، وتلطـم خدَّيهـا، وتصيـح صيـاح مَـنْ فقـدت أبـاً أو أمّـاً، وتتوسَّـل إلـيَّ، مـن بيـن دموعهـا؛ أن أنقذنـي قبـل أن أفقـد ابنتـي الوحيـدة.

فلمّـا ذهبـت معهـا مهـرولاً هرولـة مَـنْ يقصـد حريقـاً ليطفئـه، وجـدت منظـراً ظـلّ عالقـاً بذاكرتـي إلـى الأبـد؛ ذلـك أنـي وجـدت الرجـل البائـس واقفـاً يبكـي بحيـرة وارتبـاك مـن عينـه الوحيـدة السـليمة، بـكاءً صامتـاً رهيبـاً، كانـت عبراتـه تتدحـرج كقطـرات غليظـة علـى وجنتـه اليابسـة، وتسـيل لتبلّـل لحيتـه البيضـاء الكثّـة، وقد كان ممسـكاً بشـفرة يبرق نصلها تحت وهـج الشـمس، وهـو يهمّ بذبـح الكبـش عنتر.

لقـد رأيـت بـأمّ عينـي الكبـشَ واقفـاً علـى قوائمـه ينظـر إلـى صاحبـه بـرأس مرفـوع، فيـه كثيـر مـن التحـدِّي والكبريـاء، يضـرب بقائمـه الأيمـن لحظـةً، ويمأمئ بصوتـه الأجـش لحظـةً أخـرى، بيـد أن الـذي هالنـي، حقّـاً، فـي المنظـر الرهيب كلّـه، هـو أن دمعة كبيـرة اندفعـت مـن إحـدى عينيـه، ووقفـتْ متـردِّدةً، برهـةً، علـى شـفر عينـه قبـل أن تجـري، بهـدوء، علـى خـدِّه، وكأن لسـان حالـه يقـول لصاحبـه:

ـ أهكـذا أنـت، يـا بـن آدم، تنسـى الـودّ سـريعاً، وتهـون عليـك العشـرة في رمشـة عيـن؟ هيّـا، انحرنـي، فلـن ألـوم إلّا نفسـي، أنـا الـذي أحببتـك وزوجتـك وطفلتكمـا مـن شـغاف القلـب، ومـا اعتقـدت لحظـةً أنـك كنـت تسـمِّنني وبيـن جوانحـك يربـض غـدر رخيـص!.

أمّـا الطفلـة المسـكينة فاطمـة، فكانـت، من شـدّة لوعتهـا، تتمـرَّغ لحظـةً على الأرض، وكأن بها نوبة من الصـرع، ثـم لا تلبـث أن ترتمـي علـى سـاقيْ زوج أمِّهـا، وتطـوِّقهما بذراعيهـا الصغيرتَيْـن متوسِّـلة متضرِّعـة، ثـم تنتقـل إلـى الخـروف لتعانقـه محاولـةً منـع زوج أمِّهـا عنـه.

رمقنـي «عمِّـي البصلـة» بعينـه السـليمة الدامعـة، وبعينـه الأخـرى البـارزة العـوراء التـي يختلـط فيهـا سـواد ببيـاض وخضـرة.. نظـرة حيـرى، كان فيهـا اسـتجداء وألـم.. اقتربـت مـن الرجـل فـي هـدوء، وأخـذت مـن يـده السـكّين، وقلـت لـه باسـماً، وأنـا أربِّـت علـى كتفـه فـي حنـوّ صـادق:

ـ عيـدك مبـارك سـعيد «عمِّـي البصلـة». هيّـا معي إلـى الـدار، فهنالـك أضحيـة تنتظرك.

تبعنـي الرجـل البائـس كالمسـحور، وخيَّرتـه، ونحـن فـي منزلنـا، بيـن كبشـين كنـت أنـوي التضحيـة بهمـا مـع والدتـي وأختـي، فاختـار، بعفَّتـه، الكبـش الأصغـر حجمـاً، وجَـرَّه مـن قرنيـه وهـو يتمتـم بـكلام غيـر مفهـوم، لـم أشـكّ بأنـه كان شـكراً وامتنانـاً.

منـذ ذلـك اليـوم، عاهدنـي بـأن يكـفّ عـن ترويـض أيّـة أضحيـة ينـوي ذبحهـا، بـل أكثـر مـن هـذا فقـد أبـى الرجـل، بعدمـا دعوتـه إلّا يسـتقرّ معـي برفقـة زوجتـه وطفلتـه، في ضيعتي الصغيـرة قرب المدينة. وهـا هـم جميعهـم، اليـوم، فـي أحسـن الأحـوال؛ «عمّـي البصلـة» يقضـي سـحابة يومـه متنقِّـلاً بيـن الحظيـرة والأشـجار والمسـجد المحـاذي للضيعـة، والطفلـة فاطمـة تغشـى مدرسـة القريـة المجـاورة مـع صديقاتهـا مـن بنـات الفلّاحيـن، وعنـد عودتهـا فـي المسـاء ترمـي حقيبتهـا، وتهـرول للقـاء خروفهـا المحبـوب، والزوجـة رقيّـة تتعهـد شـؤون الـدار..

أمّـا الخـروف عنتـر -وهـذه هـي المفاجـأة الكبـرى- فبقـدر مـا توطَّـدت محبّـة عميقة بيني وبينـه، ترسَّـخت جفـوة بينـه وبيـن صديقـه القديـم «عمِّـي البصلـة»، وكأن مـا وقـر فـي قلبـه مـن مشـاعر الـودّ الحيوانـي الخالـص، انتقـل مـن رجـل إلـى آخـر، فهـا هـو ذا قـد صـار أبـاً وجـدّاً لجيـش مـن الأبنـاء والأحفـاد...

هـل علمـت، الآن، سـرّ هـذه المـودّة بينـي وبيـن هـذا الكبـش المدلَّـل؟

■ قصّة: أحمد المرزوقي



تحفتان أدبيَّتان غيّرتا العالم الأدبي إلى الأبد!

السنة صفر من تاريخ الأدب

منذ مئة عام، في (1922)، تحديداً، تغيّر العالم. ليس العالم الحقيقي الذي تغيّر، بالفعل، قبل ذلك بسنوات بسبب الحرب، بل العالم الأدبي، الذي يتخلّف، دائماً، بضع خطوات (في تظاهرة حديثة، استاء الروائي «رودي دويل» من سؤال أحد أعضاء الجمهور: متى ستدخل في صلب الموضوع؟، فأجابه، «أنا روائي، لذا قد يستغرق الأمر بضعة أشهر»).

في السنوات الأولى من القرن العشرين، أثار عمل بيكاسو «آنسات أفينيون» وعمل سترافينسكي «طقوس الربيع» ضجّة كبيرة، كلّ في مجال تخصّصه، لكن الأدب الإنجليزي الإدواردي ظلّ قويّاً بعد العصر الفيكتوري، ويهيمن عليه الواقعيون مثل أرنولد بينيت، وجون جالسوورثي.

لكن، خلال الحرب، وبعدها، ظهر نوع جديد من الأدب -الحداثة- نتيجة لفكرة سائدة بين الكُتّاب؛ مفادها أن عصرهم كان مضطرباً ومعقّداً بشكل فريد، وهو اعتقاد يرى أن البشرية، بسبب الحرب الطاحنة بالأسلحة المتطوّرة، وما نجم عنها من خسائر فادحة، من جهة، والتقدم التكنولوجي وما حقّقه من مكاسب، من جهة ثانية، تغيّرت، وأصبحت بحاجة إلى طرق جديدة لرواية قصّتها، وبشكل عاجل.

وبعد القعقعة، كان الانفجار: تميّز العام (1922)، وبشكل لافت، بظهور عملَيْن ضخمَيْن للحداثة، لا يزالان قائمان حتى اليوم: رواية جيمس جويس «عوليس»، وقصيدة تي إس إليوت «أرض النفايات». هذان العملان، اللذان ميّزا نهاية العام (1922)، هما أعظم نتاج هذا التحوّل، لكن العناوين الأخرى، كما سنرى، كانت بالأهمِّيّة نفسها.

لذلك، تغيّر العالم، وتغيّر معه الأدب، ولأنٍ الفنّ يرسم حدود واقعنا، تغيّر العالم أكثر قليلاً نتيجة لذلك. لكن، من الذي غيّره؟، وكيف غيّره؟، وأين أدّت بنا، اليوم، الطرق التي مهّدوا لها؟

الحداثة، بوصفها حركة أدبية، كانت مستوحاة،جزئيّاً، من مفاهيم سيغموند فرويد للعقل، وعلى وجه الخصوص أهمِّيّة العقل اللاواعي في حياتنا اليومية، وكذلك نظرة الفيلسوف هنري بيرجسون للزمن، باعتباره بناءً ذاتيّاً لا ينبغي تقسيمه كمِّيّاً، إلى وحدات قابلة للعدّ: يمكن أن يكون، في المقابل، «سلسلة من التغييرات النوعية، التي تنصهر وتندمج فيما بينها، دون خطوط عريضة دقيقة».

لذلك، اعتقد الحداثيون، وفقاً لفرويد، أن السرد المنظّم جيّداً للعقل الواعي لم يعد مُفيداً، ويجب تغييره أو تطويره؛ و-وفقاً لبرجسون- إن النمط الرسمي المعتمد للمقدّمة، والجوهر، والخاتمة، كان أسلوباً سيّئاً جداً لتمثيل الحياة الواقعية. هذا الموقف لخّصَته، بدقّة، فيرجينيا وولف (الشخصية العظيمة الثالثة، هنا، إلى جانب إليوت، وجويس) في مقال لها، عام (1919)، بعنوان «الخيال الحديث»: «لندوّن الذّرات وهي تسقط على العقل، بالترتيب الذي سقطت به، ولنشكّل الأسلوب، بتقطعه وتفكّكه الظاهري، كما يسجّله كلّ مشهد أو حادث في الوعي».

الشخصية الرئيسية الجامعة، في العام صفر للأدب، هو الشاعر الشابّ عزرا باوند، برغبته الجامحة في نهضة جديدة (شعارها «لتكن جديدة!») مكّنته من نشر رواية جويس الأولى «صورة الفنّان كرجل شابّ» ومراجعة مسوَّدة «عوليس». كرّس إليوت قصيدته «أرض النفايات» لعزرا باوند («il miglior fabbro» - الحرفي الأعظم). الأدب، في النهاية، هو قصّة إنسانية، وشبكة العلاقات التي يخبرنا بها الأدب الجديد تكشف لنا الكثير عن تطوّره وعن هدفه.

في اجتماعيَنْ، في كلّ من فرنسا وإنجلترا، ظهرت الشخصيات الرئيسية في قصَّتنا. في فندق «Majes-tic Hotel»، في باريس، في (18) مايو (1922)، أقام رعاة الفنون «أرت سيدني» و«فيوليت شيفٍ» أمسيّة جمعت، جنباً إلى جنب، الفنّانين المتسكّعين مثل بيكاسو، وسترافينسكي، واثنَيْن من عباقرة الأدب في ذلك القرن، مارسيل بروست، وجيمس جويس.

اختلفت المصادر حول ما حدث بينهما: هل تبادلا الإطراءات المبتذلة، دون أن يطّلع أحدهما على عمل الآخر، أم أنهما اشتكيا من عِللهما الجسديّة: ضعف بصر جويس، معدة بروست الحسّاسة؟ كلّا. أفضّل الرواية التي قدّمها فلاديمير نابوكوف، الذي قال إنه، عندما تقاسم بروست وجويس سيارة أجرة في الليل، أمضيا الوقت بأكمله يتجادلان حول ما إذا كان يجب فتح النافذة أو إغلاقها. كتب سايمون ليس: «لقاء العباقرة ليس دائماً مناسبة للتبادلات الراقية».

كان جويس قد نشر، للتوّ، رواية « عوليس » بواسطة دار «سيلفيا بيتش شكسبير آند كومباني»، في باريس، في (2) فبراير (1922)، وهي ذكرى عيد ميلاده الأربعين، مع إصدار آخر في المملكة المتحدة، في وقت لاحق من العام. ولكن إذا كان جويس على وشك بلوغ ذروة مجده في ذلك العام، فقد كان بروست مشهوراً لبعض الوقت، بعد أن نشر المجلَّد الرابع من «بحثاً عن الوقت الضائع»، بالتزامن مع قرب ظهور الترجمة الإنجليزية للمجلّد الأوّل.

كانت تحفة بروست مدينة لنظرية برجسون أيضاً: السرد، يكون مدفوعاً بالتذكّر اللاإرادي، في حركة أمامية، لا بحكم التسلسل الزمني بل بدافع الذاكرة. بهذا المعنى، كان عزرا باوند محقّاً عندما أدرك، في «الملل الجميل»، جُمل وعبارات بروست، رابطاً بين الماضي والمستقبل؛ سواءأ كان ذلك بدافع الحنين أم كان بدافع الابتكار العظيم.

في الواقع، العثرة الوحيدة في طريق عام (1922)، التي أصبحت سنة «المعجزات» بالنسبة إلى بروست، الذي كان يعيش على الباربيتورات والقهوة في غرفته المبطَّنة بالفلين في شارع هوسمان، هي وفاته من الالتهاب الرئوي بعد ستّة أشهر من



تي إس إليوت ▲

لقائه مع جويس. الموت، بالطبع، لم يكن النهاية: بعد أن شاهد مخطوطة «بحثاً عن الوقت الضائع» بجوار جسده المسجّى، لاحظ صديق بروست «جان كوكتو»، أن «تلك الكومة من الورق على يساره لا تزال حيّة، مثل الساعات التي تدقّ على معاصم الجنود القتلى».

الاجتماع الثاني لتلك العقول عُقد في ذلك العام، عندما استضافت فيرجينيا وولف تي كلّاً من إليوت، وإي إم فورستر في مونك هاوس، في رودميل، ساسكس، في سبتمبر (كان صهر وولف كلايف بيل في فندق ماجستيك مع بروست وجويس). ناقشوا كتاب «عوليس»: كان إليوت معجباً به للغاية («نحن مدينون للكتاب الذي أسرنا جميعاً»)، ولكن وولف لم تكن كذلك (رغم اعترافها بـ «الجمال العرضي، بالتأكيد، لعباراته»)، بينما كان فورستر متذبذباً في موقفه، بشكل لافت.

بحلول (1922)، كان فورستر - الذي لم يكن حداثياً - قد أنهى مسيرته الأدبية، برواية أخيرة «نهاية هواردز» قبل اثني عشر عاماً، ورواية أخرى وحيدة لاحقاً - «ممرّ إلى الهند» - رغم أنه عاش نصف قرن، تقريباً، بعدها. وبحسب الأخبار، كان



جيمس جويس ▲

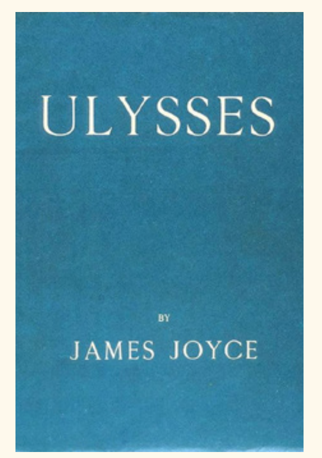
يشعر أنه لا يستطيع الكتابة عن عالم جديد بعد الحرب، رغم نشر روايته «موريس»، بعد وفاته، وقد كشفت عن حجم أفكاره الراديكالية.

ربما كانت وولف معاصرة جويس الأقرب (وُلِدت قبله بأسبوع، وتوفيت بعده بشهرين)، لكنها كانت تفضّل إليوت (الكاتب) كثيراً. أصبح الاثنان صديقَيْن بحلول عام (1922)، وقد قرأ لها «أرض النفايات» في نسختها التجريبية. ودوّن في يوميّاته: «عملها يتمتّع بجمال رائع، وقوّة تعبيرية»، لكن «ما الذي يربط أجزاءه، بعضها ببعض؟ أنا لا أعلم». لم يكن هذا مصدر قلق إليوت، الذي يعتبر أن «الشعر الأصيل يمكن أن يحرّك مشاعرنا حتى قبل أن ندرك معانيه». ورغم التحفّظات، ستكون مطبعة (وولف هوغارث) أوّل ناشر لرواية «أرض النفايات» في شكل كتاب.

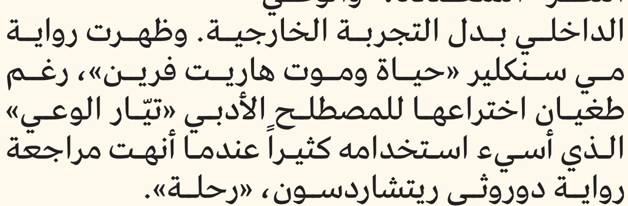
لاحظت وولف التناقضات الأساسية في شخصية إليوت: تصرُّفه كموظف بنكي (عمل في ‹لويدز› لمدّة ثماني سنوات)، وخطابه المتأنّي في مقابل راديكالية شعره، وعيناه «الهاربتان من سكونه» على وجهه المطليّ، بشكل روتيني، بالماكياج الأخضر وأحمر الشفاه. (اعتقد كلايف بيل أنه يقوم بذلك ليبدو «مثيراً للاهتمام، وشديد الشحوب»). رأي الأمريكي إليوت نفسه مثل «أجنبي مقيم» في كلّ من إنجلترا والعالم الأدبي، ومن اليسير إدراك ذلك في وصفه (وإعجابه) بمجموعة بلومزبري، و«تمرُّدهم على ثقافة لا يزالون، مع ذلك، ينتمون إليها بشدّة».

إن القاسم المشترك بين جويس وإليوت - «عوليس» و«أرض النفايات» - هو طابع البهجة، والطموح العلني، بالإضافة إلى أسلوب الثرثرة في التطرّق للأدب بوصفه أداة تجميع. اعتمد إليوت على مصادر متعدّدة: أوفيد، وأوغسطين، وأساطير الكأس، ورواة الطالع، والترانيم، والعشّارين - حتى في عنوان قصيدته المستوحى من عمل تشارلز ديكنز. وكما ذكر إليوت بروفروك، قبل سبع سنوات، إنه إذا كان «من المستحيل قول ما أعنيه تحديداً!»؛ فلماذا لا نقول كلّ شيء، إذن؟

كان لجويس منهج مماثل على نطاق أوسع: استناداً إلى «ملحمة» هوميروس بشكل فضفاض، كلّ قسم من الأقسام الثمانية عشر في «عوليس»، يتبنّى أسلوباً أدبياً مختلفاً، حيث يتمّ الاقتراض من الصحف والموسيقى والسلاسل الأدبية الشعبية، وكتب الأطفال وغير ذلك. بهذه الطريقة، تشكّلت أعمال كلّ من جويس وإيليوت. بحسب تعبير الروائي لورنس نورفولك، إن «عوليس» و«أرض النفايات» «أظهرتا إلى أيّ مدى يمكن أن تكسب الأعمال التي تدرك ما ستصبح عليه، ثقةً عالية».



لكننا سنخطئ، ونحن نسمع أبواق هذَيْن العملَيْن، لو صرفنا الأنظار عن الأدب الأكثر هدوءًا ظاهريّاً، لكن المهمّ، بالقدر نفسه، بواسطة أصوات نسائية في ذلك العام: عام (1922)، نشرت كاثرين مانسفيلد «حفلة الحديقة»، حيث طوَّرت أسلوبها الخاصّ بتقنياته الجديدة ذات وجهات النظر المتعدِّدة، والوعي الداخلي بدل التجربة الخارجية. وظهرت رواية مي سنكلير «حياة وموت هاريت فرين»، رغم طغيان اختراعها للمصطلح الأدبي «تيّار الوعي» الذي أسيء استخدامه كثيراً عندما أنهت مراجعة رواية دوروثي ريتشاردسون، «رحلة».



ثم هناك وولف، التي يُقال إن مسيرتها المهنية المكتملة بدأت مع رواية «السيِّدة دالواي»، التي نُشرت في عام (1925)، لكنها في عام (1922) نشرت

أوَّل رواياتها، بالفعل، وهي «غرفة جاكوب». ويؤشِّر عملها الأخير على تحوّل باتِّجاه رواياتها الأكثر شهرةً، ولكن، على عكس أفكار حركة «التكثيرية» التي يتبنّاها كلّ من إليوت، وجويس، اختارت وولف سبر أغوار الداخل، بمونولوج داخلي منساق ضمن تيّار الوعي. وبينما ارتكزت رواية «عوليس» على بطل مضادّ في ليوبولد بلوم، أظهرت رواية «غرفة جاكوب» بطلاً معادياً حقيقيّاً: لم يكن جاكوب موجوداً إلى حَدّ كبير، ولكن تَمَّ استحضاره من خلال الرسائل والأشياء ومحادثات الآخرين.

حصلت «غرفة جاكوب» على ردود أفعال نقدية متباينة (خصمها القديم أرنولد بينيت، اعتبر أن وولف لم تتمكَّن من «بناء شخصيات قادرة على البقاء») على عكس «عوليس» و«أرض النفايات»، وهي فكرة منطقية للأعمال التي أعادت تشكيل المعرفة السابقة لجمهور القرّاء، بشكل كبير. حتى الآن، ليس من الضروري أن ينال العمل إعجابك، لكن من غير المجدي إنكار أهمِّيّته.

الردود المعاصرة، في بعض جوانبها، كانت تهدف إلى إظهار الكتب الساعية لتأسيس بداية جديدة، كتتويج للأدب. ذكرَ هنري جرين أن جويس، إلى جانب كافكا، كانا مثل قطة «لعقت الطبق حتى النهاية... لا يوجد من سيعقّب عليها». وخشية أن يتسبَّب المشهد الأدبي الجديد في جعل رواياتها تبدو «متخلّفة»، قالت ويلا كاثر «العالم انقسم إلى قسمين في عام (1922)». حتى وولف، التي قرأت لبروست، اضطرَّت إلى التساؤل: «حسناً. ما الذي بقي حتى يُكتب بعد هذا؟».

هذا ما حدث، بالضبط، لحركة (الاستثنائية) التي فتحت الشهية للحداثة، في المقام الأوَّل. إنها مستمرّة الآن، حيث يعتقد البعض أن كوفيد، والمناخ، والأزمات المتعاقبة جعلت عصرنا محموماً وغير مستقرّ، بشكل غير مسبوق. ولا يزال الكُتّاب، اليوم، يبحثون عن طرق جديدة لفهم الأوقات الصعبة، رغم أنه، في عصرنا الحالي للأدب الذاتي، يميل التركيز على القلق الفردي بدل الجماعي؛ لهذا الغرض كانت التراكيب اللغوية والتنضيد مشتَّتة، لتعكس حالة العقل الذي يعاني من صدمات نفسية، مع دمج الحوار في المونولوج الداخلي، والتخلّي عن الفقرات لصالح كتل نصِّيّة متماسكة بأسلوب لم يجرؤ حتى أكثر الحداثيِّين قسوةً على تقديمه للقرّاء.

وإذا كان موضوع التجربة الفردية، في زمن الأزمات، حاضراً بشكل أساسي، هذه الأيّام، بدلاً من الشكل، فستحتاج رفوف الكتب الخيالية في المكتبات، قريباً، إلى أقسام خاصّة بتغيُّر المناخ والوباء)، فربَّما كان الحداثيون، في عام (1922)، أكثر تأثيراً ممّا يبدو للوهلة الأولى.

أين الحداثيون، اليوم؟ لا يزال الإقبال مرتفعاً على أعمال كلّ من جويس، وإليوت، وولف حتى الآن، رغم أن الاهتمام يميل إلى التركيز على كتاب أو اثنَيْن من أعمالهما الرئيسية (بالمثل، إن المجلد الأوَّل من ملحمة بروست، في مبيعات (أمازون)، يحتلّ مرتبة تفوق المجلَّدات الخمسة التالية له بعشر مرّات). في بعض الأحيان، يبدو تأثير إليوت أقلّ، في الشعر، مقارنةً بعباراته الرنّانة التي يسوقها، والتي يختارها الكتّاب الآخرون عناوينَ لكتبهم؛ من رواية إيفلين «حفنة من الغبار»، ورواية إيان بانكس «تأمّل في فليباس»، ورواية روهينتون ميستري «مثل هذه الرحلة الطويلة»، ورواية بينيلوبي فيتزجيرالد «أصوات بشرية»، وغيرها. حاول بعض الكُتّاب اللاحقين تطوير التجارب إلى أبعد من ذلك، مثل تقنية «القطع» لويليام بوروز، بينما سعى آخرون، على غرار توم وولف، إلى قلبِها؛ بحجّة أن أفضل طريقة «لإزالة الشاشة» وإغراق القارئ تماماً، كما سعى جويس وآخرون، لا تكمن في الحيلة بل في الانفتاح الكامل للصحافة الجديدة التي ابتكرها.

مشكلة الحداثة، كما تُفهم -ضمنيّاً- في تعليقات وولف السابقة، في «الرواية الحديثة»، تكمن في أنها تجعل الأمور أكثر صعوبةً للقارئ؛ لذلك لا يمكنها أن تأمل في التنافس على الجدوى مع الواقعية. في عام (1922)، أيضاً، وُلِد كاتبان أصبحا، لاحقاً، صديقَيْن مدى الحياة، ولن يجسِّدا غياب تجربة الحداثة، فحسب، بل معارضتها أيضاً، هما: كينغسلي أميس، وفيليب لاركين.

وفي هدوء تامّ، بعد ثلاثة أيّام من نشر «عوليس»، لأوَّل مرّة، ظهر إلى العلن العددُ الأوَّل من المجلّة التي نجحت في أن تملي الاختيارات على المكتبة، وأصحاب المكتبات أكثر ممّا يمكن للحداثيِّين فعله: في (5) فبراير (1922)، ظهرت مجلّة «ريدرز دايجست - Reader’s Digest». مختاراتها الشعبوية -بلا خجل- من الروايات المختصرة (أربعة لكلّ مجلد) كانت تبيع، في ذروتها، عشرة، ملايين نسخة، سنوياً، ولم تتضمَّن القائمة، أبداً، رواية «عوليس» أو «أرض النفايات» أو «غرفة جاكوب».

■ جون سيلف □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:
مجلّة The Critic، عدد فبراير (2022).



بن أوكري:

كيف يوقظنا الأدب؟

لم يكن «بن أوكري»، أبداً، كاتباً عاديّاً. مؤلِّف رواية «طريق الجوعى - The Famished Road»، من بين كتب أخرى، شهدت على مَلَكته الإبداعية، وأشادت بها؛ باعتباره «صاحب رؤية أدبية، واجتماعية». أعماله الفنّيّة: الروايات، والمسرحيات، والشعر، والهايكو، والقصص، تسبر الحقائق الأساسية في عصرنا. من الناحية الإبداعية، هو شعلة من النشاط، لا يكلّ، ولا يملّ، وهو، على عهده، دائماً، يحسن صياغة نتاجه الأدبي، ويعيد تصوُّره، ويوسِّع مَشاهده، ويعمل على تطويرها. في وقت سابق من هذا العام، نشرَ عملَيْن جديدَيْن: طبعة من روايته الاستكشافية للعام (1995)، «Astonishing the Gods» (تضمّ مقدِّمة جديدة)، والأسطورة البيئية «كلّ ورقة سبحان الله» (Every Leaf a Hallelujah) في الولايات المتَّحدة.

في هذا الحوار، يتحدَّث عن الخفاء، والوعي، وقوى الأدب المنقذة للحياة.

أندرسون تيبر: في مقدِّمتك لكتاب «Astonishing the Gods»، تشرح كيف تدفَّقت أفكارك في صياغة الكتاب، وإخراجه بهذه الصورة، في صيف العام (1993م). هل لك أن تخبرنا المزيد عن ذلك؟

- بن أوكري: الحقيقة أنني كنت أحمل بذرة أو نواة فكرة الرواية منذ أن كنت طفلاً. كنت أرغب، دائماً، في كتابة قصّة عن شخص يصل إلى جزيرة غامضة. في وقت لاحق، صرتُ مفتوناً بمجاز الاختفاء القديم الموجود في القصص والأساطير الخيالية. في نيجيريا، في بعض التقاليد، يرتبط الاختفاء الفردي، بالعودة والتحوُّل. ثم حدثت لي حادثة غريبة، وكانت حادثة عنصرية، أشعلت الحلقة الثالثة في سلسلة الإلهام السحرية: فجأةً، عرفت مَنْ هم هؤلاء الأشخاص غير المرئيّين في الجزيرة، ولماذا كانوا غير مرئيّين. تَمَّ الانتهاء من كتابة الكتاب بالطريقة التي كان عليها؛ بسبب تقنية تعلَّمتها من فنّ أواخر عصر النهضة، وهي تقنية موجودة، أيضاً، في أفضل ما في الفنّ الإفريقي التقليدي. وبسبب الطريقة غير المباشرة التي كتبت بها، يقرأ بعض الناس الرواية بطريقة خاطئة، معتقدين أنني كنت أحتفل بإبادة الذات، أو بشكل من أشكال التنازل الاجتماعي. كان من الممكن أن تكشف بعض الأسئلة الحاسمة عن طبقات أخرى...

كيف كان شعورك وأنت تعيد النظر في الكتاب، اليوم؟ ولماذا تنشره في الولايات المتَّحدة، حالياً؟

- نادراً ما تكون الكتب كما نعتقد. إذا كانت جيّدة، فإنها تكشف عن جوانب لا يمكن استيعابها من نفسها، أو فهمها من قبل. لم يتسنَّ فهم الاختفاء أو استيعابه إلّا لدى القليلين. في عالم يُحتَفل فيه بكل شيء مرئيّ، لا يفهم الناس أن الاختفاء هو الشرط المسبق للإبداع الحقيقي. غالباً ما يكون الكُتَّابُ غير مرئيّين عندما يكتبون. نحن لا نرى أثرهم إلّا عندما يتمّ الانتهاء من العمل. في الليل، لا تُرى الأشياء غير المرئيّة. في العقل، تنبت الأفكار دون أن يلحظها أحد، وينبغي رؤية الطموح المشترك.

ولكن، هناك اختفاء آخر، أعلى، حيث ينضج الفكر، ويُنجز أفضل العمل، فيحدّث التحوّل الحقيقي. أعتقد أن هذا الأنموذج الجديد، مطلوب، بشدّة، الآن، في أميركا؛ حيث يوجد نوع من سباق التسلُّح في الرؤية؛ ما يؤدّي إلى الإرهاق والتوتُّر، واستنزاف القدرات الإبداعية، والروحية. أعتقد أنَّ هناك سبباً؛ كي يستغرق هذا الكتاب سبعة وعشرين عاماً ليأتي إلى أميركا. هناك مصير غامض في الكتب. عندما يظهر كتاب مثل هذا في بلد ما، فهذا هو الوقت الذي تشتدّ فيه الحاجة إليه. وقد ظهر «Astonishing the Gods»، في أميركا



في الساعة المناسبة. تحدث هذه الأشياء بسبب قوّة أساسية أكبر من الأفراد، ربّما تكون قوّة الثقافة نفسها.

مثل بطل الكتاب، «شرعتَ في العثور على شيء، لكنك وجدت شيئاً آخر». ما الذي اكتشفته في عمليّة الكتابة؟

- من أعظم الأشياء التي اكتشفتها، هو أن الكتاب قد يتجسَّد في صورة كاتب يريد، أحياناً، أن يكتب، ويجب أن يكون لديك التواضع للسماح له بذلك. كما يجب، أيضاً، أن تكون دائماً مستعدّاً، عندما يحتاج حلم عميق حقّاً، وعمل كبير، إلى جماليَّتك، وإنسانيتك، لتظهرا. نحدد معظم الكتب التي نكتبها ونختارها، لكن، بين الفينة والأخرى، لأسباب تتجاوز استيعابنا المباشر للأمور، أو فهمنا لها، يريد كتاب أن يكتبك، ويريد استعارة يدك وجهازك العصبي. تكشف مثل هذه الكتب عن قيمتها الحقيقية على مدى السنوات التي تتكشَّف بها. نعتقد أنها أشياء، لكن تبيَّن أنها تتحوَّل إلى شيء آخر. وتستمرّ في التغيُّر مع احتياجاتنا المتغيّرة. إنها زئبقية، تنزلق من خلال أصابعك، وتتكيَّف مع الوقت.

هل قادك هذا الكتاب إلى اتِّجاه جديد، بصفتك كاتباً؟

- لست متأكّداً من أن الكتب يمكن أن تعمل بهذه الطريقة، وأنها تؤدِّي إلى شيء آخر، وأنها روابط في سلسلة. أعتقد أن الروح تنخرط فيما هو ناقص فيها، وفيما تحتاجه. أو تعمل الروح فيما لديها الكثير من قوّتها المفرطة، مع تكرارها؛ لذا إن العمل الأدبي أكثر دوريّةً، وأكثر اتساقيّةً أو تطابقيّةً (شأنه شأن المتلازمة الموسيقية)، وحتى أكثر استدعاءً واستجابةً. جاءت المرحلة التالية ممّا فتَحَته «Astonishing the Gods»، كاحتمال بعد ذلك بكثير، وكنت حتى ذلك الحين لست متأكّداً. أعتقد أن «Astonishing the Gods» هي بيضة نادرة، تقف من عملي بمفردها، في جسدي، وهي حكاية عن غرضه السرّي. أما بالنسبة إلى الاتِّجاهات الجديدة، فأنا أستقي منها طوال الوقت. عليك أن تتذكَّر أن «The Famished Road» كان اتِّجاهاً جديداً خالصاً، يختلف عن اتِّجاه الروايات والقصص القصيرة المبكِّرة.

كتاب «كلّ ورقة سبحان الله» (Every Leaf a Halle-lujah)، هو عمل بالاشتراك مع الفنَّانة «ديانا إيجايتا». هل لك أن تخبرنا كيف عملتما معاً، وكيف «رافقتك» ابنتك ميرابيلا في هذه الرحلة.

- كان الشيء الصعب هو أن تحلم بقصّة كانت بيئية

في قلبها، حكاية عن الشجاعة، تحرّكها الرغبة في الحفاظ على الحبّ والمودّة اللَّذيْن، بدونهما، لا يمكن لنضال أو حملة، أن ينجحا حقّاً. كانت هناك طريقتان للعمل مع ديانا: إمّا أن تأتي بصور ألهمتني بها، أو مستوحاة مِنّي، أو أكتب قصّة توضّحها. لقد قمت، بالفعل، بالطريقة الأولى مع اللوحات الرائعة للفنَّانة الأسكتلندية «روزماري كلوني - Rosemary Clunie». عملنا معاً على كتاب سمَّيناه: «المصباح السحري - The Magic Lamp». إنه عمل فريد من نوعه، فقد قامتْ برسم خمس وعشرين لوحة، على مدى عشر سنوات، وكتبتُ خمساً وعشرين قصّة مصاحبة، على مدى السنوات الخمس اللاحقة.

أردت أن أعمل شيئاً غير تقليدي مع ديانا؛ لذلك انسقت خلف هذا الحلم الذي رادودني، فانغمست بروحي في غابات طفولتي. تجوَّلت في الحدائق، ثم بدأت القصّة. جاءتني «مانغوشي - Man-goshi»، البطلة البالغة من العمر سبع سنوات. لقد امتدَّت فترة كتابته إلى عدّة أشهر، وطوال هذه الفترة لم تتوقَّف متابعة ابنتي لهذا العمل، فهي تريد أن تعرف كيف تسير الأمور. وعندما انتهيت من ذلك، أرسلته إلى الناشرين، واخترنا معاً «ديانا إيجايتا - Diana Ejaita» لتكون الرسَّامة. لقد أحبَّت القصّة: كانت في «واغادوغو[1] Ouagadougou»، في ذلك الوقت. ذهبت إلى الغابات هناك، وكانت، أيضاً، حاملاً بطفلها الأوَّل، وقدَّمت الرسوم التوضيحية بإحساس مرهف لهذه الحياة الجديدة التي تنمو فيها؛ ومن هنا، تأتي السلاسة الإبداعية لرسوماتها الرائعة. الشيء المهمّ هو أننا تركناها في حرِّيّة كاملة، لثقتنا في غرائزها الفنّيّة. لكنني شاركتها سرّاً صغيراً، وعندما أرسلت الرسوم التوضيحية، تلقَّيناها معاً بتلهُّف شديد.

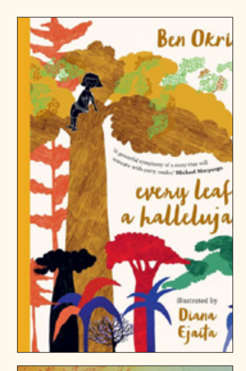
لقد كتبت مقالاً لصحيفة «الغارديان»، تزعم فيه أنه يتعيَّن على الفنَّانين، أن يأخذوا في الحسبان الوضع المناخي السيِّئ في العالم، وأن ينخرطوا في «الإبداع الوجودي». في رأيك، ما الذي يتطلَّبه ذلك؟

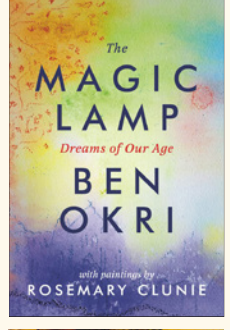
- هذه مطالب شخصية بحتة. لقد عرضتهم على الجمهور، فقط، لمشاركة المكان الذي أخذتني إليه أفكاري وقناعاتي. إذا استوعبنا وفهمنا ما يحدث للكوكب، ثم لنا، وإذا أحببنا هذه الأرض وحياتنا عليها، فلن نفعل، ببساطة، معظم ما نفعله. هناك الكثير من النفايات. نحن نستهلك طاقة أكثر بكثير ممّا نحتاج. نحن نلوِّث كثيراً. نحن مفرطون في السحب على بنك مستقبلنا البيئي. ما يفعله المرء يعتمد على ضميره وفهمه، لكن الطريقة التي نعيش بها لم تعد مستدامة، ونحن نسهم كلّ يوم في اندثار حضارتنا وطمس معالمها. لا يريد المرء أن يعظ، لكن الكارثة تحدق بنا من كل جانب؛ فماذا يُطلب من الكُتَّاب؟ أن يستخدموا أصواتهم للفت الانتباه إلى هذه الكارثة المستمرّة، وأن يكتبوا، بإلحاح مستمرّ، لا يتوقَّف. كيف يمكن للمرء أن يكتب بالطريقة القديمة نفسها، إذا علم أننا ننجرف نحو حالة نهائية للكوكب؟

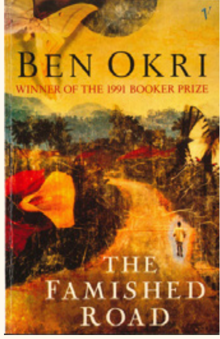
ما نوع العمل الذي كنت تركِّز عليه، مؤخَّراً؟

- في العام الماضي، أنتجت مسرحية جديدة عُرضت في موقع «يونغ فيك - Young Vic» في لندن، سمَّيتها «تغيير المصير - Changing Destiny»، وتدور أحداثها في مصر القديمة، أخرجها «كوامي كوي أرماه - Kwame Kwei-Armah». قدَّمت ثلاث مسرحيات في السنوات الثلاث الماضية. تَمَّ تنظيم السيِّدة «سوسوستريس - Sosostris» في «Pulloff Théátres»، في سويسرا، إلى منازل كاملة. أمَّا في هذا العام، فهناك مسرحية موسيقية تتجول في بلجيكا والبلدان الصغيرة، تُعرف بـ«موبي ديك: كويكويغ يتحدَّث - Moby Dick: Queequeg Speaks». نعم، إنها قصّة «موبي ديك - Moby-Dick»، لكنها تُروى من وجهة نظر «كويكويغ - Queequeg»، لذا هي تتعلَّق بالعِرْق والهجرة، وإساءة استخدام السلطة، والهويّة، والقيادة.

في السنوات القليلة الماضية، أخرجت مجموعة واسعة من الأعمال. صدر كتاب «فنَّان الحرِّيّة - The Freedom Artist» في العام (2020م). وصدر العام الماضي كتاب «حريق في رأسي - A Fire in My Head»،











وهو أوَّل ديوان شعري لي منذ تسع سنوات. إنَّه مجلَّد يحتوي على مجموعة من أقوى قصائدي السياسية، بما في ذلك «برج جرينفيل -Grenfell Tower»، (يونيو/ حزيران، 2017م)، وقد تمّت مشاهدته وقراءته على صفحة القناة الرابعة على (فيسبوك)، بمعدّل مذهل بلغ (6.7) مليون مشاهدة. إن المهمّ، بالنسبة إليّ، أن أخرجه الآن. ثم كانت هناك مجموعة قصصية عَنْوَنتها بـ«الصلاة من أجل الحياة - Prayer for the Living»، تحتوي على مجموعة من أفضل قصصي القصيرة.

لقد شعرت بسعادة غامرة لسماعك تتحدَّث في حفل جائزة «بوكر»، بعد ثلاثين عاماً، بفضل روايتك «The Famished Road» التي فتحت الطريق لجيل جديد من الكتّاب الأفارقة. هل تشجِّعك، بشكل خاصّ، حيوية هذا العمل؟

- الجيل الجديد من الكُتَّاب الأفارقة يغزون العالم بشروطهم الخاصّة. يمكن للمرء، في الوقت الراهن، أن يقول، بهدوء، إنَّ الأدب الإفريقي هو من بين أقوى الآداب في العالم. وقد أسهمت رواية «طريق الجوعى - The Famished Road» في هذا الانفجار؛ لذلك كان الفوز بجائزة «بوكر» أمراً حيوياً، لكنني أعتقد أنَّ المفاجأة الحقيقية هي أن الرواية لا تزال حيّة، وتستمرّ في النموّ. لقد أُطلق عليها ألقاباً مثل الواقعية السحرية، والواقعية الروحية، والخيال، والواقعية الإفريقية، وما إلى ذلك. إنَّها ليست أيّاً من هذه الألقاب، أو قد تكون جميعها، فضلاً عن بعض الأمور الأخرى، أيضاً. لقد أعيد إصدارها في هذه الفترة، باعتباره عملاً كلاسيكيّاً يخاطب الجميع، وهي أوَّل رواية إفريقية منذ أن انهارت الأشياء لتحقيق هذه المكانة.

مؤلَّفاتي، بصفة عامّة، يغلب عليها طابع التجديد، فيتعيَّن تلقِّيها بفكر نيِّر، وعقلية ناضجة؛ إذ إنني لا أميل إلى التقليد أو السير على وتيرة الآخرين، أو أقوم بما قاموا به، بل إنني أفعل أشياء جديدة، وأحاول إيجاد طرائق مبتكرة. يجب على الأدب أن يوقظنا على معجزة الحياة والوجود، وإمكانات العقل والوعي. يجب أن يسهم الأدب في أن يجعلنا وكلاء للتغيير، ويجب أن يوقظنا على حرِّيَّتنا الأساسية، وحرِّيّة صنع هذا العالم كما نريده. فلا يمكننا القيام بذلك إذا رأينا العالم بالطريقة نفسها، التي أدَّت إلى أن يكون العالم كما هو، يتَّجه نحو الأزمة البيئية وتقلّص الحرِّيّات؛ ما يترتَّب عليه فقدان بطيء للذات. نحن بحاجة ماسّة إلى وعي جديد؛ لصنع مستقبل جديد، وينبغي أن يكون الأدب هو الموجِّه لذلك الوعي الجديد.

■ **حوار: أندرسون تيبر* □ ترجمة: أحمد إسماعيل عبد الكريم**

هامش:

(1) واغادوغو: هي عاصمة بوركينا فاسو، وأكبر مدنها. يبلغ عدد سكّانها (1.181.702) نسمة، مناخها استوائي، وتعدّ مركزاً مهمّاً لتصدير الماشية والقطن والذهب والفوسفات.

* أندرسون تيبر: هو الرئيس المشارك للَّجنة الدولية في (مهرجان بروكلين للكتاب)، ومضيف سلسلة مؤلّفين عالمية مع «BPL Presents»، في مكتبة (بروكلين) العامّة. ظهرت كتاباته في العديد من الدوريات الثقافية مثل: «New York Times Book Review» و «Vanity Fair» و «Words Without Borders»، وغيرها.

المصدر:

مجلَّة «world literature today»، يوليو (2022).

https://www.worldliteraturetoday.org/2022/july/write-new-urgency-conversation-ben-okri-anderson-tepper

قرنح بعد «نوبل»

إستراتيجية للتكيّف

لطالما رفض عبد الرزاق قرنح، الحاصل على جائزة «نوبل» في الأدب، عام (2021)، محاولات تصنيفه وتصنيف أعماله. مؤكّداً، باستمرار، أنه «يعارض الفكرة التي يمثّلها الكاتب».

منذ أوّل مقابلة معه، بعد نشر روايته الأولى، عام (1988)، واجه المؤلّف عبد الرزاق قرنح محاولات لتصنيفه وتصنيف عمله: هل يعتبر نفسه كاتباً إفريقياً، أم بريطانياً؟ لمن يتحدَّث: ألهذه المجموعة أم لتلك؟ وحتى بعد فوزه بجائزة «نوبل» في الأدب، العام الماضي (الجائزة التي مُنحت لأربعة كتَّاب آخرين من أبناء إفريقيا، من بينهم «وول سوينكا»، ونجيب محفوظ)، سُئل في مؤتمر صحافي عن «الجدل حول هويّته». ويبدو أن الناس كانوا في حيرة من أمرهم حول كيفية تعريفه (كاتباً)، فكان ردّه حاسماً: «عن أيّ جدل تتحدَّثون؟». «أنا أعرف من أكون!».

انتقل قرنح (73 عاماً) إلى بريطانيا، قادماً من زنجبار، حيث وُلِد في عام (1948). وخلال العقود التي تلت ذلك، صقل موهبته، ثم نال، في النهاية، اعترافاً هادئاً بموهبته في كتابة الرواية. غالباً ما تكشف كتبه عن الحقبة الاستعمارية في شرق إفريقيا، ومخلَّفاتها، أو تجربة المهاجرين في بريطانيا، أو كليهما - ونتيجة لذلك كان عليه، أحياناً، أن يتراجع عن فكرة أنه يتحدّث نيابةً عن أيّ شخص آخر غير نفسه. «الفكرة التي يمثّلها الكاتب، أنا أرفضها». «أنا أمثّل نفسي. أنا أمثّل نفسي من حيث ما أفكر به، وما أنا عليه، وما يهمّني، وما أريد أن أكتب عنه». ويضيف: «عندما أتحدَّث، أتحدّث كصوت من بين كثيرين. لكن، إذا سمعت صدى في تجربتك الخاصّة، فهذا شيء رائع».

فحتى الكتابة لفترة ما بعد الاستعمار، على غرار كتاباته، التي تتناول تجربة الاستعمار وآثارها، كما قال، تدور حول «التجربة، لا حول المكان».

في الواقع، وجد القرّاء، في جميع أنحاء العالم، ارتباطاً عميقاً بكتاباته، بغضّ النظر عن خلفيّاتهم.

حصل قرنح على جائزة «نوبل» عن روايته «عن طريق البحر»، حول طالب لجوء مسنّ، يحاول بناء حياة على الساحل الجنوبي لبريطانيا، كما كتب، أيضاً، «الجنة»، التي تَمَّ إدراجها في القائمة المختصرة لجائزة «بوكر» في عام (1994).

ومنذ الإعلان عن جائزة «نوبل» في أكتوبر/تشرين الأوَّل الماضي، أعيد إصدار كتبه، التي نفد الكثير منها في الولايات المتَّحدة في ذلك الوقت. لقد تمّت ترجمتها إلى (38) لغة، بما في ذلك الترجمة الأولى لعمله إلى اللّغة السواحيلية، اللّغة الرئيسية في مسقط رأسه. قال، وهو جالس، في صباح أحد الأيّام، في غرفة المعيشة، بمنزله، في بلدة «ستوري» الهادئة، الواقعة جنوب شرق إنجلترا، ذات الجدران المزيّنة بورق حائط مزخرف بأشجار النخيل، ولوحات الأصدقاء، إنه كان يتوقَّع إصدار روايات هذا الشهر باللّغة الإستونية، واللّغة البولندية، واللّغة التشيكية.

كما كان يتوقّع المزيد من الاهتمام في الولايات المتَّحدة، حيث ستصدر دار النشر «ريفرهيد بوكس» يوم الثلاثاء (23) أغسطس/آب، رواية «ما بعد الحياة»، عن ثلاثة أشخاص يكافحون في الوقت الذي تتقاتل فيه ألمانيا وبريطانيا على شرق إفريقيا.

وقالت «ألكسندرا برينجل»، محرّرة قرنح البريطانية منذ فترة طويلة، إن الكتاب أظهر قدرته على سرد قصص «الأحداث التاريخية الكبيرة من خلال حياة صغيرة» بنثر دقيق، وهو «أصعب شيء يمكن تحقيقه». وأضافت «برينجل» أن العديد من القرّاء يصنّفون المؤلِّفين الأفارقة في صورة نمطية، ويتوقَّعون منهم أن يكونوا مبهرجين في كتاباتهم. وأضافت: «هذا التصنيف لا يتماشى مع عبد الرزاق قرنح».

وافق الأصدقاء والمعجبون على هذا التقييم.



وفي لقائه مع الكاتبة الإثيوبية «مازا منجيست» على طاولة الغداء، بعد فوزه بجائزة «نوبل»، قالت إنه كان «كريماً ولطيفاً كما تخيّلته من كتبه»، ولكنه، أيضاً، مضحك للغاية، حيث أخبرها أنه ينقل الأخبار لأحفاده، فقط، من أجل الحصول على تحيّة منهم بقولهم: «هذا جيّد، يا جدّي» غير مدركين أهمِّيّة محتواها.

نشأ قرنح في زنجبار عندما كانت محميّة بريطانية وسلطنة. كان والده يتاجر بالأسماك المجفّفة والمحفوظة التي يتمّ اصطيادها في المحيط الهندي، وقضى معظم حياته المبكِّرة على الشاطئ، بالقرب من عتبة بابه. في «قراءة الخرائط»، وهي مجموعة قصيرة من مقالات قرنح التي ستصدر في (24) نوفمبر/تشرين الثاني، بواسطة (بلومزبري)، يصف كيف كانت المراكب الشراعية تتكدّس في المرفأ كلّ شهر نوفمبر، تقريباً، إلى درجة أنه كان يشاهد البحّارة وهم يمشون من مركب إلى آخر، ممتلئين بالبضائع، وكأنهم على الأرض.

شهدت طفولته اضطراباً، لأوّل مرّة، في عام (1964)، عندما أطاح المتمرِّدون بحكومة زنجبار ذات الأغلبية العربية. كان قرنح في عطلة عائلية في دار السلام، أكبر مدينة في تنزانيا، في يوم الثورة، لكنه

شاهد «المنظر المثير للشفقة» عندما وصل سلطان زنجبار الهارب، والمسؤولون البريطانيون السابقون إلى مينائها. عندما عاد إلى زنجبار، مرَّت العائلة «بمنازل محترقة، وثقوب الرصاص على الجدران»، وأدرك أن شيئاً فظيعاً قد حدث. لم يشاهد قرنح بنفسه أعمال العنف، كما قال، «لكن، لم يكن عليك أن تشاهدها بنفسك، لقد كنّا نسمع عنها، باستمرار».

كان إحساس قرنح بالخلع فوريّاً، عند وصوله إلى إنجلترا. كانت جملته الأولى، «أوه، ماذا فعلت؟»، «ماذا تركت ورائي؟» و«لماذا أنا هنا؟». في إنجلترا، تعرَّض لإساءات عنصرية منتظمة، لأوّل مرّة. وفي أثناء المقابلة معه، من وراء العازل، انحنى قرنح من الأريكة لتقليد الرجال الإنجليز، مازحاً، وهم يقومون بإيماءات باليد من السيّارات المارّة.

على الرغم من هذه الاضطرابات، يبدو أن سنواته الأولى، في إنجلترا، تعني الكثير بالنسبة إليه. في مقابلة أجريت في مارس/آذار، في جامعة «كنت»، حيث درّسَ لأكثر من ثلاثة عقود، قال قرنح إن الفترة التي شعر فيها بالمأساوية كانت «فكرية، بالأساس». وأضاف: «في ذلك الوقت، كان من المثير، للغاية، أن تكون في مكان مختلف تماماً».

في «ستوري»، على الحائط المجاور للمكتب، حيث يكتب، لدى قرنح صورة بالأبيض والأسود، له ولأخيه، في عامهما الأوّل في إنجلترا: شابّان يبتسمان، بسعادة، أمام الكاميرا. التقط الصورة صديق أبيض يشير إليه بِاسْم «جون»، فقط. في «مارجيت»، وهو مقال آخر لقرنح، يكتب كيف كان «جون» يحميه من الإساءة العنصرية المشاكسة التي بلغت حدّ الاستفزاز، رغم أنه غالباً ما كان، هو نفسه، عنصريّاً.

في محاضرته التي ألقاها بمناسبة فوزه بجائزة «نوبل»، قال إن الدافع جاء بسبب «حنيني إلى الوطن، ووسط كُرَب حياة شخص غريب». لقد أدرك بأنه «كان هناك شيء يريد أن يقوله».

لقد «نمت الرغبة في الكتابة رفضاً للمسلَّمات الراسخة لدى الناس الذين يحتقروننا، ويقلِّلون من شأننا»، مع أنه أضاف أنه لم يرغب، أبداً، في الكتابة عن مواضيع جدلية، فقط، الكتابة المليئة بقدرة البشر على الحنان وسط القسوة، والحبّ حتى من مصادر غير متوقَّعة.

يرى معجبو قرنح أن الإنسانية، في عمله، هي واحدة من أقوى نقاطه. وقالت «منجيست» إن رواياته تظهر «أنه من الممكن للناس أن يتواجدوا داخل كوارث أو أنظمة سياسية مدمِّرة، ومع ذلك يمكنهم الحفاظ على إنسانيَّتهم، وتبادل مشاعر الحبِّ، وبناء عائلات». حتّى إن كان ذلك «تصريحاً سياسياً بارعاً».

ويعكس عمله الأكثر شهرةً هذا النهج. نشأت فكرة «الجنّة» بعد أن سُمح لقرنح بالعودة إلى زنجبار، لأوّل مرّة، في عام (1984). وفي أحد الأيّام، وقف عند النافذة يشاهد والده متَّجهاً إلى المسجد، وأدرك أن قرنح الأكبر كان مجرَّد طفل عندما كانت بريطانيا بصدد إنشاء محميّة في زنجبار. قال قرنح إنه «تساءل كيف سيبدو ذلك في عيني الطفل، عندما يدرك أن الغرباء قد استولوا على حياتك». الرواية التي كتبها هي عن قصّة طفل يبلغ سنّ الرشد، وعن الأطفال الذين يتمّ استخدامهم كضمان للديون، كما هو الحال بالنسبة إلى الاستعمار.

قال قرنح إن رواية «بعد الحياة»، وهي رواية تاريخية مماثلة، ترجع أصولها إلى الرغبة في الكتابة عن الحرب بين بريطانيا وألمانيا في شرق إفريقيا، والتي تمّ تصويرها، سابقاً، في الروايات، «كنزهة صغيرة»، رغم أن مئات آلاف المدنيين قد ماتوا بسبب المجاعات والأمراض المرتبطة بالحرب. قرّر حمزة، إحدى الشخصيات الرئيسية في الجيش، الانضمام إلى الجيش الألماني، لكن سرعان ما أصبح محاصراً في الخدمة، وأدرك خطأه بسرعة. عندما غادر، في النهاية، كان مصاباً وغريباً عن مسقط رأسه، ومع ذلك أعاد بناء حياته، مدفوعاً بالرومانسية.

وقال قرنح إن الفوز بجائزة «نوبل»، والشهرة الجديدة التي جاءت معها، يطلبا بعض التعديلات: لم يكن لديه وقت للكتابة. كان جدول أعماله مليئاً بالمقابلات والرحلات العرضية إلى الخارج، بما في ذلك العودة إلى زنجبار، حيث استقبلوه كبطل، لأوّل مرّة، رغم عدم توفّر كتبه هناك بالعدد الكافي.

وقالت «دينيس ديكيرس ناري»، زوجة قرنح، في مقابلة عبر الهاتف، إنه كان بطبيعته شخصاً هادئاً ورصيناً، وإنه كان متماسكاً ومتحكِّماً بنفسه» في مواجهة مطالب «نوبل». كانت هناك طلبات من أشخاص يريدون منه تمثيل أماكن ومجموعات (إفريقيا، وزنجبار، الإسلام) لكنه هو لا يريد أن «يفعل ما يعتقد الناس أنه يجب أن يقوله أو يفعله شخص مثله».

وقد ألمح عبد الرزاق قرنح، الجالس في منزله وسط نغمات الموسيقى الكلاسيكية التي تعزف، بلطف، في الخلفية، إلى أن لديه إستراتيجية للتكيّف. في مرحلة ما، تحدّث عن المحاورين الذين حاولوا حمله على مناقشة الموضوعات المثيرة للجدل. كان يشعر «ببعض الضغوط» للردّ عليها. ولكن، بعد ذلك: «أنت تفكّر لحظة أو لحظتين»، و«تبحث عن طريقة للخروج».

■ **أليكس مارشال □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
https://www.nytimes.com/2022/08/21/books/abdulrazak-gurnah-nobel-book.html



















أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

نان زد دا..

ممارسة امتياز المهرج!

«النقد في العلن»، سلسلة من المقابلات مع أكاديميين حول الكتابة العامّة، والمنح الأكاديمية، والنقد الأدبي. استضاف البرنامج، مؤخَّراً، «نان زد دا»، الأستاذة المشاركة في قسم اللّغة الإنجليزية، قسم لغات وثقافات شرق آسيا في جامعة نوتردام.

وفي أثناء المحادثة عبر (Zoom) في آذار (مارس) الماضي، عن طبقات النقد الأدبي، وضرورة الحفاظ ثقافة الجدل، أكّدت الكاتبة على أن التمسّك بالفروق العامّة والقطعية التي تفصل بين الأشكال المختلفة للكتابة، يؤدّي إلى «تقاطعات غريبة»، كما أنه يوسّع من نطاق النقد الأدبي. لكن هذا الموقف يمكن أن يكون مفاجئاً؛ فمعظم الأشخاص الذين تمَّت مقابلتهم في هذه السلسلة، قد أزالوا هذه الحواجز، بل دافعوا عن حدود سائلة بين الأنواع. مع ذلك، إن الاطلاع على مقال نان زد دا «توضيح، مأساة» أو كتابها الأخير «لقاء غير متعدّ» يكشف لنا سبب تبنّيها لهذا المنظور، والعملان، يعكسان، كذلك، الانتشار الواسع للكاتبة، وأسلوبها المتغيّر بسلاسة، حيث لا يظهران للقرّاء أهمِّيّة هذه الأشكال المختلفة، فحسب، بل قيمة التمسّك بالتمييز من أجل أفكارنا، أيضاً.

ما النقد الأدبي؟

- الغرض من النقد الأدبي جمعيّ؛ وأعني بذلك أن استخداماته تختلف باختلاف الأشخاص، وأن أغراضه متعدِّدة الطبقات، وغالباً ما تكون مخفيّة، حتى في المعاملات الفردية. إحدى وظائف النقد الأدبي الحيوية، التي لا تمارس بشكل كافٍ، هي تبليغ الذكاء الأدبي: الناقد الأدبي يريد أن يخبرك كيف تحدث بعض الأشياء، خطوة بخطوة، ولماذا لا تبدو ذكرى حدوثها مستقرّة تماماً. إنه يسعى لنقل معنى الحبكة (الحبكة كما هي)، في تسلسل دقيق من الكلمات والمعلومات، لكن هذا هو جانب واحد فقط .

برأيك، ما هي الاختلافات بين الكتابة الأكاديمية وأشكال الكتابة الأخرى؟

- هناك جملة شهيرة لنيكلاس لومان، نقتبسها كثيراً، تكشف عن فهم عميق للعبة نهاية التطوُّر الاجتماعي في الحداثة. يفترض الكاتب أن «البشر لا يستطيعون التواصل؛ ولا حتى أدمغتهم قادرة على التواصل، بل حتى عقولهم الواعية لا تستطيع التواصل. التواصل وحده قادر على التواصل والتبليغ». لا يُفترض أن تفكّر فيما قاله على أنها نصيحة كتابية، ومع ذلك، يجب أن تكون الأمور مهيَّأة للتواصل.

من الضروري أن تبدو الكتابة الأكاديمية مختلفة عن الكتابة غير الخيالية، ويجب أن تبدو مختلفة عن الصحافة، وما إلى ذلك، للسبب نفسه، إلى حَدّ كبير، وهو أن تعدُّد التخصُّصات لا يعني شيئاً إذا لم يكن للتخصُّصات إغلاق تشغيلي (يحدِّد علاقات وعمليّات معيَّنة للنظام، بصفته وحدة) أو إذ لم تتحلَّ بالنزاهة. يجب أن يكون لديك تقسيم قطعي ومنهجي، وتقسيمات عامّة صعبة، من أجل رؤية تقاطعات غريبة. تعتبر عمليّات العزل المكثّفة، والتحدُّث الداخلي، من المشاكل في الأوساط الأكاديمية، وفي الأوساط الأدبية بشكل عامّ، لكن التقسيم الجيِّد يخلق فرصاً حقيقية للنقد. أيضاً، أنت تكره رؤية التقارب الكبير في النقد الذي يصفه لوهمان لوسائل الإعلام فحسب، حيث تبدأ الإعلانات التجارية في الظهور كأفلام مصغَّرة أو كرموز غير قابلة للاستبدال.

ما الذي تأملين رؤيته في كتاباتك؟

- أحاول، دائماً، ممارسة امتياز المهرّج دون أن أكون كوميدية بالفطرة؛ لذلك آخذ ما يمكنني الحصول عليه. مع زملائي، أخبر المؤلِّفين أن يتخيَّلوا أفقاً بعيداً يتجاوز

مداه الثلاث سنوات وقد يصل إلى الخمس سنوات. هناك، دائماً، طريقة لاختبار ما إذا كانت الفكرة ستكون رائعة في غضون عشرة أعوام إلى عشرين عاماً، والأوساط الأكاديمية وعامّة الناس لديهم طقوس للعودة إلى الأعمال الأدبية النقدية السابقة لاختبار صمودها.

شخصيًّا، آمل أن أثبت أنه لا يوجد أيّ تعارض بين ملاحظات لومان حول الحداثة وإمكان الكتابة من القلب إلى القلب، أو -على الأقلّ- من القلب من أجل القلب. دوّنت صديقتي وزميلتي راشيل فيدر، منذ فترة طويلة، أفضل ما في كتابها عن فرانكشتاين: «تأويل النصّ هو أن تحصد قلبه، لكن النصوص لا تملك قلوباً. الناقد الأدبي يطلب منك أن تفسّر معه نصّه على طريقته، أي أن تجني محصول قلبه».







التفكير في «حصاد القلب» يدفعني للتفكير في (تويتر)، تحديداً دراما الاطّلاع على المحادثات التي تتكشّف على المنصّة، لأنه يبدو أنها تجذب عكس ذلك، تماماً. برأيك، كيف أثّر (تويتر) في النقد الأدبي، وفي المجتمع الأدبي؟

- التأثير كارثي! (تضحك) كنت على (تويتر) لمدّة عام. كلّ دقيقة تبدو مثل كيت بلانشيت في نهاية «إنديانا جونز ومملكة الجمجمة الكريستالية».

أعتقد أن منصّة (تويتر) شيء رائع، وبشكل صارخ، وهي موضوع لم يتمّ التنظير له كفاية. ولأنها دعوة فسيحة للمواهب في أكثر البحار المفتوحة تناثراً، ستشاهد أشياء جيّدة بشكل مذهل. لقد تعلّمت الكثير من (تويتر). إنها كوميديا من الدرجة الأولى. وفقاً للمنطق نفسه، يجبرك (تويتر) على أن تصبح مؤيّداً لحرّيّة التعبير، إذا لم تكن كذلك من قبل. وتقول في نفسك: الحمد لله أن هناك (تويتر). الحمد لله على وجود (تويتر).

إنها نظرية مبالغ فيها من وجهة نظر معيّنة. نحن نعرف الحجج المتعلّقة بالاستقطاب، والمعلومات الخاطئة، والتعددية الراديكالية، لتصوُّرات الناس للواقع، ورأسمالية المراقبة، وآثارها الذهانية على الخطاب الشعبي والعامّ.

حدسي هو أن (تويتر) يفرض فهماً استقرائيّاً للنفعية (النفعية كما يفهمها المنظّر الأدبي)؛ أي خارج مشكلة عربة التسوُّق. إنه يسألك عن شعورك، حقّاً، حيال التقنيات الاجتماعية واسعة النطاق التي تحوّل النتيجة من النيّة إلى التأثير الواضح. إنها تقنية بهذا الشكل لأنها تضع الحدّ الأدنى من الأهمِّيّة على محتوى تغريدة، وأكبر قدر من الأهمِّيّة في سجلّ التغريدة، وترتيب التفاعل لردود الفعل عليها في الوقت الفعلي. هذا الجانب لم يتمّ التنظير لها كفايةً.

هل يمكنك توضيح ذلك أكثر؟

- هذا السّجل لنظام التفاعل يمكن أن يوكَل إلى عالم خارجي، مثل تصوير لقطات الشاشة أو الدردشات الجماعية، والذاكرة المخفيّة؛ ومع ذلك، إن مجموعة الطرق لتسجيل التفاعلات البشرية تعني أن آداب السلوك (والتداعيات القانونية لأفعال الكلام المسجَّلة) مهمّة. قد تعتقد أنك في مكان تكون فيه آداب السلوك، المُعرَّفة على أنها تسلسلات مرئية موزونة اجتماعياً، غير مهمّة؛ لكنها تظلّ، دائماً، في غاية الأهمِّيّة. وبما أن معظم أعمال الكلام على (تويتر) لا ينبغي، أبداً، أن تكون مسؤولة عن تأثيرات أفعالها، يعتمد تقييم هذه الإجراءات على وضوحها، وعلى مدى صدق الآخرين، على نطاق كمِّيّ، وهذا يعني، بالدرجة الأولى، أن (تويتر) يكافئ بسرعة، وبشكل كبير، أولئك الذين لديهم براعة اجتماعية حول أهمِّيّة التتابع، ومراقبة التفاعلات، أو أولئك الذين يتمتَّعون بالحماية الكاملة من عواقب أفعال الكلام الخاصّة بهم. إن المثالية التي يتحلّى بها أيّ شخص يحترم مبدأ تصميم النظام الأساسي للمنصّة، سوف تتلاشى، في النهاية، تحت منطق البيانات الضخمة للخطاب المسجّل.

كيف أثرت تجاربك، بصفتك محرِّرة وكاتبة تَمَّ تعديل عملها، في أعمالك اللاحقة؟

- كلّما كان العمل مشوَّهاً أو مضغوطاً، في البداية، تصبح مهمّة المحرّر أكثر صعوبة. وهذا يعني أن على المحرِّرين أن يأخذوا جزءاً من الكتابة على أساس الحدس، وبحسن نيّة، وأن يكونوا مسؤولين عن العديد من جولات إعادة الكتابة التي يتطلَّبها العمل حتى يصبح مفهوماً لعدد لا بأس به من الناس. أنا شخصياً أعاني من الترابط. لقد ساعدني تحرير عملي، بالإضافة إلى كوني محرّرة، على فهم كيفية تراكم العمل، وعلى تقدير علاقة الوضوح والإنصاف، وهي نسبة عادلة

بين الذكاء والجهد من جانب الكاتب والقارئ.

ما الذي ألهمك بدء سلسلة «التفكير في الأدب» في مطبعة جامعة شيكاغو؟

- كنت قد قرأت «لا أزمة» في مجلّة «لوس أنجلوس ريفيو أوف بوكس»، والتي كانت مجموعة مهمّة جدّاً من الأعمال، ثم صادفت مقال «مَنْ يهتمّ؟» الذي نشرته زميلتي المحرِّرة المشاركة «أناهيد نرسيسيان» في «ستانفورد أركيد». اقرأها وستشعر بما شعرت به. كانت أناهيد قد كتبت، للتوّ، «يوتوبيا، المحدودة»، وبدأت مشروع كتابها التالي «نموذج الكارثة»، وكلاهما يقدِّم حالات لا يمكن إنكارها، للقوّة التفسيرية للتحليل الأدبي. لفت ذلك انتباه المحرِّر المشارك «آلان توماس». في ذلك الوقت، اخترت تخصُّصاً أجبرني على تحديد الأدب والتحليل الأدبي، بدقّة، رغم ما يميّزهما من انتقائية متأصِّلة. لست متأكِّدة من صحّة هذه التعريفات بعد كلّ شيء، ولكن -على أيّ حال- أصبحت هذه المحادثات الثلاثية، في النهاية، رغبة صريحة في رؤية المزيد من نوع معيَّن من النقد الأدبي. قد يستدعي هذا النقد جميع أنواع الأساليب والممارسات، لكنه سيعتبر القراءة والفهم الأدبيَّيْن مهمّة صعبة بطبيعتها.

هل ساهم العمل على السلسلة في تغيير فهمك للغرض من الجدل حول الأدب؟

- في الواقع، أنا أبقي هذَيْن الأمرَيْن منفصلَيْن. الغرض من الجدل حول الأدب أساسيّ جدّاً، إذ لا يمكن الارتباط به حقّاً؛ لذلك هو مستقلّ عن السلسلة. ولأن الدراسات الأدبية هي شكل من أشكال قول الحقيقة المتاح، تقنيّاً، لأيّ شخص، يكون الحفاظ على ثقافة جدلية بشأنها قويّة وعادلة، وهو أمر في غاية الأهمِّيّة. أفهم لماذا يقلّل الناس من أهمِّيّة نتائج أعمالنا ومداولاتنا. تسمعون هذا بشكل دوري: يا رفاق، تذكَّروا أننا نتجادل، فقط حول الخيال، ولا أحد، في العالم الحقيقي، ينتبه حقّاً. أليس كذلك؟؛ لذلك حافظوا على هدوئكم. لكني أفهم ذلك كشكل من أشكال منع الضرر. بعض هذه الأشياء التي لا ترغب، حقّاً، في رؤيتها، تكتسب أهمِّيّةً من خلال الادِّعاءات المبالغ فيها للاستعجال.

في مقالته «النقد والحقيقة»، سأل جوناثان كرامنيك كيف يمكن للناس معرفة ما إذا كان النقد صادقاً، وما مكوِّناته؟ ولماذا تكون إجراءات التحقّق في غاية الأهمِّيّة؟ أنا أتعامل مع هذه الأمور بشكل مختلف قليلاً، لكنني أوافق، بشدّة، على ضرورة طرح السؤال بأناقة، قدر الإمكان. إذا لم يكن النقد الأدبي صادقاً، كيف تدرك ذلك؟، وكيف يمكنك التمييز دون إثارة آليّة للعقاب في روايتك؟ هناك طريقة سريعة، نسبيّاً، لمعرفة ما إذا كان الطبيب محتالاً أو ما إذا لم يكمل تعليمه بطريقة ما.

لكن، بالنسبة إلينا، يكون شعاع النتيجة أطول بكثير؛ وهذا لا يعني، على الإطلاق، أن النتائج قد تَمَّ التخفيف منها، أو أن السفر يجب أن يكون عبر التسليم الأعمى.

كيف تفهمين «الصعوبة»؟

- هناك صعوبة على مستوى التعبير وبناء الجملة: يحتاج شخص ما إلى إخضاع اللّغة لاستيعاب فكرة معيَّنة أو واقع غريب. تعتبر رواية «أيّام بدون لحم»، لسارة سوليري جوديير، مثالاً رائعاً على هذه الصعوبة. يمكن ربط هذه الظاهرة بترتيب ثانٍ من الصعوبة: من الصعب أيضاً النظر إلى شيء (حدث، أو فكرة، أو واقع) على أنه وجهة نظر متقلِّبة. حتى بعد الخروج من الغابة، ويصبح بإمكانك النظر إلى الأسفل تجاه المناظر الطبيعية، إذ لم يظل هذا منظراً باهتاً. وستكون سعيداً لأن هذا الشخص الآخر لم يتوقَّف حتى لا تتوقَّف بدورك. لقد بذل جهداً لمساعدتك في الوصول إلى هذا الفهم المعدَّل، على الأقلّ.

عندما يتعلَّق الأمر بتقييم الصعوبة والوضوح، أعتقد أنه يمكن تطبيق الفطرة السليمة. بالطبع، سوف تقوم بعمل استثناء لهذا السؤال: «هل يستطيع شخص من الدرجة الثانية أن يتكلَّم؟». من السعادة أن نجد زاوية للراحة حيث نقول، «ما لا يتمّ تحليله بطريقة منطقية يجب أن يكون ترتيباً لغوياً ضروريّاً». لكن، بشكل عامّ، أعتقد أن الأمور تُركت غير واضحة أبداً، والناس يتوقَّفون عند النقطة الخطأ في عمليّة توضيح القراءة والكتابة.

ما الذي يثيرك، بشكل خاصّ، في النقد الأدبي، اليوم؟

- أضع الكثير من الأمل في التأخُّر الزمني للوصول إلى المعرفة حول شيء ما أو بعض الحقائق. هنا، يظهر -لأوَّل مرّة- النقد الأدبي للشتات الصيني الذي كشف، بالفعل، بعض الأشياء، التي تحوَّلت إلى حكم في أعمق مستويات الغموض عبر الثّقافات. على سبيل المثال، انظر إلى رواية « دموع أنغ لي» الأخيرة لـ«جين هو» حتى تدرك هذه الشكلية متعدّدة الأبعاد في العمل.

من المثير، أيضاً، أن يوجّه نوع معيَّن من العقل المدرَّب في عوالم الحياة الخاصّة بالعلوم الإنسانية، تركيزه إلى آليّات التكنولوجيا الاجتماعية الرقمية، ومن الأمثلة على ذلك مقالة «جيفري كيركوود» حول العملة المشفَّرة والتحوُّل الميتافيزيقي من العمل إلى إثبات العمالة التي تنطوي عليها، والتي نشرت في العدد الشتوي من مجلّة «Critical Inquiry».

■ **حوار: جيسيكا سوبودا □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://thepointmag.com/dialogue/curious-crossings.



مفترق طرق لكل أحلام البشرية

مكتبات الفلاسفة

لا يمكن أن يبقى الفيلسوف دون مكتبة، لذا يفعل كلَّ شيء من أجل أن يكون فيها، فابن سينا استعمل الطب جواز سفر كي يدخل مكتبة السامانيين، لذا فحينما عالج سلطان بخارى نوح بن منصور من مرضه، لم يطلب من متاع الدّنيا، إلّا الإذن في دخول خزانة القصر، ومطالعته وقراءة ما فيها من الكتب ونَسْخها[1]. أما ابن رشد فمما يروي عن نفسه، أنه لم ينقطع عن القراءة والكتابة إلّا في ليلتين: يوم وفاة والده، ويوم عرسه!

في سيرة متخيّلة وغريبة جدًّا عن الشّيخ الرّئيس أبو علي ابن سينا، ينقل لنا مراد أفندي[2] أحداث قصّة يزعم أنها صحيحة. تدور في مغارة هي في الأصل مكتبة لكتب الحكمة وعلوم الأوائل. القصّة تبدأ مع نبي الله داوود، وأحد وزرائه الحكماء والذي ليس إلّا فيثاغورس الذي ألّف كتابًا عن التّوحيد، سماه سيدنا داوود: توحيد فيثاغورس. وبقي هذا الفيلسوف وزيرًا عند نبي الله سليمان الذي ظهر له من عجائب حكمة هذا الرّجل الإغريقي ما جعله يقرّبه. وحينما أحسّ الحكيم بقرب نهايته، جمع ألواح علومه، ووضعها في مغارة ببلاد المغرب وطلسمها، ووكّل بها مَنْ يفتحها من طوائف الجن كانوا لها بمثابة نُظار مكتبة وقيّمين عليها. لا يفتحونها إلّا كل سنة مرّة لثلاث ساعات قليلة، يأخذ منها الدّاخل إليها ما تسقط عليه عيناه ويخرج، وإلّا فإنها تنغلق فجأة، ليُحبَس فيها إلى العام الآخر، وهذا ما حَدَث لابن سينا المسكين وأخيه اللذين أرادا أن يستزيدا من علوم الأوائل وبقي لعامين، ليخرجا كغُولين، وقد طالت لحاهما وأظافرهما، حيث استغرقا الأشهر في نسخ كتب تلك المغارة/ المكتبة.

قصة أبي علي بن سينا وشقيقه أبي الحارث المُتخيلة تؤكّد على علاقة الفيلسوف القديمة بالكتب وبالمكتبة، فعن هذه الأخيرة تلقى الفيلسوف النّصيب الأوفر من علمه، ومنها يعُبّ أفكاره، لتكون، في المُقابل، أحسن مَنْ يفضحه أمام قُرّائه، وتُعلن بشكلٍ ضمني عن مواقفه، وتُظهر حقيقة علاقته بمصادره التي قد يلعَنُ بعضها علانية، ويهيم ببعضها سرًّا وجهرًا، وينعم بقراءتها خفية، بعيدًا عن النّاس، موضّحة لنا الخفي منه، أو ما حاول جاهدًا التّستر عليه كأي مجرم محترف[3].

في مكتبة الفيلسوف أدوات وآثار جرائمه التي لا تُعَدُّ: تعليقاته، وتهميشاته، وتشطيباته، واقتباساته، وجذاذاتُ قراءاته. في المكتبة أيضًا، نعثر على مراجع أفكاره ومصادره، ممَّن رغب ألّا يستشهد بها في كتبه، غير أن البحث في أرشيف مكتبته يُظهر عكس ما رغب فيه، كما حالة نيتشه الذي بيّن التّعامل مع أرشيف مكتبته أن الرّجل كان يعتمد بشكلٍ دائم على جذاذات يُلملمها من مقروءاته المُختلفة، ويعتمدها فيما يكتب، لهذا فمن جمعوا كتابه «إرادة القوة»، بُعيد موته، اختلطت عليهم الأمور، بين شذراته، وبين ما كان يظفر به من كتاب ديانتي لتولستوي[4].

على المكتبة قد يتوقف مشروع الفيلسوف وتتوقف جميع إمكانات عمله، ولنتذكّر هنا هيجل وهو مقيم في بيرن السّويسرية مشتغلًا بالدّروس الخصوصية لأبناء أسرة ميسورة، وفي أحد ردوده على رسائل شيلنج وشيللر، يعترف لهما، أنه غير قادر على الكتابة، ببساطة لأنه لا يملك مكتبة أمامه، على الرّغم من أنه كان يستعمل مكتبة عامة في المدينة سويسرية. ومع ذلك كان يصفه شيلنج بأنه ثورة فلسفية قادمة، غير أنها ثورة كانت تتوقف على وجود الفيلسوف قرب مكتبته. وعلى عكس هيغل كان الصاحب ابن عباد، لا يُسافر إلى مكان إلّا رفقة مكتبته، فأينما سار أخذها معه، وهو الذي كان لا يملّ السّفر، فكان أربعمئة جَمَل تحمل مئة وسبعة عشر ألفًا من كتبه، في قافلةٍ تمتدّ كيلومترين طولًا، وكان يخدمه حدّاؤون يسوقون قافلة مكتبته، لكنهم بتجربة أمناء مكتبات عريقة، إذ بقدرة كل واحد منهم تحديد موقع أي من العناوين التي طلبها الوزير كَافي الكُفاة الصّاحب ابن عباد. كما نتذكّر هنا



مكتبة فريدريك نيتشه الخاصة ▲

شومفور (Sébastien-Roch Nicolas) الذي انطلاقًا من عجزه عن تحمل فكرة زجّه في السّجن، حبس نفسه في مكتبته[5]، ليُقدِّم للآداب الفرنسية روحًا ونصوصًا مميَّزة، ولولاه كانت ستعتبر الثّورة الفرنسية حدثًا بليدًا ولن تمارس إغراءً كبيرًا على العقول، كما يؤكِّد نيشه.

الفيلسوف لا يمكن أن يبقى دون مكتبة، لذا يفعل كل شيء من أجل أن يكون فيها، فابن سينا استعمل الطب جواز سفر كي يدخل مكتبة السامانيين، لذا فحينما عالج سلطان بخارى نوح بن منصور من مرضه، لم يطلب من متاع الدّنيا، إلّا الإذن في دخول خزانة القصر، ومطالعته وقراءة ما فيها من الكتب ونَسْخها[6]. أما ابن رشد فمما يروي عن نفسه، أنه لم ينقطع عن القراءة والكتابة إلّا في ليلتين: يوم وفاة والده، ويوم عرسه!، وحينما مات في مراكش نُقل جثمانه إلى قرطبة رفقة كتبه، وقبلهما كان أبيقور يملك مكتبة في حقله، وفيه يقرأ ويكتب، ومع ذلك أفرط في التّأليف بثلاثمئة كتاب، لولا أن يد الزمان فرّطت بكتبه، وعبثت بمعظمها. واسبينوزا أو أمير الفلاسفة كما يطيب لدولوز أن يسميه، كان لا يضع في مكتبته إلّا المُهم من الكتب، فأحصيت مكتبته، فلم تتجاوز المئة والسّتين كتابًا موزَّعة على رفوفها الخمسة، منها المكتوب بالعبرية، واللاتينية، والهولندية، والآرامية، والإسبانية، والفرنسية، والإيطالية[7]. ربما مقتديًا في ذلك بديكارت الذي كان يملك له اسبينوزا نسخًا وافرة من كتبه باللاتينية أو الهولندية. ديكارت هو الآخر كانت له مكتبة صغيرة، وإنْ كانت أغلب كتبه مجرد هدايا من أصدقائه الرّهبان، والذي لم يسعَ لأن تكون له مكتبة كبيرة، لأنه لم يكن يمكث في المكان نفسه أكثر من ستة أشهر، ولهذا ففي سفره إلى الملكة المُستبدة كرستين أخذ معه كل ما يملكه من كتب، بحيث جعلها في حقيبتين كبيرتين فقط، مُحكمتيْ الإغلاق.

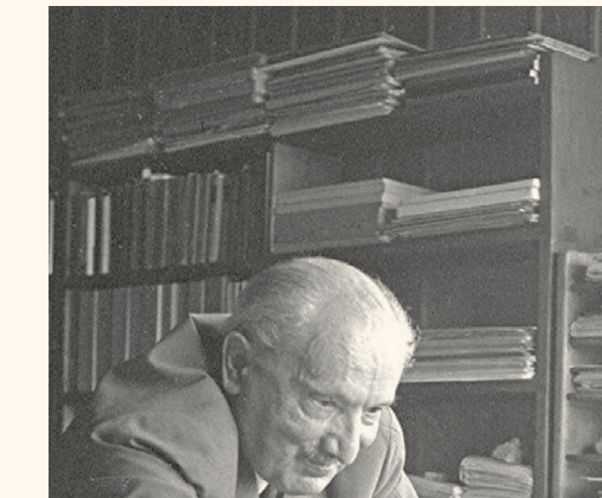
شوبنهاور الذي يؤكِّد نيتشه أن الذي أكسَبه فلسفته إنما هما الحياة أولًا، والكتب أولًا وثانيًا، وأنه تعلّم من الأسفار في أقطار أوروبا «لا أن يحترم الكتب، بل البشر»[8] أيضًا، ينقل لنا الكونت لويس ألكسندر فوشي دوكاري (Louis-Alexandre Foucher De Careil)، أنه زاره مرّة ووقف مذهولًا أمام سعة معرفته المُذهلة، التي لا تمت بصلة للتحذلق، ثمَّ يستغرب عند دخوله إلى مكتبته، من قرابة ثلاثة آلاف مجلد، كان قد قرأها شوبنهاور كلها تقريبًا. مكتبة مكوَّنة من عدد قليل من الألمان، وعدد وافر من الفرنسيين، والعديد من الإنجليز، والقليل من الإيطاليين[9]. شوبنهاور الذي يرى بروست أنه يقدِّم لنا «صورة عقل تتحمل حيويته بيسر أشد القراءات وطأة»[10]، فلا يُقدِّم رأيًا دون أن يدعمه بعدّة اقتباسات،

ولـو أنهـا لـم تُشـكّل يومًـا بالنّسـبة إليـه مصـدرًا للإلهـام كمـا يؤكّـد بروسـت[11].

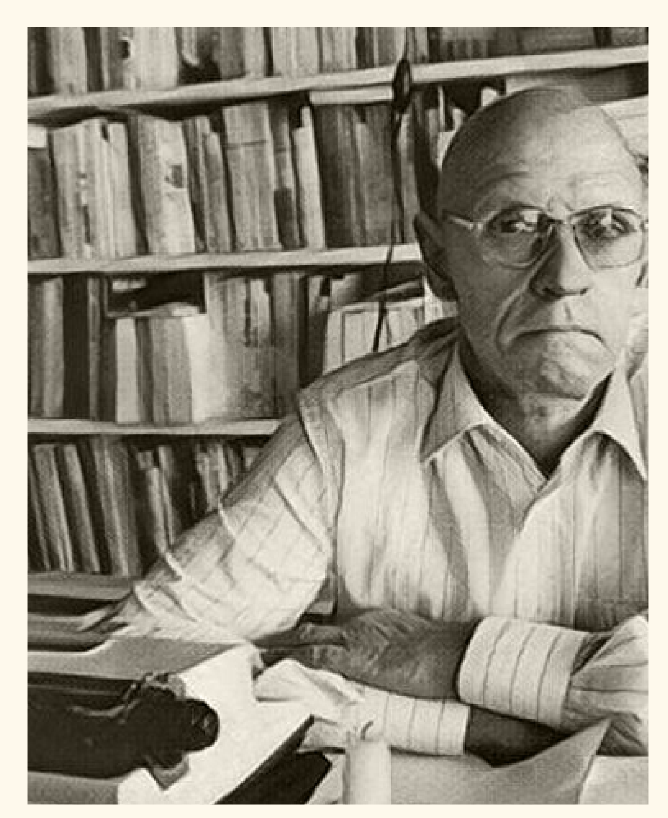
نيتشـه، الـذي كان يعانـي كثيـرًا بسـبب ضعـف بصـره، كانـت لـه مكتبـة كبيـرة، مـا تـزال حاضـرة فـي مكتبـة دوقـة آنّا أماليا (Anna Amalia). مكتبة مكوّنة من 1400 مجلد، ونجـد آثـارًا للقـراءة الحصيفـة علـى أكثـر مـن 300 مجلـد، منهـا حوالـي 90 مـن الآثـار التـي عليهـا علامـات وملاحظـات مُطولـة، 1400 مجلـد لـم يكـن عـددًا مُخيبًـا للآمـال لمُفكّـر عـادَى أغلـب الفلاسـفة، ولـم يُبـقِ فـي قلبـه احترامًـا إلّا للقليليـن، لكنـه حـاول تكويـن دائـرةَ صغيـرةِ مـن الكتـب هـي مـن تحيـط بـه للمُفكريـن الذيـن لـم يجـد بُـدًّا مـن الاحتفـاظ بكتبهـم، ويسـتبعد كثيـر منهـا عـن محيطـه، فيكتـب إلـى كارل فـون غيلشـدورف: «لقـد تحـرّرت مـن كل الدّوافـع والرّغبـات مـا عـدا دافـع واحـد هـي إرادة المعرفـة. منـزل بسـيط، يـوم منظـم بشـكل جيّـد، عـدم وجـود طموحـات مقلقـة أو رغبـة ملحـة فـي العثـور علـى رفيـق (...) ومعرفتـي أن لـدي أصدقـاء ممتازيـن يحبوننـي، وامتـلاك أربعيـن كتابًـا جيـداً مـن مختلـف الشّـعوب والأزمنـة».

فـي مكتبـة نيتشـه نجـد الكتـاب المُقدّس الـذي ورثـه عـن والـده، ونعثُـر علـى مختلـف الأعمـال الفلسـفية اليونانيـة واللاتينيـة الكبـرى مـن العصـور القديمـة والكلاسـيكية؛ الشّـعرية، والمسرحية، والفلسفية، والدّينية، والتّاريخية، ونجـد دواويـن شـعراء اليونـان الكبـار والمغموريـن، ونجـد خُطـب القانونـي شيشـرون، ووصايـا لوكيـوس سـينيك (Sénèque)، ومختصـر أبيكتيتـوس، ونجـد القواميـس والمعاجـم اللّغويـة الكبيـرة الحجـم. لكـن وأمـام كل هـذه الكتـب كان نيتشـه مُضطـرًا لأن يختـار مَـنْ هـي أجـدر بمرافقتـه فـي أسـفاره الطّويلـة والمُتكرّرة فـي جنـوب أوروبا بحثًـا عـن الشـمس ومـكان هـادئ للقـراءة، لتقضـي معـه مجموعـة قليلـة مـن الكتـب عُزلتـه فـي غُـرَف الشّـقق الرّخيصـة أو الفنـادق المُتوسـطة؛ فـي نيـس (Nice)، وفـي جنـوة (Genova) أو سيلس ماريـا (Sils-Maria) أو تورينـو (Turin) أو سـورينتو (sorrento)، ومـع ذلـك فقـد كان مضطـرًا أن يضعهـا فـي صناديـق ثقيلـة، متجـولاً بهـا بيـن مـدن ألمانيـا، وسويسـرا، وبيـن قـرى الرّفيرا الفرنسـية والمـدن والجـزر الإيطاليـة، علـى الرّغـم مـن أنهـا صناديـق تجاوزت فـي لحظاتٍ معيّنة المئة كيلوغرام كما هي حالته التـي نجـده عليهـا وهـو فـي رومـا، حيـث تـرك أمتعتـه فـي المحطـة مـع الكتـب التـي تـزن مئـة وأربعـة كيلوغرامـات مـن الـورق.

«إلـيّ أيتهـا الكتـب المُمتعـة، يـا كتـب الفكـر والعلم!»[12]، هكـذا كان يخاطـب سـاكنة رفـوف مكتبتـه المُوقريـن، فقـد كان ينظـر باسـتمرار ويعتقـد جازمًـا «أن هنـاك كتبًـا نفيسـة جـدًّا وماتعـةً جـدًّا، بحيـث إن أجيـالًا كاملـة مـن العلمـاء تجـد نفسـها قـد أدّت غايتهـا بمجـرد أن تحفـظ هـذه الكتـب بنصّهـا الكامـل وبجلائهـا بفضـل مجهوداتهـم (....) إنـه يفتـرض



مارتن هايدغر ▲



ميشال فوكو ▲



نعوم تشومسكي ▲



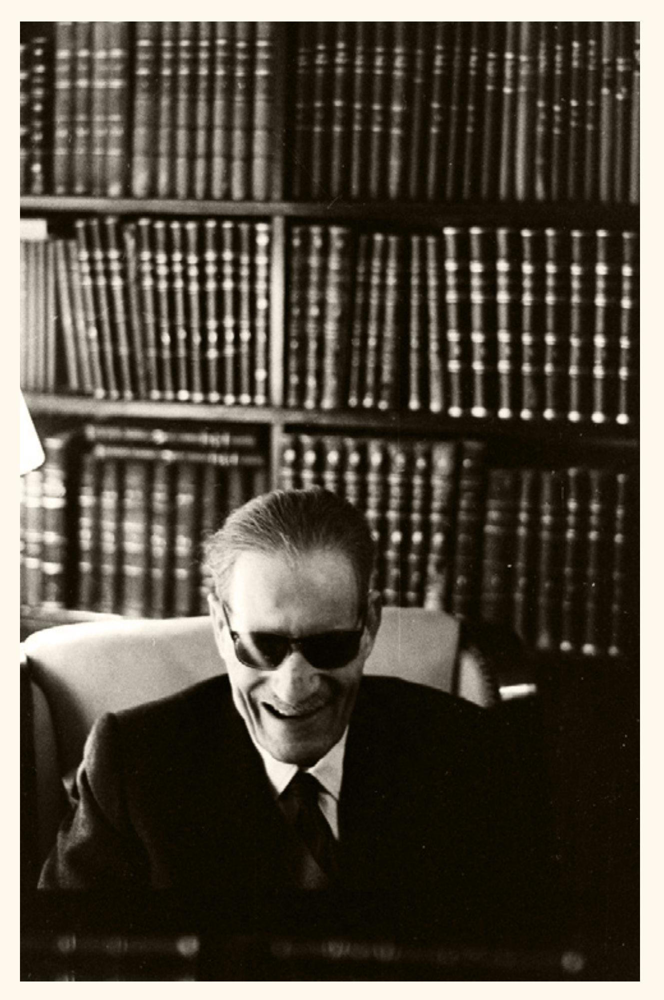
إدوارد سعيد ▲

أنه لن ينقص مثل هؤلاء الرّجال الذين يعرفون حقًّا استعمال هاته الكتب النّفيسة (...) لا ريب أن الأمر يتعلّق بأولئك الذين ينتجون ويعرفون كيف ينتجون مثل هذه الكتب»[13] الغنية والدّسمة التي تصلح أن تكون مائدة تعزم إليها أكثر من روح وتجد فيها ما يسد رمقها القديم، «أما نحن الذين نبحث دومًا، في الكتب كما في المُوسيقى، عمّا هو مغذّ قبل كل شيء، لا شأن لنا في الموائد «المستوهمة»[14].

منذ الصّغر كان نيتشه مُهتمًّا بتفقّد مكتبته، وبوضع فهرس لها، ففي سنة 1861 سيضع قائمة لكتبه، وسيكتب عليها: «كُتبي مرة، ومرة أخرى مكتبتي»، فمنذ صباه نجده يتبادل الكثير من العناوين مع أصدقاء طفولته، وليكبر هذا الولع في فترة الشّباب، فحينما كان يكتب بحثه عن ديوجنيس أكّد لنا أنه كان محاطًا بعدد كبير ورهيب من الكتب[15]، وفي موسم جامعي واحد استعار قرابة 30 مصدرًا ومرجعًا[16] من مكتبة واحدة. وفي عامي 1865 و1866 يؤكّد أنه حصل على عدد كبير من الكتب، ووضع شيمات، ورسم تخطيطات لعمليات استحواذ أكبر على عدد أكبر من الكتب، مهما كانت الصّعوبات[17]، فيكتب في 11 أكتوبر 1866، إلى صديقه غيرسدورف (Gersdorff) أنه يفكّر يوميًا في الحصول على مكتبة، هذا وقد فاوض على عقد لشراء عدد كبير جدًا من الكتب القديمة، لكن ولأسباب مالية، منها دخله المحدود، تراجع عن ذلك آخر الأمر. لقد كان يواظب على شراء أهم العناوين بعناية تامة، ففي عام 1875 سنجده يشتري أكبر عدد من الكتب، وبالضّبط يشتري أكثر من خمسة وسبعين كتابًا، وأكثر من مئة مجلد.

كما أن نيتشه كان يضع زيارة المكتبات ضمن مخططاته في أي تحرُّك أو سفر يقوم به، فحينما ألهبت شمس البندقية مقائي عيونه، واضطر للعودة إلى سويسرا كان همّه الأول هو العودة بسرعة إلى مكتبات بازل لقراءة بعض الكتب عن التّاريخ والطّبيعة، ونجده أثناء إقامته في زيورخ يتردّد على مكتبتها لفحص أرشيف الصّحف والمُراجعات التي قد تتضمنها حول كتبه واسمه، ليتأمّل كيف ينعكس فكره في فكر آخر. وسنجده في إحدى مكتبات بازل مرةً أخرى يستعير أحد كُتب أنسيلم فيورباخ في 27 نوفمبر 1869. ونراه يقرأ كتاب Weleker في مكتبة HAIE، ونجده في 18 يونيو 1871 في مكتبة Bulle يَستعير كتبًا[18]، وفي 29 يونيو 1875 سنجده في مكتبة de Baie يقرأ كُتبًا مرةً أخرى، ونجده غير ما مرّة في مكتبات يبتاع كُتبًا أو يأخذ مكانًا فيها لقراءة كتب قد لا توجد إلّا فيها[19].

لقد كانت المكتبة تمنحه القوة ليستمر في العيش، وليداوم على معاركه، وليتشبّث بالحياة أكثر، وهو العليل دومًا الذي يرزح تحت آلامه، فـ«كل الأشياء الجميلة تحثُّ بقوة على الحياة، وكذلك يفعل كتابٌ جيّد»[20]، حتى ولو أنه كتاب «كُتب ضدّ الحياة»[21]، على



طه حسين ▲

الرّغم من أنه حينما تبدأ صباحك المُشرق بقراءة كتاب، يبقى فعلًا، لا يمكن أن يوضع إلّا ضمن خانة الشّر، إلّا أن الكتب، كما كان الحال، تُسدي لنا خدماتٍ جليلة بأن تُخرج إلى النّور أمراض قلوبنا التي كانت خفية[22] أو تداويها وتُبرئها من البُغض والضّعف والمقت، أو أنها تفضحها وتكشفها أمامنا، فأناكسيماندر الميلي؛ أول فيلسوف كتب، بحسب نيتشه، مثلما يكتب أي فيلسوف حقيقي، لأنه «عاش كما كتب»، وكتب كما عاش.

مكتبة نيتشه كانت موزَّعة بين ما هو قديم ومفرط في القدم كالكتب الإغريقية واللاتينية، وكتب أخرى جديدة كثيرة بالفرنسية، وكذا بالإنجليزية التي لاقت عنده بعض النّفور، بالمُقارنة مع الكتب الفرنسية، خاصّة كتب مُزامنين له من القامات الفرنسية من مثل: جورج صاند، وبودلير، ولامارتين، وفلوبير، وهوغو ودي موسييه، وتيوفيل غوتييه وسانت بوف وآخرين، ولو أن الكتاب الجديد عنده، حين يصدر، يكون فجًّا وحامضًا، لأن فيه عيب كل ما هو جديد وغضّ، «أضف إلى ذلك أن مؤلِّفه الحي يُسيء إليه، إن كان معروفًا، وكانت بعض الشّائعات تروّج بخصوص شخصه، وذلك لأن النّاس عادةً ما يخلطون بين المُؤلِّف وكتابه»[23]. ثمَّ يتطوَّر ما يحمله الكتاب من عمق وحلاوة، وبريق ذهبي، ويزدهر بمرور السّنين، بفضل إعجابٍ قد يصير مع الوقت تبجيلًا وتقديسًا، بشكلٍ مفرط فيه، إذ «لا بد أن يمر على الكتاب أمد طويل، ولا بدّ أن تنسج فيه أكثر من عنكبوت بيتها»[24] كي يصير كما رغب له صاحبه وتمنّاه، غير أن مشكلة الكتاب تكمن أيضًا في أنه «يشيخ إذا صار متداولًا بين أجيالٍ يتناقص نضجها»[25]؛ أو ينبعث من جديد إنْ صادف قارئًا جيّدًا، فلولا قُرَّاء نيتشه في الدّانمارك ونيويورك وباريس لما حاول الألمان استعادته من جديد، ولولا قارئ جيد لهولدرلين كنيتشه ومن بعده قارئ كبير كهايدغر لضاع شعر هذا الشّاعر الذي قضى شطرًا كبيرًا من حياته في قبو الجنون شديد الحلكة وسيئ المذاق، كما ضاعت حياة بين جدران عِلّية برج بسيط عند أحد النّجارين الطّيبين، فلقاء القارئ بالكِتاب ميلادٌ سعيد للكَاتِب والكِتاب، وبعث لروحهما.

من فرط حبّ نيتشه لمكتبته، كان يُعلن مرارًا في رسائله عن رغباته المُتكرِّرة لأجل العودة إلى مدينته، وإلى كتبه، ومن هنا أيضًا كانت رغبته للاستقرار في مدن معيَّنة، على شرط أن تكون ذات مكتباتٍ كبيرة كما مكتبة شتوتغارت، ومن هنا كانت رغبته تتكرَّر لأجل الرّجوع إلى قرية ما، لا لشيء إلاّ أنه ترك فيها كتبه[26]. ومن هنا كانت آخَر لحظة انفصاله عن عالَم العقل رفقة كِتاب، كما يؤكِّد ذلك أوفربيك الذي وجد نيتشه على أريكة في تورينو يقرأ كتابه: نيتشه ضد فاغنر، ليدخل بعدها في عوالم الجنون الذي لن يتركه إلّا بعد أن أَسلَمه لعوالِم الموت.. ■ **محمّد صلاح بوشتلّة**

هوامش:

1 - يقول ابن سينا عن دخوله للمكتبة، وبقائه فيها لمدة طويلة: «فأذن لي فدخلت، فإذا كتب لا تُحصى في كل فن. ورأيت كتبًا لم تقع أسماؤها إلى كثير من الناس، فقرأت تلك الكتب وظفرت بفوائدها، وعرفت مرتبة كل رجل في علمه. فلما بلغت ثمانية عشر عامًا من العمر فرغت من هذه العلوم كلها. وكنت إذ ذاك للعلم أحفظ، ولكنه معي اليوم أنضج، وإلّا فالعلم واحد لم يتجدّد لي بعده شيء»..

2 - مختار، مراد أفندي (عمل لعقود في مكتبات السّلطنة العثمانية)، سيرة أبي علي بن سينا وشقيقه أبي الحارث وما حصل منهما من نوادر العجائب وشوارد الغرائب؛ طبعة الشيخ شريف موسى، المطبعة الجديدة، القاهرة، جمادى الأولى، 1297 هـ.

3 - كحالة نيتشه الذي يحاول أن يصدّر لقرّائه فكرة أنه ليس بذاك القارئ الكبير، وليس بذلك الفيلسوف الذي يملك مكتبة، فيقول: «قاعة المطالعة تصيبني بالسّقم، كما أن غريزتي تدفعني للارتياب في الكتب الجديدة، بل لمعاداتها، أكثر مما تدفعني لـ«التّسامح» معها، أو لـ«التّساهل» معها، أو ما سوى ذلك من ضروب الرّأفة» (ف. نيتشه، هذا الإنسان؛ ترجمة محمّد النّاجي، الدّار البيضاء: إفريقيا الشّرق، 2013، ص. 36)..

4 - تعويل نيتشه على الكتب بشكل يكاد يسلخ منها فقرات كاملة دون أن يذكر المؤلّف ولا المؤلَّف، لَه أمثلة كثيرة في جل كتبه من مثل الفقرة الآتية في ضد فاغنر: «نعرف جميعنا المصير الذي كان لغوته في ألمانيا المسممة بحموضة أخلاقيات العوانس. لقد ظل حالة مستنكرة لدى الألمانيات، ولم يكن له من معجبات إلّا من بين اليهوديات».. (ف. نيتشه، قضية فاغنر، ص. 21)، والتي اعتمد نيتشه في بنائها «على ما ورد في كتاب فيكتور هيهن (Viktor Hehn 1887, Geclaunken fr Goethe - Berlin)، خاصّة الفصل الذي يحمل عنوان ’’غوته والجمهور‘‘، ويذكر كوللي ومونتيناري في تعليقاتهما أن نيتشه قرأ هذا [ص:82] الكتاب ربيع سنة 1888 وسجل عدّة مقاطع منه في دفاتره. ونقرأ في الصّفحة 139: «إن النّساء اليهوديات وحدهن اللاتي كن أقل قسوة على غوته، والوحيدات اللاتي كن لهن حدس بعظمته، لا الإبداعية فقط، بل الأخلاقية أيضًا: كن أكثر ذكاءً فطريًا من شقراوات مقاطعة ساكس الطّيبات والودودات، لكنهن محدودات على نحو تقليدي محافظ».. (ف. نيتشه، قضية فاغنر، يليه، نيتشه ضد فاغنر؛ ترجمة علي مصباح، بيروت؛ بغداد: منشورات الجمل، 2016، ص. 81. 82. (هامش المترجم))..

5 - مسألة إبعاد المفكر عن كتبه، شيء مقيت، لا يمكن قبوله، ولا حتى تصوره، فديدرو حينما سجن في القلعة في ضواحي باريس، حيث وُضع وحيداً في زنزانة في القلعة الكئيبة، ولم ينقذه من محنته إلّا أنه احتفظ بكتاب كان في جيبه، وكان يحظى بوقت لقراءته، تاركًا خلفه همّ أنه ترك زوجة وابنًا لم يتجاوز ثلاث سنوات من عمره. وكان ديدرو يستغرق كل وقته في كتابة حواشي وتعليقات على صفحات الكتاب الخالية، ولأجل ذلك توصل إلى صنع الحبر من كشط الأردواز من الجدران وطحنه وخلطه بالنّبيذ، واستخدم عودًا من الخلال قلمًا للكتابة.

6 - يقول ابن سينا عن دخوله للمكتبة، وبقائه فيها لمدة طويلة: «فأذن لي فدخلت، فإذا كتب لا تُحصى في كل فن. ورأيت كتبًا لم تقع أسماؤها إلى كثير من الناس، فقرأت تلك الكتب وظفرت بفوائدها، وعرفت مرتبة كل رجل في علمه. فلما بلغت ثمانية عشر عامًا من العمر فرغت من هذه العلوم كلها. وكنت إذ ذاك للعلم أحفظ، ولكنه معي اليوم أنضج، وإلّا فالعلم واحد لم يتجدّد لي بعده شيء»..

7 - فكتوريا كيران، فرانسوا كوفان، ما الذي كان يقرأه الفلاسفة؟ تقديم وترجمة: محمّد أيت لعميم، ضمن مجلة البيت، عدد 40، ربيع 2022، ص. 119.

8 - ف. نيتشه، شوبنهاور مُربّيًا، ترجمة: قحطان جاسم، الرّباط: دار الأمان؛ بغداد: دار أوما؛ الجزائر العاصمة: منشورات الاختلاف؛ بيروت: منشورات ضفاف، 2016، ص.104.

9- Louis-Alexandre Foucher de Carei, Hegel et Schopenhauer : études sur la philosophie allemande moderne, paris, Éd.1862, Hachette, p 173.

10 - بروست، مارسيل (1871-1922)، أيام القراءة؛ ترجمة زهرة مروة، بغداد: منشورات الجمل، 2021، ص 49.

11 - ليُظهر لنا بروست قوة قراءات شوبنهاور ينقل لنا صفحة كاملة من كتاب شوبنهاور العمدة العالم تمثلا وإرادة والتي لا يكف فيها شوبنهاور عن الاقتباس، حيث يستشهد بقرابة عشرين جملة متتالية تتحدّث عن التّشاؤم من كانديد فولتير، ومن بايرون وهيرودوت، وسقراط وأفلاطون وهرقليطس وسوفوكليس، وشكسبير (بروست، مارسيل (1871-1922)، أيام القراءة، ص. 49 ـ 50 ـ 51)..

12 - ف. نيتشه، هذَا الإنسَان، ص. 36.

13 - ف. نيتشه (1900)، العلمُ المَرح، ترجمة وتقديم: حسّان بورقية، محمّد النّاجي، الدّار البيضاء: إفريقيا الشّرق، 1993، الشّذرة: 102، «كلمة لفقهاء اللّغة»، ص. 115.

14 - ف. نيتشه، قضية فاغنر، ص. ص. 44 ـ 45.

15 - يكتب نيتشه إلى صديقه كارل فون غيرسدورف ناومبورغ، في 7 أبريل، 1866: «لقد أصبحت محاطًا بالكتب بفضل لطف كورسن غير المعتاد. وحريٌ بي هنا أن أذكر فولكمان أيضًا، الذي ساعدني طواعية وبخاصة في كتب السّوداء الذي يعتبر خبيرًا رائدًا فيها. لقد أصبحت متمرسة في هذا المجال لدرجة أنني وسعته بمفردي باكتشافي مؤخرًا دليلًا على سبب عدم نسب الفيولاريوم لإيدوكيا إلى السّودا، بل إلى مصدر السّودا الرّئيسي، أي نسخة هيسيشيوس ميليسيوس المصغرة» (ف. نيتشه، رسائل نيتشه : مختارات من سيرته وفلسفته؛ ترجمة حيدر عبد الواحد، أحمد رضا، بيروت : دار الرافدين ؛ الكويت : منشورات التكوين، 2020، ص. 36)..

16 - نجد نيتشه يستعير بعض الكتب لأكثر من مرّة، كما الحال مع كتاب زولنر، يوهان كارل فريدريش (Zöllner, Johann Karl Friedrich) طبيعة المذنّبات: مساهمات في تاريخ ونظرية المعرفة، يستعيره لثلاث مرّات من مكتبة بازل. وكما الأمر مع كتاب بويي (Pouillet) الفيزياء الذي استعاره مرّتين من مكتبة بازل، ولم يكتفِ بأن يستخدم اسمه لطلب الكتب، بل يطلب من أحد أصدقائه وهو أوفربيك أن يستعير له كتبًا من مكتبة الجامعة التي يدرس بها.

17 - يكتب إلى كارل فون غيرسدورف من ناومبورغ، نهاية أغسطس، 1866: «أظنك قد قرأت كتاب تريتشكه عن (مستقبل الدّول المركزية) لقد تحصّلت عليه بصعوبة كبيرة في لايبزيغ، إذ إنه حُظر هنا كما حدث في كل مكان في سكسونيا -يا له من عار-» (ف. نيتشه، رسائل نيتشه، ص.47)..

18 - يكتب إلى صديقه كارل فون غيرسدورف ناومبورغ، في 7 أبريل، 1866 متذمرًا من ألا أحد يريد إعارته أحد الأعمال المهمّة في إحدى دراساته: «لم توافق مطبعة برلين على إعارتي إصدارات ديوجنس في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر. وقد طلبت كمية من الكتب الضّرورية من مكتبة لايبزيغ بواسطة روشر، لكن روشر ردَّ بأن ضميره لن يسمح له بإرسال كتب خرجت تحت اسمه، وعلى أني قد لا أعاتبه على ضميره قط، إلّا أن ذلك في كان مزعجًا بما فيه الكفاية».. (ف. نيتشه، رسائل نيتشه، ص.37)..

19 - يكتب إلى صديقه بيتر غاست، نهاية شهر أغسطس، 1883: «كما تعلم، فإن مكتبة هيركولانيوم، التي تستنطق بردياتها ببطء وعناء، هي مكتبة رجل أبيقوري؛ ولذا فهناك آمال في اكتشاف نصوص موثوقة لأبيقور! لقد فكت رموز جزء من أحدها، مثلًا، على يد غومبيرز (في تقارير أكاديمية فيينا)؛ وهي تختص بحرّية الإرادة و(لعلّها تظهر أن أبيقور كان معارضًا عنيفًا للجبرية، لكنه كان في الوقت ذاته حتمية - وهو مما سيرضيك!». (ف. نيتشه، رسائل نيتشه، ص.302)..

20 - ف. نيتشه، إنساني مفرط في إنسانيته: كتاب للمُفكرين الأحرار، ترجمة: علي مصباح، بيروت: منشورات الجمل، 2013، الشّذرة:16، «كل جيد يمنح الرّغبة في الحياة»، ج. 2، ص. 14.

21 - المصدر نفسه، الشّذرة:16، «كل جيد يمنح الرّغبة في الحياة»، ج. 2، ص. 14.

22 - المصدر نفسه، الشّذرة: 58، «كتب خطيرة»، ج. 2، ص. 26.

23 - نفس المصدر، الشّذرة: 153. «الكتاب الجيّد يحيا طويلًا»، ج. 2، ص. 51.

24 - المصدر نفسه، الشّذرة: 153، «الكتاب الجيّد يحيا طويلًا»، ج. 2، ص. 51.

25 - المصدر نفسه، الشّذرة: 125، «هل هناك «كلاسيكيون ألمان»؟»، ج. 2، ص. 158.

26 - يكتب إلى صديقه فرانز أوفربيك من مدينة البندقية: «ما زلت أفكّر هذا العام بالذهاب إلى سليس ماريا، حيث تمكث سلة كتبي». (ف. نيتشه، رسائل نيتشه، ص. 316)..



قصيدتان للشاعر الإسباني لويس غارسيا مونتيرو

الحبّ وأغنية مرّة

في إطار النقاش الدائر، حاليّاً، في إسبانيا، حول وظيفة الشعر، ومصادر استلهام الشاعر، والذي أدّى إلى تشكيل تيَّارَيْن، هما: تيّار شعر التجربة، وتيّار شعر الاختلاف، يتزعم لويس غارسيا مونتيرو التيّار الأوَّل مدافعاً عن شعر يحتفي بما هو اجتماعي، شعر ملتزم بالواقع وبالقضايا الإنسانية الكبرى، شعر يؤسِّس للتواصل، ويؤمن بضرورة إعادة أنسنة الإنسان، من خلال جعل الشعر يعانق هموم اليوميّ، لكن عبر لغة شعرية لا تتخلّى عن شرطها الجمالي، باعتبارها تندرج في إطار الإبداع الأدبي الذي يجب أن يقاوم الزمن، ويسعى إلى تحقيق شرط البقاء..



الحديث عن لويس غارسيا مونتيرو (غرناطة، 1958)، يستوجب العودة إلى بدايات الثمانينيات، لاستكشاف هواجس شابّ حالم، كان يحلم بمشروع شعري انطلق تحت مسمّى (الحساسية الجديدة)، وتشكيل جماعة شعرية انطلقت مع شاعرَيْن آخرَيْن من غرناطة نفسها، هما: خافيير دي إيخيا، وألبارو سالفادور، قبل أن تتوسّع الجماعة لتشمل أسماء أخرى في المشهد الشعري الثمانيني، وقبل أن تغيِّر مساراتها، وتدافع عن أطروحة لتيّار شعري في إسبانيا، هو شعر التجربة مقابل تيّار آخر هو شعر الاختلاف. ولكننا، إذا حاولنا أن نضع لويس غارسيا مونتيرو في موقع من خريطة الشعر الإسباني، يمكن أن ننسبه إلى سلاف شعريِّين، أو إلى آباء شعريِّين، فقد ارتبط برافائيل ألبيرتي الذي كان آخر الشعراء الأحياء من جيل 27، كما ارتبط بشعراء الجيل الخمسيني، وخاصّةً أنخيل غونثاليث، وخوسيه مانويل كابايرو بونالد، وفرانسيسكو برينيس، وكارلوس بارال، وخايمي خيل دي بيدما...

يتميَّز شعر لويس غارسيا مونتيرو بخاصتَيْن، هما: السخرية، والنوستالجيا، فهو يؤسِّس لفضاء شعري يزاوج فيه بين تيمة الحبّ والصورة الكاريكاتورية للمدينة الحديثة، من خلال الذكريات الشخصية، ومن خلال إعادة قراءة الشعر الكلاسيكي والأعمال التشكيلية الواصفة لليومي، مع وعي عميق بسيرورة الزمن وحركيَّته.

الحُبُّ

الكلماتُ مراكِبُ
وهِيَ تضيعُ هكذا، مِنْ فمٍ إلى فَمٍ،
مثلما من ضبابٍ إلى ضبابٍ.
تحمل بضاعتها عبرَ الأحاديث،
دون أن تجِدَ ميناءً..
الليلُ الذِي يُثقلهَا يشبه مرساة.
يجب أن تعتاد على أن تشيخ،
وأن تعيش بصبر قطعة خشب،
تستعملها الأمواج،
أن تمضي متحلِّلة، وأن تتلاشى ببطء،
حتى يصل البحر
إلى القبو الرتيبِ، ويغرقها.
لأن الحياة تقتحم الكلمات
مثلما يقتحم البحر مركباً،
يغَطِّي أسماء الأشياء بالزمن،
ويحملُ إلى جذرِ نَعْتٍ
سَمَاءَ تاريخٍ ما،
شرفةَ بيتٍ ما،
نُورَ مدينةٍ ينعكس في نهرٍ ما.
لذلك، من ضباب إلى ضباب،
حين يغزو الحبُّ الكلمات،
يقرعُ جدرانها، ويضَعُ عليها
علامات التاريخ الشخصي،
ويترك في ماضي المفردات
أحاسِيس بالبرد والحَرِّ،
لياليَ هي الليلُ ذاته،
بحاراً هي البحرُ ذاتُه،
جولاتٍ مُتوحِّدَةً مع امتداداتِ العبارة،
وقطاراتٍ متوقّفةً وأغانيَ.
إن كان الحُبُّ، مثل كلّ شيء، مسألةَ كلماتٍ،
فإنَّ دُنُوِّي منك كان خَلْقاً لِلُّغة.

أغنية مُرَّة

يحمل في وجهه
ثلاثَ سنوات ضائعة،
وبرد السادسة صباحاً.
سوف يحطِّمون قلبك.
بغتةً،
ينطفئ الضوءُ،
الممرّات مكدَّرة،
والباب الذي يغرس ضوضاءه في الظَّهر.
سوف يحطِّمون قلبه،
وهو يسحبُ خلفه
سلسلةً معتمة
من الأهواء المتجمّدة!
ذلك البرد الذي يجد متَّسعاً له، فقط،
خلف كلمة.
وأنا أراها تمشي،
على مهلٍ،
تتيه فيما تمشيه..
حزنٌ هارب يأتي ويمضي
من الظلّ إلى باب بيتي.
الضوء الاصطناعي يترك، في الشارع،
الرعشة الصامتة
لثلاثة قوارب راسية.
حينما تعبر هي بجانبي، أحسُّ
بما يشبه خبطة مجاديف،
وهمسات الماء.

□ ترجمة: خالد الريسوني









































أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



رُوبي كُور

قصائد مختارة

«روبي كُور - Rupi Kaur»: شاعرة كندية مِن أصلٍ هنديٍّ. ولِدَتْ في إقليم البنجاب عام (1992م). اندلعتْ شهرتُها عبر منصّة (إنستجرام)، وتحظى بما يزيد على أربعة ملايين ونصف المليون متابع. أصدرتْ ديوانها الأول «حليب وعسل - Milk and Honey» عام (2014م)، وقد فاقت مبيعاته عشرة ملايين نسخة. أمّا ديوانها الثاني «الشمس وأزهارها - The Sun and her Flowers» فقد صدر عام (2017م)، وفاقت مبيعاته ثمانية ملايين نسخة، وهو الديوان الذي اخترنا منه بعض القصائد. تُلقَّب «كُور» بـ«ملكة شعراء (إنستجرام)»، وقد تُرجِمت أعمالها إلى أكثر من أربعين لغة.

موقعُ بناء مستقبلنا

في موقع البِناء
ما زلتُ أرى قبَّعتَيْن، كنّا نعتمرُهما،
باقيتَيْن حيثُ تركناهما تماماً،
وأبراجَ حراسةٍ يساورها الشكُّ
فيما يُناطُ بها..
وجرافاتٍ تتطلَّعُ أعينُها لعودتِنا
وألواحَ خشبٍ متيبِّسةً في الصناديق
تتوق إلى أن تتمسمر!
لكن لم يَعُدْ أيٌّ منَّا؛
ليُخبر هذه الأشياء بأنَّ الأمْرَ انتهى.

ذاتَ يومٍ،
ستسأمُ الأحجارُ مِن الانتظارِ، وتتفتَّت..
والرافعاتُ ستُنكِّسُ أعناقَها حُزناً،
والقصاعُ ستصدأ.

هل تَظنُّ أنَّ الأزهارَ ستنمو في هذا الموقع،
بينما أنا وأنتَ بعيدان،
كُلٌّ منَّا يَبني بيتاً جديداً
مع شخصٍ آخر؟

الغائب

تهاتفني لتقولَ إنك تفتقدُني،
فأُوَلِّي وجهي شَطْرَ البابِ الأمامي للبيت،
وأرتقبُ أن تَطرُقَ الباب.
تَمُرُّ الأيامُ، وتهاتفني لتقولَ إنك تحتاج إليَّ،
لكنكَ ما زلتَ غائباً!
أشجارُ الهندباء في الحديقة
تُقَلِّبُ أعينَها مُحْبَطَةً،
والعشبُ قد نسيَ خطواتك.
ماذا يعنيني
إذا كنتَ تحبّني
أو تفتقدُني
أو تحتاج إليَّ،
بينما لا تفعلُ شيئاً لتعالِجَ الأمْر؟
إن لم أَكُنْ حُبَّ عُمْرِك،
فسأكونُ، حينئذٍ، أعظَمَ خساراتك.

المسافة الشاسعة

لو صار لزاماً أن أقطعَ المسافةَ بيننا مشياً،
لأصِلَ إليك،
فسيستغرقُ الأمرُ ثمانمئةٍ وستٍّ وعشرين ساعة،
هذا ما يجول بخاطري في الأيّامِ العصيبة،
ماذا يمكنني أن أفعل
عندما تَحينُ نهايةُ العالَم،
وتتوقفُ الطائراتُ عن الطيران؟
سيكون لديَّ متَّسعٌ مِن الوقتِ لأفكِّر،
ومسافةٌ شاسعةٌ يجبُ أن أجتازها..
لكن، ليس ثمَّة صحبةٌ لنجتاز المسافةَ معاً.
هكذا، يبدو الأمرُ كأنك عالقٌ في محطة
تنتظرُ، إلى الأبد،
الراكبِ الذي يحملُ اسمكَ على متن القطار.

عندما يطلعُ القمرُ على هذا الساحل،
لكنَّ الشمسَ ما زالت تُلهِبُ أرضك،
أتَهَشَّمُ؛ لإدراكي أنَّ سماواتنا مختلفة.
لقد قضينا وقتاً طويلاً معاً
لكن، هل كنّا حقّاً معاً..
إذا كانت لمستُكَ لم تدُمْ
بما يكفي لتَدْمَغَ جِلدي؟
أبذلُ ما بوسعي
لكي أبقى على قيدِ الحياة..
لكن، إذا لم تكن حاضراً معي،
فإنَّ الأشياءَ، في أفضلِ أحوالها،
ستّبقى باهتة.

□ **ترجمة: بشير رفعت**

الكتابة على طاولة تتحرَّك

كتابان دفعةً واحدةً يعرف صاحبُهما دون شك أن الكثيرين سيتساءلون: هل يستجيبان إلى رغبة الكاتب في الشهادة الفوريّة على أحداث عصره أم يتجاوبان مع رغبة الكاتب والناشر في «تلبية» حاجة القُرَّاء؟! وهل يتفاعلان بسرعة البرق مع حالة ملهمة أم يحاولان الركوب على موجة «مطلبيّة» لم يبلغ عمرها الشهور التسعة المطلوبة للحمل الكامل؟!


آدم فتحي

كيف يَسَعُ الكاتِبَ أن يتّخذ مسافة من الأحداث وأن يُشيح عن مواضيع الساعة في عالم يبدو كلّ شيء فيه مبنيًّا على الراهنيّة والاستعجال؟ وكيف تستطيع الكتابة الفوريّة المُستعجلة أن تفهم الواقع المُعقّد وأن تكون في مستوى أحداثه الفادحة؟

تصعب الإجابة عن مثل هذه الإشكاليّات، خاصّة حين يتعلّق الأمر بالصحافة الورقيّة أو الرقميّة «غير اليوميّة» التي تقف أحيانًا في منزلة بين المنزلتين. تحاول أن تكون «فوق الأحداث» دون أن تبتعد عنها تمامًا، وتحاول أن تعبِّر عن «الآن» دون أن تكون في خدمة «الآنيّ» بشكلٍ كليّ. لكنّها لا توشك على اللحاق بالحدث الذي يتلو إصدارها في هذا الشهر حتى تجد نفسها متأخرة عن الحدث الذي قد يفوتُ إصدارها في الشهر الموالي. وتحديدًا الصحافة الفكريّة والأدبيّة الملتزمة بإيتيقا المجال. تلك التي تحاول اختراق الأحداث المُتلاطمة ومقاومةَ طوفان الصُوَر عبر «الويب»، ساعيةً إلى إيجاد دَوْرٍ لها عن طريق استنباط خطابٍ لتلك الصُّوَر.

وقفنا على جمرةِ هذا السؤال في أكثر من محطّة. فتَكَت بنا رمزيّةُ الكمّامات في أعقاب الجائحة. سَلّمتنا الكمّامات الصحيّة إلى الكمّامات الأخلاقيّة في حيّ الشيخ جرّاح، على سبيل المثال، بما أنطقتهُ فينا وبما أخرستهُ في آخرين. هزّتنا دماراتُ أوكرانيا وهي تعرّي قدرة الشعوب أحيانًا على الانتحار في حروب غيرها. رجّتنا صورةُ شرين أبو عاقلة وهي تنفجر بضمير العَالَم. صورة جسدها وجسدنا و«جسد الكلمة» المرميّ جنب الحائط والمُغتال على مرأى ومسمع والشاهد على إفلاس الإنسانيّة الأخلاقي في مفتتح هذا القرن القديم الجديد. ثمّ ما إن بدأت الكلمات تقول شيئًا حتى جاء رحيل مظفّر النوّاب، الصوت الذي صالح بين الجسد والكلمة في شعرٍ «متحرِّك»، تصالحت فيه المُشافهة مع الكتابة والآنيّ مع الأبديّ. والحبل على الجرّار...

* * *

كيف يختار الكاتِب موضوعه من بين هذا الوابلِ من المواضيع؟ هل يُعقل أن نبني هرميّةً للكوارث وأن نتناول على أساسها أوجاع الإنسانيّةٍ وفواجعها؟ هل يُعقل أن يمحو حدثٌ حدثًا وأن يركب حدثٌ على حدثٍ في نوع من التطريس الكاسر؟

* * *

قبل سنوات، وبمناسبة انطلاق ما أُطلق عليه في ذلك الوقت اسم «الربيع العربيّ»، أصدر أحد الكُتّاب العرب المُقيمين في أوروبا، وفي ظرف شهرين، كتابين جديدين دفعةً واحدة. أحدهما مقارَبة لشرح «دوافع وخلفيات الثورات العربية»، والثاني، كما قال ناشره «عمل

سردي بطله الشهيد محمد البوعزيزي».

كتابان دفعةً واحدةً يعرف صاحبُهما دون شك أن الكثيرين سيتساءلون: هل يستجيبان إلى رغبة الكاتب في الشهادة الفوريّة على أحداث عصره أم يتجاوبان مع رغبة الكاتب والناشر في «تلبية» حاجة القراء؟! وهل يتفاعلان بسرعة البرق مع حالة ملهمة أم يحاولان الركوب على موجة «مطلبيّة» لم يبلغ عمرها الشهور التسعة المطلوبة للحمل الكامل؟!

مثل هذا التجاوب الفوري ليس مستغربًا من زاويةِ نظر «حرفة الكتابة»، خاصّة في تلك البلدان التي تفسح المجال واسعًا لقوانين السوق حتى في حقل الأدب.

الأدباء هناك ليسوا الوحيدين في مثل هذا التجاوب الفوري. لقد لاحظت عند زيارتي بعض العواصم الأوروبيّة في تلك الأوقات أن بعض قناصي الفرص من التجار سارعوا إلى تأثيث محلاتهم بقمصان وأقلام وحاملات مفاتيح وحتى أغلفة هواتف محمولة تحمل ألوان الأعلام التونسيّة والمصريّة وتتزين بالعديد من الصور وتستنسخ شعارات المُظاهرات والاعتصامات.

إنّها انتهازيّة تجارية مُستهجنة على الرغم من ترسخها في سياق مهنة شعارها الربح لا القيم، وفي سياق ثقافة منهجها «تبضيع» كلّ شيء، وتحديدًا المشاعر، فإذا هذا يكفكف دموعه بينما الآخرُ يصنع من تلك الدموع «تذكارات» يعرضها للبيع! دون أن يرى عيبًا في تحويل رأس المال الرمزيّ أو العاطفيّ إلى رأسمال محض، حتى فيما يتعلّق بالألم والأمل!

طبعًا لا علاقة لهذا الكلام بالكتابين المذكورين. فلا شيء يمنع أن يكون هذان الكتابان ثمرة هاجس فكري أدبي أساسًا. ولعلّي لا أستبعد أن أعود إلى الكتابة عنهما.

المسألة لا تتعلّق إذن بالكاتب في شخصه، بل بالجدل الذي قد يثيره ظهورُ عملٍ له في جُملة أعمال أخرى قد تبدو للبعض سابقةً لأوانها، على أساس أنّها تصاحب أحداثًا لا تنفكّ تتشكّل. وهي أحداث تقدح عادةً قريحة الشاعر وتطلق صوت المغني وتحفّز مخيلة الموثق لكنّها تستعصي على غيرهم.

والحقّ أنّ الكثيرين يستقبلون صدور هذه الكتب بنبرة هجومية أُريدُ مناقشتها في هذه البطاقة، لأنها تنطلق من مُسلَّمة قابلة للنقاش، تنظر باستعلاء إلى كلّ ما يُكتب أثناء «الأحداث الساخنة» عمومًا، على أساس أنه لم ينضج كفايةً ولم يُكتب على مهل.

فكرة روّج لها الكثير من الكُتّاب، ومن بينهم بيار ميشون الذي ظلّ يحاول تأليف رواية عن الثورة الفرنسية طيلة عشر سنوات دون أن يفلح في إتمامها، وحين سُئل عن الأسباب قال: «ما أحاول مواجهته هو عجز الثورة الفرنسية عن إنتاج آثار فنيّة في مستوى الحدث، المشكلة أكبر من طاقتي وتلك المرحلة التاريخية المرعبة ترعبني بالمعنى الحرفي للعبارة...».

قِيل هذا الكلام بعد زمن طويل من الثورة الفرنسية. أمّا في أثنائها فقد كتب الكثيرون الأقاصيص وألّفوا المسرحيات ورسموا لوحات تخلّد الوقائع والأشخاص، لكن النقد نظر إلى أغلبها بعين الريبة باعتبارها «لا ترقى إلى مستوى الحدث».

* * *

ماذا تعني هذه العبارة تحديدًا: «الارتقاء إلى مستوى الحدث»؟ هل تعني أن هناك «مواصفات للارتقاء»، وأنّ الذاكرة لا تحتفظ إلّا بقلة من الأعمال لأنّ أغلبها لا يستجيب لتلك «المواصفات»؟

وما الغريب في ذلك؟ أليس الأصل في الإبداع الندرة؟ وهل احتفظت ذاكرة البشريّة في نهاية الأمر إلّا بقلّة من الأعمال الإبداعية، سواء تمَّ إنتاجها بمُناسبة معيَّنة أو دون مناسبة؟

ولماذا نستخفّ بمثل هذه الأعمال «المُناسباتيّة»؟ هل لأنّ أغلبها على صلة بالتوثيق أو التحريضِ؟ وماذا في ذلك؟ أليست لوحة غرنيكا لبيكاسو، مثلًا، على شيء من ذلك؟

* * *

ثمَّة تعميم مريب يكاد يفصح عن رغبة في جعل الأحداث الساخنة (ومنها الانتفاضات أو الاحتجاجات الشعبيّة) بكماء عمياء لا نصوص تقولها وتحفظها وتوثّق لها.

ثمَّة محاولة لإقناعنا بأنّ الإبداع أكلة ساخنة يجب أن تُؤكل بعد أن تبرد. أي أنّ على المُبدع أن يبتعد عن «الأحداث الساخنة» ليشطب من عمله ويمحو ما يخلّصه من الشوائب.

مع التغافُل طبعًا عن الاستثناءات الكثيرة، أي عن النصوص التي كتبت على طاولة تتحرك، وأثبتت فيما هي تشهد أو توثّق، قدرة الحدس والموهبة على اختراق اللحظة والنفاذ إلى عمق الأحداث دونما حاجة إلى استقرار الطاولة وطول المسافة.

الجماليّة جماليّات. والإبداع لا يولد أساسًا إلّا من نقيضه. وكم طوّرت الأعمال المُصوَّرة أو المكتوبة في قلب الإعصار الرؤية الجمالية السائدة قبلها. ولو ظللنا نبحث عن زوايا التصوير وتقنيات الإضاءة لما حصلنا على كلّ هذا الرصيد من الروايات أو من مقاطع الفيديو والأفلام التي وثّقت للأحداث عن طريق الهواتف الجوّالة وهي ترتعش في أيدي حامليها.

مقصدنا هنا إثارة السؤال أكثر من اقتراح الإجابة. فلعلّ الإجابة هي أيضًا في منزلة بين المنزلتين. تغيّرت الظروف من حولنا فتغيَّرت الكتابة وتغيَّرت الكتابة فتغيَّرنا. تغيَّرت طاولة الكتابة. ها نحن اليوم نكتب على طاولة تتحرَّك.


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربية
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدد

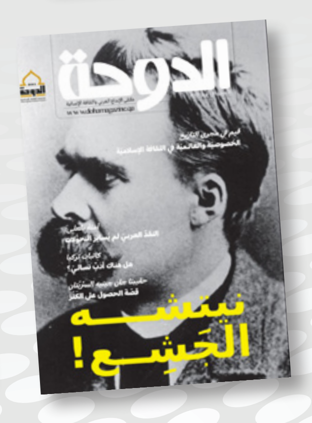

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟


الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
shutterstock




179
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 179 - ربيع الأول 1444 - أكتوبر 2022
Year 15 - No. 179 - Rabiؑ al-Awal 1444 - October 2022

استاد البيت..
الضيافة العربية

لوسيل
أيقونة مستقبلية بعراقة الماضي

أحمد بن علي
الصحراء وكثبانها

الجنوب
نافذة على العالم

الثمامة
آسر القلوب

المدينة التعليمية
مُجاورة المعرفة

خليفة الدوليّ
امتداد الإرث

974
في بيان الاستدامة

كأس العَالَم
FIFA قطر 2022)

مسارح السّاحِرة الـمُستديرة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









كأس العَالَم في رحاب ثقافتنا

في تناغم بين الأصالة والحداثة، يبقى المَلمحُ الفريد والمُبهر في كافة استادات كأس العَالَم (FIFA) قطر 2022، هو البُعد الثقافي لتصاميمها المُستوحاة من عراقة الثقافة القطرية والعربية، فمن بيت الشعر الذي سكنه أهل البادية الذين عاشوا مرتحلين في صحراء قطر، اتخذ استاد البيت شكله المثالي مجسِّداً خيمة مزيَّنة بنقوش السدو النابضة بالحياة لتعكس حفاوة الترحاب والكرم، وتُعيد إلى الأذهان تراث الأجداد. ومن الخطوط الرشيقة والمُنحنيات السلسة التي ميَّزت أشرعة المراكب التقليدية، يعود بنا استاد الجنوب إلى الماضي البحري الذي عُرفت به مدينة الوكرة. أما استاد الثمامة فيحاكي تصميمه الدائري، الذي أبدعه المُهندس القطري إبراهيم محمد الجيدة، شكل القحفية، وهي القبعة التقليدية التي يُعَدُّ ارتداؤها قاسماً تراثياً مشتركاً بين جميع بلدان الوطن العربي. كما نجد في واجهة استاد أحمد بن علي المُتجدِّد أشكالاً هندسية متوهِّجة من الزخارف البديعة التي اشتهر بها فنُّ العمارة الإسلامي عبر العصور، ومنحنيات من الكثبان الرملية تصوِّر جوانب من الثقافة والجمال الخالص للصحراء القطرية. وعلى غرار ذلك يحتفي استاد المدينة التعليمية بتراثٍ حضاري بديع يروي فصلاً من تاريخ الفنّ المعماري الإسلامي. فيما يقدِّم استاد لوسيل فكرة نوعية متمثلة في تصميم يستوحي أوعية الطعام والآنية التقليدية وغيرها من القطع الفنيّة التي استُخدمت على مدى قرون في الوطن العربي. بينما نجد استاد 974، بأسلوبه المُعاصِر والمُبهر يستوحي تصميمه من الإرث البحري والتجاري العريق لدولة قطر.

هكذا، وعلى أرض الثقافة العريقة والتعدُّد الثقافي والعادات والتقاليد التي تمتزج بالابتكار والشغف بكرة القدم سترحِّب قطر بكل حفاوة بالجماهير من مختلف بقاع العَالَم لحضور نسخة استثنائية لم يسبق لها مثيل من كأس العَالَم؛ فهدف دولة قطر كمُستضيفة لبطولة كأس العَالَم 2022، لن يقتصر على نشر هذه اللعبة الجميلة في مختلف أنحاء العَالَم، من خلال الإرث الذي ستخلفه هذه الاستضافة، ذلك أن الدافع الرئيسي وراء تقدُّم قطر بملف استضافة كأس العَالَم، تمثلٍ في جعل الرياضة أداة للتنمية المُستدامة تماشياً مع رؤية قطر الوطنية 2030، خاصة فيما يتعلَّق بالاعتماد على التقنية الخضراء، وتعزيز فرص السياحة والأعمال، من خلال مشاريع تحفِّز التنمية الاقتصادية، والاجتماعية، والبشرية، والبيئية، وتقدِّم شكلاً استثنائياً من المُنشآت الرياضية المُستدامة.

وتشكِّل الاستدامة علامة بارزة في كلّ استاد من استادات بطولة كأس العَالَم (FIFA) قطر 2022، فقد وضعت قطر التزامها الثابت باستضافة بطولة صديقة للبيئة ومتوافقة مع أحدث معايير كفاءة الطاقة، حيث من المُتوقع أن تكون البصمة الكربونية لبطولة كأس العَالَم (FIFA) قطر 2022، أقلّ بكثير من معظم النسخ السابقة. وفي هذا الصدد حصل استاد الجنوب، في نوفمبر/تشرين الثاني 2018، على تصنيف الاستدامة من الفئة (أ) من المنظومة العَالَمية لتقييم الاستدامة (جي ساس)، وهي شهادة تعكس الجهود المبذولة في انتهاج تقنيات صديقة للبيئة، سواء بإعادة تدوير المواد أو بانتقاء مواد بناء تراعي الحفاظ على البيئة، وتصاميم ديناميكية تتحكَّم بدرجات الحرارة لتخفيف العبء عن أنظمة التبريد المُتطوِّرة في الاستاد، بالإضافة إلى تخصيص مساحات خضراء واسعة كجزءٍ أساسي من خطة تصميم المناطق المُحيطة بالمُنشآت الرياضية المُخصَّصة لهذا الحدث العَالَمي.

بهذه الرؤية تتطلع قطر للترحيب بضيوفها من كافة أنحاء العَالَم لاستكشاف ثقافة أصيلة سعت دولة قطر إلى تجسيدها في عمارة منشآتها الرياضية والبُنى التحتية المُخصَّصة لاستضافة هذا الحدث المُهمّ، في سياق رؤية شاملة تهدف إلى صون الثقافة القطرية بعاداتها وتقاليدها المُتوارثة، وإلى إبراز الهوية القطرية والطابع المُتسامح للمُجتمع القطري، وقيمه الإسلامية المُتمثلة في العدالة والتضامن الإنساني.

رئيس التحرير



العدد
179

ثـقـافـيـة شـــهـريـــة

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وتسعة وسبعون
ربيع الأول 1444 - أكتوبر 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الـدوحــة - قــطـر

صـدر العـدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخـذت توجهها العـربي واستمرت في الـصـدور حتـي يـنـايـر عـام 1986 لـتـسـتأنـف الـصـدور مـجـدداً في نـوفـمـبر 2007.

رئيس التحرير
خـــالد العــودة الفضـــلي

التحرير
محســن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
فلوه الهاجري
هــنـد البنسعيد

للمراسلة والتواصل:
editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial





حوارات | نصوص | ترجمات | قراءات

| أدب | فنون | مقالات | علوم | | إصدارات

دانييل كوهن..
مجتمع ما بَعد العصر الصناعي

يواصل عالِم الاقتصاد «دانييل كوهن - DANIEL COHEN» في كتابه: «الإنسان الرقمي: الحضارة القادمة»، 2022، تأمّله في مجتمع ما بَعد العصر الصناعي، ويحلل تناقضات ثورة تكنولوجية تقلّل من «التفاعلات البشرية إلى أدنى الحدود الضرورية». في ما يلي حوارٌ مع الكاتِب.

سيلفان كوراج: في كتابكم، تصفون المُجتمع الرقمي بأنه «تجمّع لأفراد معزولين يحاولون الخروج من هذا التجمُّع من خلال إنشاء مجتمعات وهمية». كلامكم هذا شديد القسوة. ما السبب في خيبة أملكم هاته؟

- **دانييل كوهن:** تذكر معي أننا في بدايات العقد الأول من الألفية الثالثة (2000) وُعِدْنا بذكاءٍ جماعي جديد؛ بعصر من المعرفة للجميع، حيث يمثل نجاح ويكيبيديا رمزاً له. وبعد عشرين عاماً، دخلنا عصر الأخبار الزائفة؛ عصر ما بَعد الحقيقة.. لقد فَهِمَت الشبكات الاجتماعية تماماً أن المُحتوى الذي يحضُّ على الكراهية والاستفزاز هو الأكثر مبيعاً.. كُنّا ننتظر غوتنبرغ وحصلنا على تليفزيون مُطَوَّر... وهذه هي نقطة البداية في تأملي.





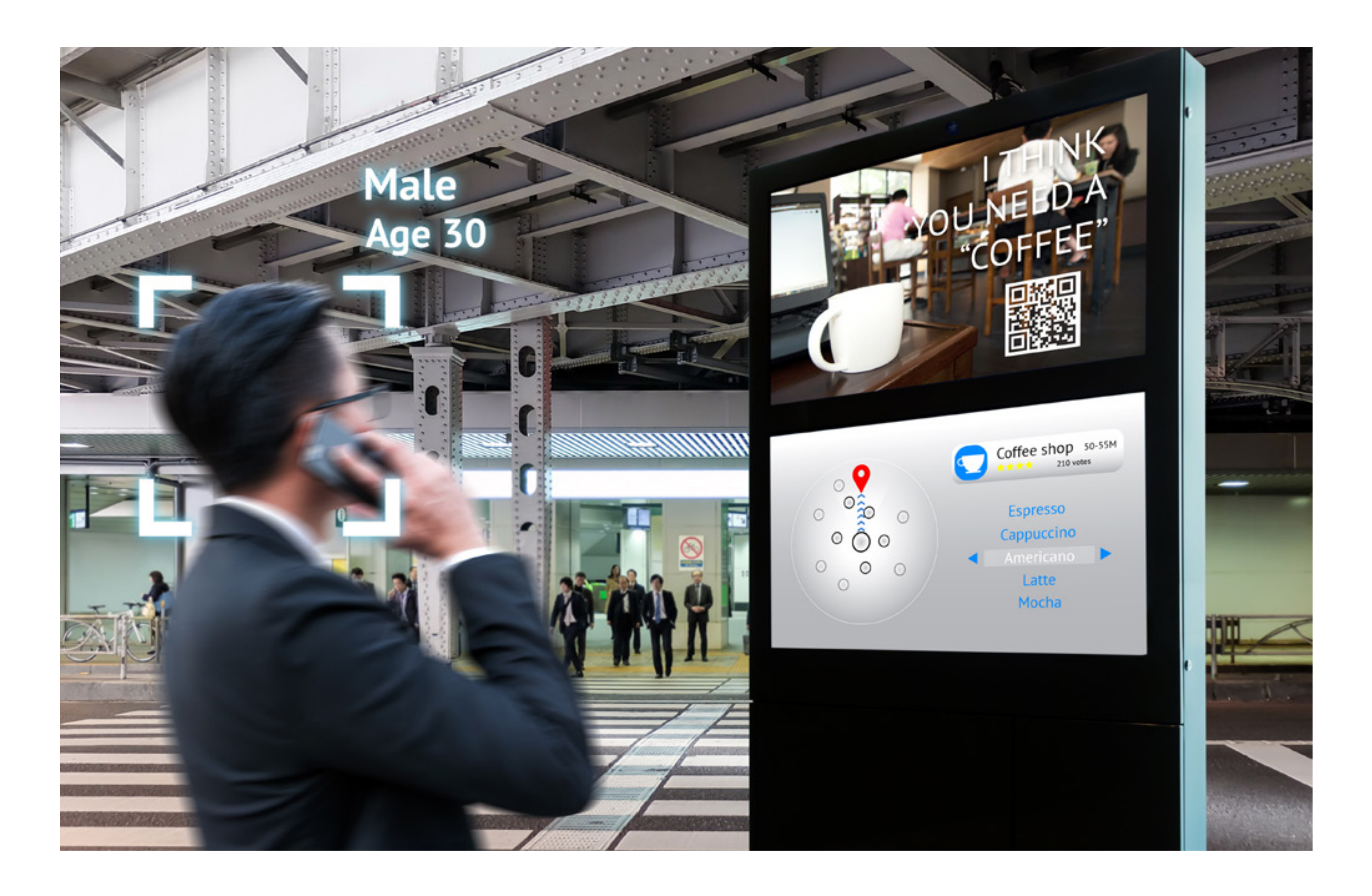


ولكن ألا يقابِل هذا التطوُّرَ تقدمٌ اقتصادي؟

- أنا لن أتحدَّث بسرعة كبيرة عن « تقدُّم ما»... ما هو مؤكّد هو أننا نعيش ثورة صناعية جديدة، بقوة تعادل أو تفوق تلك التي أعقبت اكتشاف الكهرباء. يمكننا القول بصيغة من الصيغ إن الثورة الخوارزمية هي السبيل لتصنيع مجتمع الخدمات، الذي يشغل اليوم 80% من الناس... و«الخدمة» هي نشاطٌ، بحيث، من الناحية النظرية، يتعيّن على الزبون ومقدِّم الخدمة أن يتقابلا وجهاً لوجه، كما هو الحال عندما يذهب المرءُ إلى الطبيب ليجري له عدداً من الفحوصات. وتتيح الثورة الرقمية إمكانية «خفض التكاليف» المُتعلِّقة بهذه الأنشطة. لقد رأينا ذلك بجلاء عندما ضرب وباء (كوفيد- 19)، والذي أثبت أنه مسرِّعٌ هائل لهذه الثورة. وبفضل برامج الاتصال الهاتفي عبر الفيديو، تَعَلَّمْنا جميعا كيف نقلّل من التفاعلات الجسدية التي من المُفترض أن يتطلّبها مجتمع الخدمات. لقد تسارع العمل عن بُعد بشكلٍ مضطرد. كما أن التطبيب عن بُعد آخذ في التطوُّر. فيما هُجرت دور السينما بعد ظهور منصات التحميل الرقمية التي تُغني عن التنقّل...

إذن فالخوارزمية لا تؤدي إلّا إلى تشجيع رغباتنا فقط...

- نعم، يستجيب المُجتمع الرقمي بمعنى ما لطلب كامن... لكن العالم الذي تقوم بإرساء قواعده بالغ الخصوصية. فمن خلال الشبكات الاجتماعية تتمُّ ممارسة المنهج التايلوري[1] في جميع المجالات، بما في ذلك مجال الفكر. ولتحسين طلبات البحث الخاصة بك، فإنها ترشدك إلى المواقع التي تفكِّر مثلك. يعتمد نجاح الشبكات



الاجتماعية على متلازمة معروفة جيّداً عند علماء النفس وعلماء الاقتصاد: التحيز التأكيدي؛ هذا النزوع المُستمر لدينا لتفضيل المعلومات التي تؤكّد آراءنا ورفض تلك التي تزعجنا.

لديّ فكرة، أريد أن أثبتها وسأبحث عن جميع القرائن التي تؤكدها. هذا ما يحدث على نطاقٍ واسع على الشبكات الاجتماعية. نحن لا نبحث عن معلومات، ولكن عن تأكيدات لما نؤمن به بالفعل. إن التواصل الرقمي المُباشر عبر الإنترنت هو نقيض المُحادثة الفلسفية التي يمكن من خلالها مواجهة الأفكار المُتعارضة، أو النقاش العلمي الذي يتمُّ فيه قبول إجراءات دحض الأدلة من قِبل العلماء. ففي المُجتمع الرقمي، ندخل مجتمعات تعيش في حلقاتٍ مغلقة على نفسها، توحدها كراهيتها للأفكار المُخالفة، كما هو الحال في الجماعات الطائفية.

وذلك بالعودة إلى الأصول الفلسفية للمُجتمع الرقمي؟

- نعم، المُجتمع الرقمي هو جزئياً وريث الثّقافة المُضادة لسنوات الستينيات... وقد سعت هذه الثقافة المضادة إلى التفكير في عالمٍ متحرِّر من الطابع العمودي للسلطة الذي كان سائداً في ذلك الوقت. وهذا الطموح هو الذي غذّى بشكلٍ مباشر، في السبعينيات، ثورة تكنولوجيا المعلومات في جامعات كاليفورنيا. ولأول مرّة في تاريخ البشرية يتمّ تخيُّل حضارة ذات طابعٍ أفقي.

وللعثور على أوجه التشابه، سيتعيّن على المرء تقريباً العودة إلى مجتمعات الصيادين وقاطفي الثمار، حتى لو علمنا بأن هذه المُجتمعات لم تتجاهل التسلسل الهرمي وأنها عاشت في علاقة روحانية مع الطبيعة والحيوانات. ويُعدّ العالم الذي كان يحلم به الأشخاص في الستينيات، والذي يتعيّن أن يكون كلُّ شيء فيه خاضعاً للمُناقشة، دون مبدأ للسلطة، حيث تستحق كلُّ كلمة الاستماع إليها، هو عبارة عن مدينة فاضلة. كان هذا هو الطموح الأول للثورة الرقمية، ولكنها بصدد خيانته الآن.

ولكن ماذا حدث ليوتوبيا الستينيات؟

- لقد هُزِمَت الثّقافةُ المُضادةُ للستينيات على يد الثورة المُضادة المُحافِظة في الثمانينيات. وما تزال روحها تحوم في شبكات التواصل الاجتماعي من خلال النبرة المُناهضة للنظام القائم والمُنتشرة في هذه الشبكات، لكن خطابها لم يعد مسموعاً. فقد قام الليبيراليون الجدد بتصفية المُجتمع الصناعي بطريقتهم الخاصة، وذلك بتحويلهم المُجمعات السكنية الكبيرة التي كان يقطنها أفراد هذا المُجتمع إلى شُقق تُباع الواحدة تلو الأخرى. وبقيامهم بذلك، استبدلوا علاقة التبعية التي كانت سائدة داخل الشركات بمبدأ آخر: مبدأ التعاقد الخارجي، الذي يسمح للعميل بوضع مورّديه في منافسة دائمة. وقد أعطت التقنيات الرقمية؛ مثل

الفاكس ثمَّ الإنترنت، دَفعةً لهذا التطوُّر.

هل الإنسان الرقمي هو طفل الستينيات والثمانينيات؟

- بالضبط. الإنسان الرقمي هو الطفل الهجين لهاتين اللحظتين في تاريخنا الحديث. إنه ليبرالي ومناهض للنظام على حدٍّ سواء. إن عدم ثقته في المُؤسّسات هو النقطة العمياء التي يعاني منها.

كيف تحللون دور الغافا[2]؛ العمالقة الجدد في العصر الرقمي؟

الغافا هي الوسيلة التي يتمُّ من خلالها وضع المُجتمع في منافسة من قِبل جهات فاعلة تنأى بنفسها عن هذه المُنافسة !.. ولكي تثبت شركات الغافا تفوقها، فإنها تنظم مراقبة عامة لأدنى تحرُّكات الأفراد الذين يريدون معرفة كلّ شيء عنهم، من الصباح إلى المساء، ومن المساء إلى الصباح...

هذا شبيه بالأورويلية[3]..

- نعم. هذا ما تسميه «شوشانا زوبوف - Shoshana Zuboff»: «رأسمالية المُراقبة». ولكن ما يثير القلق هو الديناميكية الخانقة التي تنفذها رأسمالية المُراقبة هاته. فمن ناحيةٍ، تهدف الرأسمالية الرقمية إلى تحسين التفاعلات الاجتماعية قدْر الإمكان. ولكن من ناحيةٍ أخرى، فإنها تصنع ما يسميه عالِم الأعصاب الفرنسي«ميشيل ديسمورجيت - Michel Desmurget»: بـ«المعتوه الرقمي»، المُصاب بهوس دائم بفتح رسائل البريد الإلكتروني الخاصة به، والعاجز عن إبقاء انتباهه مركّزاً عند قراءة نصٍّ ما، والذي يمرّر يديه باستمرار على هاتفه المحمول.

هل من المُرجح أن يؤدي التقدُّم في الذكاء الاصطناعي إلى تضخيم هذا التجريد من الإنسانية؟

- الذكاء الاصطناعي هو القوة الثورية القادمة. فهو الذي سيجعل من المُمكن وضع 8 مليارات إنسان يعيشون على كوكب الأرض تحت المُراقبة. وما عليك سوى إغلاق عينيك لرؤية أن هذا العالم يوشك على البدء: عالم ستُعفينا فيه برامجُ التعرُّف على الوجوه من الاصطفاف في متجر أو مطار، وفيه ستُدارُ مقابلات التوظيف بواسطة خوارزميات ستأتي لطلب تشغيلك بعد تحليل السير الذاتية ومقاطع الفيديو التي وضعْتَها على الإنترنت.

لماذا نَحْرِمُ أنفسنا من هذه الموارد الهائلة، هكذا سيقول الأشخاص الأكثر تفاؤلاً؟ لقد سمح العمل اليدوي بارتفاع الاستهلاك الجماعي، كما أن الذكاء الاصطناعي يَعِدُ أيضاً بتحقيق قفزة هائلة إلى الأمام في مجال إدارة الموارد البشرية... وتكمن المُشكلة هنا في معرفة ما سيؤول إليه الإنسان عندما تُدَارُ العلاقات الشخصية وفقاً لهذا النموذج. هل يمكننا زيادة الإنتاجية باستمرار عندما نعتني بالأشخاص؟.. لا يمكن أن يسير كلّ شيء بشكلٍ أسرع وأن يكون أقلّ كلفة عندما يتعلَّق الأمر برعاية الآخرين.

هل من المُرجح أن يُحدِث الخطر العالمي للاحتباس الحراري تغييراً حقيقياً؟

- أتمنى ذلك. هناك حاجة مُلِحّة لذلك وسيكون العَقد المُقبل حاسما. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الاحتباس الحراري كان واضحاً منذ وقتٍ طويل. فقد تمَّ التوقيع على بروتوكول (كيوتو)، على سبيل المثال، عام 1997، وذلك في الوقت الذي عرفتْ فيه شبكة الإنترنت بداياتها الأولى تقريباً. ومع ذلك، كان علينا أن ننتظر تعاقب عدد من فصول الصيف الحارقة ونشهد التدهور الواضح لنظامنا البيئي للاعتراف بأنه كان علينا القيام بشيءٍ ما. تؤدّي الشبكات الاجتماعية دوراً مهمَّاً في التنديد بعدم اتخاذ إجراءات مناسبة، لكن نبرة التهويل التي تغذّي لغتَها لا تصلح لتحويل الأقوال إلى أفعال.

فلن تتمكن أي مجموعة من الأفراد المُتصلين بشبكة اجتماعية من التحلي بالقدرة على الفعل. يجب على التنظيمات الحيَّة التي تشكِّل المُجتمع والجماعات المحلية وعلى المُهندسين والشركات والنقابات العُمَّالية والجامعات والبستانيين ابتكارُ طرق جديدة للعيش والإنتاج. والفخ الذي ينصبه المُجتمع الرقمي هو في الواقع اقتراح نموذجه الخاص رداً على ذلك. فكل واحد منا يقبع في بيته، ويعمل عن بُعد من منزله، داخل كونه الفوقي، ويستهلك كلّ شيء عبر الإنترنت. وبصرف النظر عن حقيقة أن التكنولوجيا الرقمية هي بالفعل مستهلك رئيس للطاقة، فليس هذا هو المُجتمع الذي نريد أن نعيش فيه. ليس هو على الأقلّ من وجهة نظرنا التي ما زلنا نتبناها.

■ **حوار: سيلفان كوراج □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:

L'O B S / N°3021-01/09/2022. P: 55-57.

الهوامش:

1 - المنهج التايلوري أو التايلورية: نسبة إلى مخترعه: المُهندس الأميركي فريدريك وينسلو تايلور. وهو مذهب يصف العلاقة بين أرباب العمل والعُمَّال على أساس أن الفكر هو من اختصاص الإدارة، بينما يكتفي العُمَّال بتنفيذ مهام تُحدَّد لهم سلفاً. المُترجم

2 - الغافا GAFA اختصار لأربعة من أقوى الشركات في عالَم الإنترنت، ويُطلق عليها أيضا عمالقة الويب، وهي: غوغل، آبل، فيسبوك، أمازون. المُترجِم

3 - الأورويليّة: مصطلح مشتق من اسم الكاتِب البريطاني جورج أورويل Georgr Orwell في روايته الشهيرة: 1984 التي يستحضر فيها الكاتِب المُراقبة المُعممة للأفراد وتحقيق المزيد من الهيمنة على أفكار الناس وحياتهم داخل عالم استبدادي. المُترجِم

روجر شارتييه:

العَالَم الرقمي يفتح آفاقاً جديدة للكتابة

يُعَدُّ «روجر شارتييه» أحد أهم المُفكِّرين في عصرنا. وهو باحث في أصل الحضارة: الكلمة، النص، والكتاب؛ ومجالات اهتمامه عديدة منها الثقافة وعلم الاجتماع وعلم اللّغة والفلسفة والببليوغرافيا والأنثروبولوجيا. وُلِدَ في ليون، فرنسا، في عام 1945، وهو أستاذ فخري في «كوليج دو فرانس»، ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية وحاصل على دكتوراه فخرية من «جامعة كارلوس الثالث» في مدريد.
يحذِّر «شارتييه» من أن «الشفهية لا تضاهي الكتابة. عندما نتحدَّث ننتج جُملاً غير مكتوبة». التعبير الشفهي يمهِّد للتفاهمات والخلافات والجمل المُعطّلة... لكن عندما نكتب هناك نسقٌ ثابت. هناك تعاون في محادثاتنا، وأشعر أننا سنحتاج إلى كسر حواجز الكتابة المطبوعة، حواجز الزمان والمكان لجمع ما اشتملت عليها الكتابة على الورق من حكمة.

ما تعريف الكتابة اليوم؟

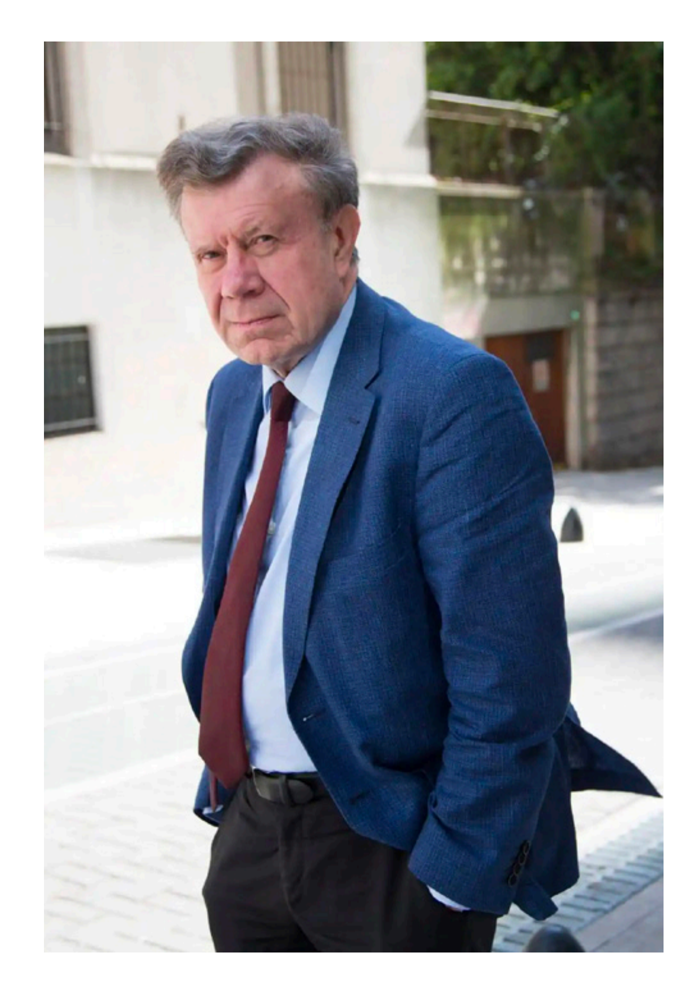
- الفكرة الأكثر انتشاراً هي أن الكتابة، النصوص، قد ضاعت وسط العَالَم الرقمي. وهذا مفهوم خاطئ تماماً. في العَالَم الرقمي نحن نحتاج إلى القراءة والتبادل والكتابة؛ إنه عالَم مشبع بالكتابة، بل هي كتابة تحتاج إلى دعائم أخرى ورموز أخرى، ولها تأثيرات أخرى. من الأساسي بالنسبة لي الاعتراف بهذا الانتشار الواسع للكتابة في القرن الحادي والعشرين، في هذا العَالَم الرقمي؛ حتّى أنه يمكن تفسيرها اليوم بتعدُّد طرق التواصل، ولكن ما يتمُّ استهلاكه في جميع الأوقات على الشاشات هو الكتابة.

نكتب أكثر من أي وقتٍ مضى، ولكن بطريقةٍ مجزأة ومشتّتة. أسلوب ربما لا يمكن التعرُّف عليه من منظورٍ تاريخي. هل يُعدّ ذلك تطوُّراً ثوريّاً؟

- في الواقع، نعم، نحن نقوم بذلك بطريقةٍ مختلفة تماماً في العَالَم الرقمي ويتعلَّق الأمر بالعلاقة بين مَنْ يكتب ومَنْ يقرأ. أنت تكتب لتقرأ وتقرأ لتكتب. ظاهرة الشبكات الاجتماعية نموذجاً. هناك علاقة لم تكن موجودة من قَبل، لأن الأشياء المُخصَّصة للقراءة في السابق -أي الكتب- وتلك المُخصَّصة للكتابة -دفاتر المُلاحظات، على سبيل المثال- كانت مختلفة. يمكن للقارئ أن يكتب في متن الكتاب -كانت تلك أخباراً جيدة لمُؤرِّخي الكتابة، لأننا نستطيع الوصول إلى شروح القُرَّاء- لكن القراءة والكتابة مثّلا حدثين منفصلين. حتى القرن التاسع عشر، تعلَّم الناس القراءة، وبعد ذلك تعلَّم البعض منهم الكتابة. اليوم، في العَالَم الرقمي، يتمُّ القيام بالعمليتين على نفس المَحْمَل.

مع تطوُّر الوسائط الرقمية الجديدة، أعمال القراءة والكتابة تبدو غير قابلة للفصل تقريباً. على الأقلّ لبعض الأجيال. هل يمكن أن نشير، في هذا الصدد، إلى المُواطنين الرقميين؟

- نحن أمام ثورة عميقة تتعلَّق بدمج ممارسات القراءة والكتابة في فعلٍ واحد. أصبحت هذه العلاقة الجديدة بين الكتابة والقراءة واضحة في اللّغة الإنجليزية مع كلمة (wreaders) (مزيج من كاتب + قارئ: أي القارئ الذي يتفاعل مع عمل الوسائط التشعبية ليأخذ بعض وظائف الكاتب)، وهو ما يعني التناوب بين القراءة والكتابة والكتابة والقراءة. المُواطنون الرقميون هم بالفعل (wreaders)، أي أنهم ماهرون في استخدام الشبكات الاجتماعية، بشكلٍ أساسي. وبالنسبة لأولئك الذين لا ينتمون إلى هذا الواقع الجديد، هناك فرقٌ أساسي في المحمل: من ناحيةٍ، هناك الشيء الذي



يُقرأ -الكتاب- ومن ناحيةٍ أخرى، الدعامات التي نكتب عليها مثل الرسالة، دفتر اليوميات الحميمة.

بطريقةٍ ما، فقدَ الكاتب السلطة التي كان يتمتع بها قبل الإنترنت، وفتحت التكنولوجيا هذه الازدواجية في القراءة والكتابة.

- السؤال يحيلنا على الغموض الذي تنطوي عليه كلمة «كاتب» كما تمَّ تعريفها في مجال الإنتاج الأدبي والفلسفي والعلمي... ليس لدينا تعريف للتبادلات المُتعلِّقة بالمُجتمع الرقمي. الناس هم مَنْ يكتبون، ولكن هل كل مَنْ يكتب يصبح «كاتباً»؟ وهل يجب تضمين ما تمَّت كتابته في صنف أدبي أو علمي أو فلسفي قائم اليوم؟ وهل يجب أن نقيّمها على أساس عدد مرّات الكتابة؟ لا أعرف المُصطلح الذي يحدّد فعل الكتابة دون تخصيص للكاتب. هناك أشكالٌ جديدة من الكتابة لا علاقة لها بالتواصل الفوري -والتي يمكننا ربطها بالمُمارسات الرقمية والشبكات الاجتماعية- ولكن يمكن اعتبارها تطوُّراً للثقافة في البيئة الرقمية.

الثقافة الرقمية متحرِّرة من قيود الثقافة المطبوعة باستخدام الوسائط المُتعدِّدة الجديدة، على سبيل المثال. يتمُّ الجمع بين الصوت والصورة والكتابة والمُوسيقى في العَالَم الرقمي بطريقة تشكّل ممارسة ثقافية جمالية جديدة. لكن المُهمّ في الحياة اليومية هو تداول الأفكار والمعرفة والآراء والمعلومات الصحيحة أو الخاطئة... يتطلَّب النسيج الثقافي في المُجتمع الرقمي القراءة والكتابة، لكن كلمة «كاتب» لا تزال تحيلنا إلى الإنتاج الفكري والجمالي والعلمي. هنا تتجلى تناقضات اللحظة التي نعيشها.

في رأيك، القول بأننا نعيش مع آلات قادرة على إرشاد، وربما توجيه، علاقتنا بالكتاب، وحتى علاقتنا مع غيرنا، إلى أي مدى يمكن أن تكون حقيقة بائسة؟

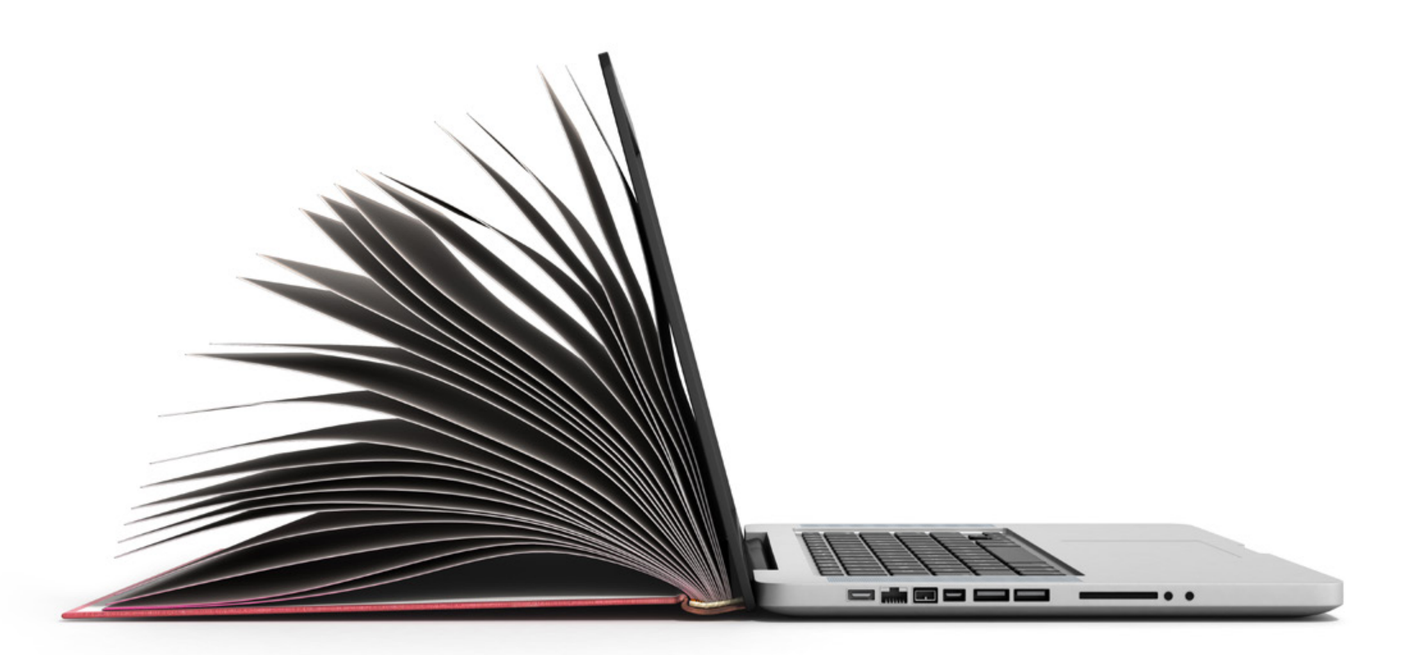
- هذا سؤال مختلف. ويحيلنا إلى الدور الذي تقوم به الخوارزميات، وكذلك قدرتها على إنتاج أو إعادة إنتاج العادات والأذواق عبر تحويل الأفراد إلى بنوك بيانات. إنه منطق عمالقة التكنولوجيا، المنطق الذي يسيطر على العَالَم اليوم، وهو ليس عالَم الإنتاج الاصطناعي، المُنفصل تماماً عن الإنتاج البشري، بل هو عالَم قادر على إعادة إنتاج أذواق وممارسات المُستهلك لتقديم ما يريده تماماً. هذا المنطق الخوارزمي يتعارض مع المُواجهة، والمُفاجأة، والرغبة الأصلية... التي تطبّقها مؤسَّسات الثقافة المطبوعة - محلات بيع الكتب، الكتاب، المكتبة....

الخوارزمية تسير عكس الرغبة وتستبدل ما هو مرغوب بالفعل؛ إنها عكس تجربة القراءة -في الكتب وفي الصحف أيضاً- كرحلة، وكمُغامرة، واكتشاف يدعوك للتوقف عند لحظة معيَّنة أمام مفاجأة ما. إذا أردنا مقاومة المنطق الذي يحوِّل الأفراد إلى بنوك بيانات، فمن الضروري تجنُّب المُمارسات والأماكن التي تسمح ببديل لفكرة المُفاجأة في مواجهة غير المُتوقَّع.

أفضِّلُ البحث في الرفوف السفلية للمكتبات لاكتشاف نصوص ثريّة وغير معروفة، بحثاً عن المُفاجأة. مع الشاشة الرقمية، تكون التجربة مختلفة، لكنها ساعدتني في مهمتي.

- في عام 2019، شدَّد أنطونيو رودريغيز دي لاس هيراس، في إحدى مقابلاته الأخيرة، على أزمة الأماكن، وأزمة المادية، وأصرَّ على أنه في مواجهة هذا العَالَم الرقمي المُبتكر، يجب الحفاظ على ثقافة الأماكن؛ أي حفظ الكتاب، لأن الكتاب مكان. في الإسبانية في العصر الذهبي، كلمة «جسد» تعني «كتاب» و«إنسان» على حدٍّ سواء، وهو ما يقودنا إلى فكرة العلاقة بين الكتاب، كجسد، والإنسان لا كروح فقط، ولكن كجسد.

البحث عن كلمة باللّغة الإسبانية لتعريف هذا القارئ - الكاتب الجديد، يحتّم علينا أيضاً البحث عن كلمة أخرى للكتاب. إنه تحدي الرقمنة.



- الموضـوع هنـا يتعلَّـق بمفهـوم الكتـاب بحـد ذاتـه. الكتـاب، ليـس كموضـوع مادي، ولكن كشـكل اسـتطرادي. الكتـاب عبـارة عـن بُنيةٍ مركّبة لكل جـزءٍ فيها دوره الخاص. ويكون كل جـزءٍ مكوَّنـاً مـن هـذه البُنيـة منطقياً، لأنـه جزءٌ مـن كل، إنـه جـزءٌ مـن شـيءٍ مـا. الشـيءُ الجديـد بالكامل هنـا هـو أنـه في الحقيقـة الرقْميـة، الواقـع الرقمي، تشـكِّل الخطابـات قِطعـاً يمكـن تأليفهـا وربطهـا وتوزيعهـا بشـكلٍ منفصـل مـن قِبـل القـارئ - الكاتـب. شـبَّه دي لاس هيراس هـذه القطـع مـن الـكلام الرقمـي بلعبـة «ليغـو - Lego» (لعبـة تركيـب لَبِنَـات علـى شـكل متـوازي مسـتطيلات أو مكعبـات)، حيـث يمكـن تجميعها معاً في أشـكال مختلفة.

فـي نهايـة كل شـيء، مـا يهمنـا هـو قيمـة الكتـاب -الذي كان تأليفـه معروفـاً دائمـاً، وتشـكيله بيـد وفكـر شـخص محـدَّد- وكذلـك عمليـة الكتابـة نفسـها. لقد أصبـح تصغير الأشـياء حقيقـة أساسـية، ليـس الجانـب المادي فحسـب، ولكـن أيضـاً مـن منظـورٍ ثقافـي. تصغيـر حجـم الأشـياء شـمل الفضـاء أيضا وإمكانيـة حمل هذه الأجهـزة الجديدة معنـا فـي جميـع الأوقـات وفـي جميـع الأماكـن يُلقـي علينـا بالعديـد مـن التحديـات. علـى سـبيل المثـال، فـي مجـال نقـل المعرفـة.

بهذا المعنى، هل تعتقد أن الرقمنة والتصغير يؤديان إلـى عـدم اسـتقرار ثقافـي، وبالتالـي يؤثّـران علـى سـلطة الكاتِب التقليدي؟

- فـي المُجتمـع الرقمي هنـاك ضوضاء، وارتبـاك، وقُرَّاء - كُتَّـاب، وكُتَّـاب - قُـرَّاء... تـمَّ تطويـر أشـكال جديـدة مـن النّصيـة والكتابـة تعتمـد السـرعة وعـدم التركيـز، وبالتالـي فقـدان القـدرة النقديـة. لا يوجـد تقييـم ذاتـي فـي هـذه العلاقـة الجديـدة بيـن القـارئ والكاتِـب، وهـذا يـؤدي إلـى ظهـور أكثـر النظريـات العبثيـة وأكبـر عمليـات التلاعـب المكشـوفة، خاصـة فـي مجـال السياسـة المُثيـر للجدل. يجب ألّا ننسى أن التقنيات تختلف باختلاف استخداماتها

مـن قِبـل البشـر، وهـم لا يفعلـون ذلـك دون وعـي، ولكـن فـي سـياقٍ مـن التوتـرات والصراعـات. تحـدَّث بيتروتشـي عـن «القـوة المفروضـة علـى الكتابـة» و«قـوة الكتابـة». المُصطلح الأول يُشير إلى الشركات، وإلى الدعايـة؛ أما «قـوة الكتابـة» فترتبط بالعَالَم الرقمـي الجديد، الذي يفتح حـدوداً جديـدة لعالَـم -الكتابـة- الـذي بـدا قديمـاً.

ما أهمية تطوير تقنيات الصوت؟ حيث الآلة التي تفهمنا كل يوم بشكلٍ أفضل ويمكننا إملاء الرسائل التي تفهمها وتعالجها، بل حتى تردّ علينا بأصواتها الخاصة.

- نحـن فـي لحظـة جديـدة فـي العلاقـة بيـن الصـوت والنـص. هنـاك عـودةً للصوت إلـى عالَـم النصـوص. فـي العصـور الوسـطى وحتـى القـرن التاسـع عشـر، كانـت النصـوص تُقـرأ ليسـمعها الآخـرون وتُنشـأ المسـاحات المُخصَّصـة لذلـك. مـع تطـوُّر التقنيات الجديدة، اسـتعدنا الصـوت كطريقـة لنقـل النـص. عندمـا نفكّـر فـي العلاقـة بيـن الشـفوي والمكتـوب، يجـب ألّا نغفل عن الفـرق بينهما مـن حيـث تثبيـت المعرفـة: فـي الشـفوي لا يوجـد فصـل بيـن النطـق واللفـظ -مـا ننطـق بـه يختفي على الفـور-؛ كان التدوين والكتابة وسيلة لإضفاء الموضوعية والاستمرارية علـى البيانـات. هـذا الاختلاف لا يعني أن التواصل الشـفوي غيـر مناسـب، لكنـي أريـد التأكيـد علـى أنـه عندمـا يتعلَّـق الأمـر بنقـل المعرفـة، فـي التعليـم أو فـي المعلومـات، لا شـيء يمكـن أن يحـلَّ محـل الكلمـة المكتوبـة علـى أي مَحمـل كان.

هذا يقودني إلى التغييرات التي تحدث في التعليم على جميع المستويات. وإلى أي مدى يكون نقل المعرفة مشـروطاً بأزمـة الأماكـن والتطـوُّر التكنولوجـي والتغيُّـر الثقافي الناتج عن تلك الأزمة المُرتبطة بالكتابة.

- أتـاح التدريـس عبـر الإنترنـت إمكانية مواصلـة التعليم أثنـاء الجَائِحـة؛ قبـل أن نشـهد تطويـر الـدورات التدريبيـة



عبر الإنترنت، التي سمحت بتقليل أو إلغاء تكاليف التدريس الحضوري. السؤال هنا هل من المُمكن إنشاء هذا النموذج عالمياً. يتعلَّق الأمر بأزمة الأماكن، التي تُفهم على أنها مساحات التقاء بين كل البشر. للحضور المادي دورٌ لا يمكن استبداله بعد بأي تقنية رقمية. أعتقد أن التحدي يكمن في الحفاظ على ثقافة المكان أثناء تطوير التقنيات الرقمية وشكل جديد من أشكال التواصل.

الفكرة الأساسية، في رأيي، ليست الإيمان بفكرة التكافؤ: ذلك أنه لكل طريقة من طرق نقل المعرفة أو الجمال منطقها الخاص. من هذا المنطق يمكن تحقيق بعض التأثيرات. إذا افترضنا فكرة عدم التكافؤ المذكورة كنقطة انطلاق، سوف ندرك أنه من المُمكن الإبقاء على الحضور الجسدي في الفصول الدراسية - حيث الكتب كأجسام وليست مجرّد نصوص. لا يوجد تكافؤ بين الكتاب المادي والشاشة؛ ولا يوجد فرق بين منطق الخوارزمية والمنطق الطوبوغرافي.

إذن لماذا التمسّك بفكرة التكافؤ؟ لماذا لا نشرع في وصف هذا الواقع الجديد بمُصطلحات جديدة؟ ما الذي يمنعنا؟

- الشاشة مختلفة عن الصفحة. التماهي بينهما غير ممكن. لذلك، يجب التعامل مع النص بشكلٍ مختلف. بافتراض أنه سيفتح عالَماً من الاحتمالات للإبداع، لأشكال جديدة من الكتابة. حتى الآن، تمَّ تقييد النشر الرقمي في حدود ثقافة الطباعة - نسخة خاصة، ملكية فكرية...

الثقافة الرقمية الواعية بحدودها وإمكانياتها يمكن أن تساعدنا أيضاً على اعتبار الكتاب كبُنية مهمّتها الأساسية نقل الإبداع الفكري. تتطلَّب اللحظة الحالية إدراكاً للإمكانيات الأوسع التي يقدِّمها العَالَم الرقمي، بما يتجاوز القيود الموجودة في الثقافة المطبوعة أو المكتوبة بخط اليد: الملكية الفكرية، ترقيم الصفحات... إنه تحدٍ للخيال. لا يتعلَّق الأمر بالتغلُّب على حدود ثقافة الطباعة فحسب، بل بمُعالجة التحديات، تحديات أو مخاطر الثقافة الرقمية، والتعامل مع آثار الشبكات الاجتماعية والأشكال الأخرى لنقل المعرفة التي بين أيدينا.

■ **خوان مانويل زافرا □ ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:

https://theconversation.com/roger-chartier-el-universo-digital-abre-nuevos-horizontes-a-la-escritura-que-parecia-caduca-190557



















أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

دخول أدبي على غير العادة

أزمة في سوق النشر أم مقاومة أدبية؟

انطلق الدخول الأدبي الفرنسي الأخير على صفيح ساخن. ألقت محاولة العملاق الإعلامي (Vivendi) لدمج مجموعتي «اديتيس» (Editis) و«هاشيت» (Hachette) للنشر -وحتى الرغبة في عرض أسهم «اديتيس» في البورصة وتحويلها للخواص الأجانب- بظلِّها على الاستعدادات العامة لاستقبال الطقس الأدبي السنوي.

في سياق قطاع مازال يتخبَّط في أزمات بنيوية، تبدأ بارتفاع أسعار مستلزمات الطباعة والنشر لتصل إلى استمرار الرقمنة في استقطاب الصناعة نحو عصر جديد للنشر الرقمي ضمن خانة الترفيه أكثر من الإبداعً بالضرورة، تسهم مثل هذه المُبادرات في تعزيز القدرة التنافسية لسوق الكتاب الفرنسي على نطاق أوسع وتضمن حضوره الدولي الوازن وتمثل لحظةً مهننة حقيقية لقطاع النشر والتأليف في اتجاه ردّ الاعتبار لحرف الكتابة. لكن، فيما وراء هذه الوعود الوردية التي تقدِّمها الشركات المُتحكِّمة في الصناعة، تكمن ملامح ميلاد قوة احتكارية إقليمية من شأنها أن تزعزع استقرار الأداء الهش لسوق النشر الفرنسي. على خلاف بعض الناشرين (Gallimard, Actes Sud...) الذين يبحثون عن تعزيز القدرة التنافسية لقطاع النشر الأدبي، على سبيل المثال، من خلال احتضان الأسماء المُخضرمة، الشابة، الجديدة، النساء والطاقات الإبداعية الفتية بهدف ضخ دماء جديدة في سماء الأدب الفرنسي الجديد والاستفادة من تقييمات النُقَّاد والجوائز الأدبية المحلية والدولية في رفع نسب المبيعات وتحسين سلسلة الإنتاج، تراهن المجموعات الإعلامية في احتضانها لعالم الأدب على تجريده من خصائصه الإبداعية وتحويله إلى قيمة استهلاكية ذات منحى ترفيهي متوافق مع الأذواق العامة للسوق قصد تحقيق أعلى نسب للأرباح قبل انهيار السوق (مثلما حدث في صناعة الكومكس خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي وقطاع صناعة المُوسيقى في السنوات المقبلة).

بلغ رقم معاملات سوق الكتب والدوريات العالمي خلال سنة 2021 حوالي 138 مليار دولار، ومن المُتوقع أن يصل إلى حوالي 142 مليار دولار خلال سنة 2022. أسهمت صدمة الجَائِحة والأزمات المُختلفة التي يعايشها العَالَم اليوم في حصر نسبة النمو في 1.9% خلال السنتين الماضيتين، ومن المُتوقع أن تطبع مسار نمو القطاع إلى غاية سنة 2030. تسيطر الولايات المُتحدة الأميركية، ألمانيا، المملكة المُتحدة وفرنسا على أزيد من ثلاثي عائدات القطاع. تهيمن دور النشر العلمية والأكاديمية على جُل عائدات صناعة الكتب، انطلاقاً من شبكة التآلفات الاستراتيجية التي تجمعها مع المراكز والمُؤسسات البحثية والعلمية العالمية، في حين أن الأدب لا يشكِّل سوى أقل من عُشر رقم معاملات الصناعة. لكن، وضمن سياق سوق مرتهن بالجودة قبل قوانين السوق المفتوح، من المُتوقع أن يقارب رقم معاملات قطاع الكتب والدوريات بفرنسا حوالي 18 مليار دولار سنة 2022، يحتل فيها قطاع النشر (الآداب والفنون والإنسانيات) لوحده أزيد من 3 ملايير دولار. وعليه، يظهر أن المجال التداولي الفرنسي يشكِّل أحد السياقات الإقليمية القليلة التي يقاوم فيها الأدب منطق الترفيه ويحافظ على أصالته وطقوسه الكلاسيكية التي تنتصر للكتاب الورقي وللقراءة كفعل حياة يومي.

خلال الفترة المُمتدة ما بين شهري يناير ومارس من سنة 2022، اقتنى الفرنسيون أزيد من 73 مليون نسخة جديدة من الكتب. احتلّت المُؤلَّفات الأدبية -خاصة الروايات- رأس القائمة بحوالي 30 مليون نسخة متبوعة بالقصص المُصوَّرة بـ23 مليوناً. لذلك، من المُتوقع أن يقارب رقم معاملات النشر الأدبي هذه السنة حوالي



مليار دولار بعد انتهاء موسم الدخول الأدبي.

بعيداً عن الإشكالات والأسئلة النقدية المُرتبطة بإمكانية اعتبار قصص الكومكس أدباً، إلّا أن هذه الأخيرة تظلّ الخيار الأول والأساس للأطفال والشباب، تبعاً للطابع التخيلي والتصويري الفريد الذي تقدّمه، وتمثل مدخلهم المُستقبلي نحو عالَم الروايات والقصص. إضافة إلى ذلك، يظلّ طقس الدخول الأدبي والقراءة الأدبية لدى الفرنسيين أكثر ارتباطاً بـ«الكتاب الورقي» منه بالكتاب الرقمي أو المسموع. في الواقع، ما يزال رقم معاملات قطاع النشر الرقمي محصوراً بين 8% و12% من عائدات الصناعة. رغم الإمكانات الجديدة التي أتاحتها منصات السترمنغ والبودكاست الرقمي والسمعي، يستمر طقس القراءة الفرنسي في كونه ورقياً، بالفعل والقوة.

يستقبل المجال التداولي الفرنسي هذه السنة دخولاً أدبياً استثنائياً بامتياز: ضعف في عدد العناوين الجديدة تحت عتبة 500 رواية -لأول مرّة منذ عشرين سنة- ارتفاع في أثمنة المُؤلَّفات المعروضة بفعل أزمة الطاقة والمواد الأولية للصناعة، صعوبات في توزيع وتغطية مختلف المناطق الفرنكوفونية، ضغط الناشرين من خلال الرهان الأجيال المُخضرمة لتعزيز نسب المبيعات، تزايد الاهتمام بالجوائز الأدبية بالشكل يهدِّد بإفراغ المُؤلَّفات الأدبية من حمولتها الإبداعية وإنتاج سيرورة جديدة من تنميطات الكتابة والقضايا والتيمات المُعالجة. لكن، وفيما وراء هذه الشروط الموضوعية، يظلّ عنصر الاستثناء الأساس وراء طقس الدخول الأدبي هو مقاومته لمُختلف هذه الشروط نفسها واستثماره في ثقافة القراءة بوصفها نمط حياة مميزاً لمُختلف الشرائح والفئات الاجتماعية الفرنسية، إضافة إلى الرهان على القضايا الاجتماعية والثقافية (خاصة التيمات المُرتبطة بالهجرة واللجوء وفرنسا التعدُّد والاختلاف) باعتبارها «وقود» هذا الطقس وضامن استمراره طيلة نصف القرن الأخير.

سيعرض بين الفترة المُمتدة من منتصف شهر أغسطس إلى نهاية شهر أكتوبر من هذه السنة حوالي 490 عملاً إبداعياً مقارنةً بـ521 إصداراً سنة 2021، 511 سنة 2020، 524 سنة 2019، 567 سنة 2018 و581 سنة 2017. تُعَدُّ هذه النسبة الأضعف منذ عقدين من الزمن. مع ذلك، لا يمكن قياس طقس الدخول الأدبي الفرنسي كمياً بقدر ما يحدّد بجودة، أصالة وانتشار الأعمال الجديدة، المُخضرَمة والمُترجَمة ومنافستها على أرقى الجوائز الأدبية وتحقيق نسب مبيعات عالية؛ وقبل كلّ شيء استحسانها من قِبل القُرَّاء. وفقاً لتقرير مجلّة (Livres Hebdo)، تتوزَّع هذه الأعمال على 345 رواية وقصّة قصيرة فرنسية (مقارنةً بـ379 رواية سنة 2021، 366 سنة 2020 و363 سنة 2019)، من بينها 90 رواية أولى لأقلام جديدة (مقارنةً بـ75 سنة 2021، 65 سنة 2020 و82 سنة 2019) -يهيمن الشباب والنساء على الجزء الأكبر منها- و145 رواية أجنبية ومترجَمة (مقارنةً بـ142 سنة 2021، 145 سنة 2020 و188 سنة 2019). إضافة إلى 78 مقالة، سردية ومذكرات أدبية.

في الواقع، رغم انخفاض نسب المُؤلَّفات الفرنسية المعروضة وانحصار أعداد الأعمال الأجنبية والمُترجَمة، إلّا أن هناك نمواً ملحوظاً في صنف الروايات الأولى للكُتَّاب الجُدد. بطبيعة الحال، لا يتعلَّق الأمر بنمو كبير، مقارنةً بالسنوات الأخيرة، إلّا أنه تعويضٌ رمزي بالضرورة عن

تهميش الشباب والنساء خلال فترة الجَائِحة. عمدت دور النشر الفرنسية الكبرى (خاصة دار غاليمار) إلى رفض استقبال صنف «الروايات الأولى» خلال السنة الماضية -قبل قراءتها وتقييمها- تحت ذريعة تدبير ظرفية الجَائِحة، ما ولّد ردود فعل رافضة للفعل من قِبل القُرَّاء، قبل الكُتَّاب والنُقّاد أنفسهم. تشكّل فئة صغار الكُتَّاب من الشباب والنساء أحد مرتكزات طقس الدخول الأدبي باللّغة الفرنسية طيلة عقود، ليس لكونها تقدِّم نظرة حول جيل المُستقبل والكيفية التي يقارب بها القضايا الاجتماعية والثقافية ويطوِّر من عدته السردية والإبداعية فقط، وإنما لكون هذا الطقس نفسه يمثل لهذه الفئة فرصة لتطوُّر حرفة الكتابة الأدبية ومناشدة العالمية من خلال سلطة الجوائز الأدبية. إضافة إلى ذلك، أضحت نسب القُرَّاء الشباب في ارتفاع مستمر بفعل قدرة الكُتَّاب الجدد على ملامسة تحوُّلات العصر الراهن فيما وراء شرط صراع الأجيال نفسه. لهذا، يظلّ القارئ هو الضامن الوحيد لاستقرار سوق النشر أكثر من الناشر أو الكاتِب أو السوق نفسه.

تلقي التحوُّلات الدولية والإقليمية بظلِّها على الشروط الذاتية والموضوعية لطقس الدخول الأدبي طيلة السنوات الثلاث الأخيرة. فبالإضافة إلى تأثير صدمة الجَائِحة والأزمات الإقليمية وقضايا الهجرة والهويّة بالمُجتمع الفرنسي، تعزِّز الأزمة الاقتصادية وشرط تطوُّر الثورة الصناعية الخامسة (الرقمنة والذكاء الاصطناعي العالي) من هشاشة سوق النشر وتدفع به نحو حدوده القصوى. لذلك، يراهن الكُتَّاب وصُنَّاع القطاع على القارئ لتحدي الأزمة التي أضحت شرط معيش يومي لمُختلف مكوِّنات العالم الاجتماعي قبل العالم الاقتصادي. في الواقع، يجسد الدخول الأدبي لهذه السنة فرصة لتجريب قدرة الأدب على مواجهة تحديات الرقمنة والأزمات الإقليمية من جهةٍ، وشرط تسليع سوق الكتاب والنشر من جهة أخرى. يمكن القول بأن سوق الكتاب والنشر الفرنسي من الأسواق القليلة التي ما تزال متشبثة بثقافة النشر الورقي ومقاومة لسيرورة الرسملة المُتزايدة لقطاع الإعلام والترفيه على حساب الأدب، القُرَّاء والكُتَّاب وصغار الناشرين أنفسهم.

يلامس القارئ الفرنسي هذه السنة تنوُّعاً كبيراً في العناوين والأعمال والأسماء المُقدَّمة. تتمايز القيمة الأدبية والإبداعية لهذه الإصدارات، إلّا أن الأنظار تتجه دوماً نحو كبار الكُتّاب المُخضرمين ودور النشر العريقة. وعلى نفس منوال السنوات الماضية، تحضر ثيمات الهشاشة، الهجرة، الذاكرة والهويّة واللايقين كتعبير عن دينامية التحوُّلات الاجتماعية والنقاشات الثقافية والسياسية التي يعيشها المُجتمع الفرنسي طيلة العقد الأخير، بالشكل الذي يضع مقولات فرنسا التعدُّد والاختلاف على المحك. تأتي رواية «إفناء» (Anéantir) لـ«ميشيل هويلبك» (Michel Houellebecq) في مقدِّمة الروايات الأكثر انتظاراً ومبيعاً لكبار روائيي فرنسا المُعاصرين، يواصل عرَّاب الدخول الأدبي الفرنسي ياسمينا خضرا البحث عن صدى نحو العالمية من خلال رواية «الصالحون» (Les Vertueux)، ينشر «جوناثان فرانزن» (Jonathan Franzen) روايته «ملتقى طرق» (Crossroads) وتقدِّم كوثر عظيمي رواية «رياح سيئة» (Au vent mauvais). إضافة إلى ذلك، تصدر الروائية الشابة «بلاندين رينكل» (Blandine Rinkel) روايتها الجديدة «نحو العنف» (Vers La Violence)، الفائزة بجائزة ميدوز (Le Prix Méduse) لهذه السنة، تبرز رواية «في ذكرى الذاكرة» (En Mémoire De La Mémoire) لـ«ماريا ستيبانوفا» (Maria Stepanova)، «الأطفال النائمون» (Les Enfants Endormis) لـ«أنتوني باسيرون» (Anthony Passeron)، «الوعد الأميركي» (La Promesse Américaine) لـ«صموئيل كورفير» (Samuel Corvair)، وغيرها.

قصارى القول، تختلف الأعمال المُقدَّمة وتتنوَّع بحجم اختلاف وتنوُّع التركيبة الثقافية والمشهد الاجتماعي بالمُجتمع الفرنسي. قد تكون الأزمات الإقليمية، شرط ما بَعد الجَائحة وتحوُّلات العَالَم الرقمي قد ألقت بظلِّها على الحدث الثقافي الأعرق هذه السنة، إلّا أن قضايا الهجرة والهويّة والتعدُّدية الثقافية ما تزال هي المُحرِّك الرئيس لأهم الأعمال المُقدَّمة والمُحفِّز الأول للقُرَّاء من أجل الاقتبال على «عالم الرواية». إضافة إلى هذا، يُظهر الدخول الأدبي السنوي استمرار الكتاب الورقي في مقاومة تحديات سيرورة الرقمنة، لكنه لا يحجب مخاوف مختلف الفاعلين في قطاع النشر من أن تسهم «رأسمالية الميديا» في تحويل أحد الطقوس الفريدة في عالم الأدب إلى سوق استثماري مفتوح ويعجِّل بتماهي المجال التداولي الفرنسي بنظيره الأميركي. مع ذلك، نواصل التأكيد على ضرورة إعادة النظر في تسمية «الدخول الأدبي الفرنسي» نحو «الدخول الأدبي باللّغة الفرنسية». فبدون قضايا الهجرة، أصوات المهاجرين والامتداد الجغرافي للأدب الفرنكفوني لن يستطيع الأدب الفرنسي نفسه مقاومة تحديات الثورة الصناعية الخامسة واختراق ثقافة الستريمنغ لمُختلف الأجناس الإبداعية (الكومكس، المنشورات العلمية، وغيرها).

■ **محمد الإدريسي**

الهوامش:

https://www.la-croix.com/Culture/Romans-rentree-litteraire-premiers-choix-Croix-2022-08-19-1201229469

https://www.livreshebdo.fr/article/tout-sur-la-rentree-litteraire-2022#:~:text=Pour%20la%20première%20fois%20depuis,sous%20la%20barre%20des%20500.&text=490%20romans%20paraîtront%20entre%20la,depuis%20plus%20de%2020%20ans.

http://www.slate.fr/story/230561/rentree-litteraire-2022-premiers-romans-larrea-panassenko-perilhou-lebrun-passeron-wyrzykowska-beltane-morel-darleux

https://www.telerama.fr/livre/editis-hachette-les-raisons-d-une-fusion-impossible-7011579.php

https://www.ibisworld.com/france/industry-statistics/book-periodical-publishing/3460/

إتيان بالبار:

العالَمي والمحلّي لا ينفصلان

تظلّ مسألة الحدود الشائكة إحدى النقاط المركزية في السياسة، في ظل التطوُّر الحالي في العَالَم الذي ينادي بضرورة تجاوزها، إن لم يكن تحويلها، سواء كانت مسألة حدود مناخية أو تصوُّراً عالمياً للنوع البشري. ومن الضروري الاستفادة من الفلسفة السياسية لفكّ شفرة هذا التطوُّر نحو «سياسة كونية»، أو سياسة عالَمية، غير منفصلة اليوم عن السياسة كما تصوَّرها الإنسان منذ العصور القديمة.

في ظل تأثير العولمة، أصبحت السياسة، في نظر الفيلسوف «إتيان بالبار»، «سياسة كونية». نشر مؤخَّراً المُجلَّد الثالث من «كتاباته»، التي يحلّل فيها الاضطرابات في المُقاربة المُعاصرة للمشاكل السياسية. حيث يبدو أن وظيفة الحدود، حتى إن لم يتم تجاوزها الآن، فإنه يتمُّ العمل على تعديلها بشكل جذري على الأقلّ، مما يشير إلى قطيعة مع المناهج التقليدية للسياسات التي تمَّ تصوُّرها سابقاً ضمن كيانات وطنية محدَّدة بدقة.

مع العولمة ووباء «كوفيد - 19»، هل يمكن القول إن الحدود لا تزال فعّالة؟

- هذا السؤال يهدف لفهم معنى الحدود تحديداً. عن أي حدود نتحدَّث؟ بالطبع، يُشير المعنى العادي للكلمة إلى الحدود الوطنية، المُقنَّنة بالقانون الدولي والمرسومة على الخرائط. من الواضح أن للحدود دوراً أساسياً في جميع أنواع العمليّات. لكنها تحمل دائماً وظيفة مزدوجة. من ناحية، هناك الجانب المُتعلِّق بإمكانية الدخول، أي وظيفة الشرطة، بالمعنى الواسع للمُصطلح. بهذا المعنى، فإن مؤسّسة الحدود هي التي تربط بين المُصطلحات الثلاثة التي سمحت لـ«ميشيل فوكو» بتعريف السياسة الحيوية: الأمن والإقليم والسكّان.

من ناحية أخرى، كما وضّح المُؤرِّخون والجغرافيون، خاصة منذ إنشاء الحدود بمعناها الحديث في القرن السابع عشر، ولا سيما مع «سلام ويستفاليا»، أصبحت الحدود في ذلك الوقت الأداة الأساسية لتوازن القوى، الدبلوماسية والتنظيمية بين الدول. جميع المشاكل المُتعلِّقة بالحرب والعُملة والتحكّم في السكّان والهجرة وتنظيم ومراقبة التدفقات بجميع أنواعها من بلدٍ إلى آخر تؤدي على الفور إلى تفعيل الحدود.

يُضاف إلى ذلك جميع الإجراءات الإدارية، مع جوازات السفر والتأشيرات وما إلى ذلك. هذا هو المعنى الأساسي للحدود، لكن هناك معنى آخر. مع جائِحة «كوفيد - 19»، شهدنا إعادة تنشيط الحدود بعد حالة من الركود. كما هو الحال داخل بلدان الاتحاد الأوروبي. أو تمَّ تشديدها لفرض رقابة حكومية وصحية على حركة الناس، وبالتالي الحدّ من انتشار الفيروس. نرى على الفور أن بعض العمليّات تكون أكثر تعقيداً، وفي بعض الأحيان أقوى من رغبة الإدارات. وهذا ما حدث بالفعل مع الهجرات. «إغلاق» الحدود لا يكفي لوقف التدفقات!

لكن هناك جوانب أخرى تميِّز المُؤسَّسات الحدودية. وباعتباري بنيوياً قديماً، فأنا بالطبع أتساءل كيف تشكِّل الحدود هذا العَالَم. لهذا السبب حاولت أن أبيّن، بمُساعدة فكرة الشخصية الكبريتية آنذاك، كارل شميت، أن هناك نوعين من الحدود: من ناحية، تلك التي تقطع بين الدول (أو الدول القومية)؛ ومن ناحية أخرى، تلك التي رسمتها أوروبا، في أماكن أخرى، لمُشاركة بقية العَالَم. وبدأ ذلك بالمُعاهدات التي تقسّم أقاليم ما وراء البحار، أولاً بين البرتغاليين والإسبان، ثمَّ بلغت ذروتها في مؤتمر برلين عام 1885، حيث كانت القوى الأوروبية تتشارك -وقبل كل شيء تحدِّد- ممتلكاتها الاستعمارية.



لذلك لدينا حدود تقسّم أوروبا، ومن ناحيةٍ أخرى، حدود رسمتها أوروبا تقسّم بها بقية العَالَم.

لهذا السبب أنك تميّز بين نوعين من الحدود: المحلية والعالمية؟

- نعم. وهذا موضوع الأطروحة، وهي ليست لي فقط، وقد بيّنت فيها أنه لا يمكن الفصل بين العالَمي والمحلي في الواقع: بل إن هذا الوضع يفرض نوعاً من العقلانية على استخدام سطح الكرة الأرضية. من الواضح، إذا أخذنا الأخبار العاجلة والأكثر إيلاماً، مع ما يجري في أوكرانيا، تصبح لدينا صورة دراماتيكية لذلك، بمعنى أن الصراع يتعلّق بمنطقة (وهي في طور التدمير من قِبل الجيش الروسي) من غير المعروف ما إذا كان الأوكرانيون سيحتفظون بها داخل حدودهم الوطنية أو ما إذا كانت ستأخذها روسيا كرهينة. إذن هذا صراع محلي، بطريقةٍ ما. ولكن بطريقةٍ أخرى، بمعنى أن الدول لم تعد قادرةً حقّاً على الوجود دون الانتماء إلى الكتل، فإن السؤال المطروح هو معرفة كيف وبأي شكلٍ سيتمُّ دمج أوكرانيا في الفضاء الأوروبي (الذي هو نفسه خاضع بشكلٍ متزايد لنظام التحالفات الغربية، أي حلف شمال الأطلسي)، أو تحت تأثير النظام الآخر، والذي يمكن وصفه بأنه (أوروبي - آسيوي). هذا هو السبب في أن هذه الحرب هي بالفعل حرب حدود محلية وحرب حدود عالمية.

إنه الصراع الذي يمكن أن أجده في افتتاحية «دنيس سيفرت» بعنوان «الحرب العالمية»، لأنها ليست حرباً «عالمية»، مثل حرب (1914 - 1918) (أو الحرب التالية)، حيث كانت جميع دول العَالَم ترسل قواتها إلى مسرح العمليات، ولكنها حرب معولمة.

ولكن بالإضافة إلى هاتين الوظيفتين المزدوجتين للحدود، المحلية والعالمية، أو مواجهة الداخل والخارج، هناك نوعٌ آخر من الحدود يتمُّ فرضه على كل ما قلته للتو وعلى الحدود «الكلاسيكية»، التي تطرح تعقيداً إضافياً: نحن نفكّر هنا في الحدود المناخية - وخاصة التحوُّل الذي طرأ على هذه الحدود. ويصبح هذا أمراً محورياً إذا درسنا تداعيات الحرب في أوكرانيا على بلدان الجنوب، وخاصة في مجال الغذاء.

هذه الحدود هي بصدد التحوُّل الآن، مع آثار ديموغرافية وبيئية واقتصادية هائلة. ولكن هذه ليست على الإطلاق الحدود التي تحدّدها المُعاهدات، من قِبل الدول؛ لكنها ليست أقل واقعية! ولهذا السبب أنا أطرح مسألة السياسة الكونية، فقط لأن هذا التحوُّل في الحدود المناخية له عواقب لا تجعلنا نفكّر في الانتماء لهذا المُعسكر أو ذاك.

تكتب في مقدِّمة هذه المجموعة من النصوص: «السياسة عالمية بطبعها»، بل أن «كل السياسات لا تستقيم إلّا إذا كانت كذلك». هل من توضيح؟ ولماذا هذه القناعة؟

- لقد كتبت هذه الجملة عن قصد، بطريقة ديالكتيكية، للإشارة بشكلٍ واضح إلى موضوع هذا المجلد. وللتعبير بوضوح عن قَنَاعتي اليوم، أنه بغض النظر عن أي منطقة من العَالَم نعيش، ولكن أيضاً مهما كان النطاق الذي نحن فيه، لا توجد مواقف أو صراعات سياسية (بما أن السياسة هي النزاعات أولاً وقبل كل شيء) التي من أجلها يمكن ببساطة أن يتخيَّل المرءُ نفسه محبوساً في نوع من الفقاعة محكمَة الإغلاق. دون الأخذ بعين الاعتبار التأثيرات والتداعيات التي تمتد إلى كامل سطح الأرض. لذلك هناك نوعٌ من عدم التمركز المُعمّم. ومحاولات «إعادة التوطين» بحد ذاتها هي مجرّد طريقة إستراتيجية لمُحاولة السيطرةِ على بعض الآثار. لهذا السبب يجب على المرء أن يفكّر في أن جميع السياسات يتمُّ استيعابها بطريقةٍ ما في الجغرافيا السياسية، أو بالأحرى في الكوزموبوليتيكا، في السياسة العالمية. لكن من باب الحيطة لا بد من التوضيح بأنني لا أعتقد أن هذا المفهوم للسياسة الكونية سوف يستوعب فجأة جميع أبعاد السياسة التي ورثناها والتي ما زلنا بحاجة إليها. ببساطة، لا أعتقد أنها يمكن أن تكون قائمة الآن بشكلٍ منفصل. هناك سياسات الاستغلال والتحرُّر، وما زالت هناك سياسات تمرُّد أو مقاومة للعنف (والتي كنت



أسميها ذات مرّة سياسات التحضر)، وسياسات اجتماعية وثقافية، إلخ. كل هذه الأبعاد موجودة بشكلٍ طبيعي وهي موجودة على عدّة مستويات في نفس الوقت. لكن هذا الأفق الكوزموبوليتي حاضر دائماً في أكثرها خصوصية وتوطيناً.

دائماً من منظور «سياسي» بحت، هل يمكن لمفهوم السياسة الكونية، على المدى الطويل، أن يشكِّل أساس أممية جديدة؟

- هذا سؤال جيد حقاً! أردت أن أدرج في هذا المجلد قسماً يتضمَّن نصوصاً عديدة، حيث حاولت تقديم عرض تركيبي لمفاهيم الأممية من ناحيةٍ، والعَالَمية من ناحيةٍ أخرى، والذي يسلِّط الضوء أيضاً على المُعاملة بالمثل بين المُصطلحين.

إذا كنا في مستوى ابتدائي للغاية في تاريخ الفلسفة، يجب أن نتذكَّر أن «كانط» هو الشخصية الرئيسية للفكرة الكونية، مع كُتيِّبه عن «السلام الدائم»، والكتاب الآخر الذي أسّس الفكرة الأممية، في معناها الأكثر شيوعاً وتداولاً، وأعني بذلك «ماركس» بطبيعة الحال. لكن، بالتفصيل، الأمور أكثر تعقيداً - وأكثر إثارة للاهتمام!

في البداية، كانت الأممية الماركسية، أو الماركسية (التي كتبت بشأنها وقلت بأنها كانت قصة مأساوية في القرن الماضي)، مجرّد نوع مختلف من العَالَمية، كما وثّق مؤرِّخو الأفكار جيداً في أماكن أخرى. في عام 1848، في زمن «ربيع الشعوب»، تمَّ تشكيل خطابين أمميين، ورث كلاهما كوزموبوليتية كلاسيكية معيَّنة: خطاب مازيني، أي خطاب الدول الشابة التي تبحث عن الديموقراطية ضد الإمبراطوريات. (مثل إيطاليا وبولندا وألمانيا بالطبع) و«ماركس»، وبالتالي الحركة العُمَّالية الوليدة. باختصار، ما نشهده هو قصة لقاء وانفصال عبر الحدود أو كلاهما بشكلٍ متداخل. ومع ذلك، أعتقد أن هذه القصة لا تستمر اليوم فقط، مع كل أنواع الروابط الوسيطة المُهمَّة، مثل «البان آفريكانيزم» أو المُنتدى الاجتماعي العَالَمي، ولكن هناك أممية تحتاج الآن إلى أن تكون عالمية أكثر بكثير مما كانت عليه أممية الحركة العُمَّالية، لأنها أدركت بسرعة أنه إذا تجاوزت المصالح الطبقية الحدود، فإن الطبقة بحد ذاتها ستنظم نفسها على أساس وطني. وهذا جنَّبنا الوقوع في مشكلة التنوُّع الثقافي، وبالتالي كل مشاكل التعدُّدية الثقافية...

لهذا السبب، بدءاً من مسألة التواصل بين الثقافات، يجب علينا اليوم أن نطوِّر الأممية في شكلٍ عالمي أكثر بكثير مما فعلناه في الماضي. ومع ذلكٍ، يحيلنا هذا أولاً إلى فئة تشير في المقام الأول إلى النشاط العسكري. أفكِّر هنا في الأممية المُناضلة، على عدد

معيَّن من الميادين، أولها البيئة، ولكن أيضاً النضال من أجل تحرير المرأة، ليس فقط ضد النظام الأبوي ولكن ضد قتل النساء والعنف، بالإضافة إلى مكافحة تهريب الأسلحة أو التسلُّح.

إذا لم تدخل كل هذه المعارك، كل هذه الأممية إلى المشهد، أخشى أن تظل العَالَمية، أو السياسة العَالَمية، فكرة ضبابية إلى حدٍّ ما.







يبقى هذا السؤال المُعقَّد: كيف يمكن أن تكون الكوزموبوليتانية ديموقراطية حقاً؟

- يمكننا بالطبع أن ننطق بمبادئ أو أدلة أو خطابات لا تنتج خبزاً! وهكذا يمكنني أن أعلن: «السياسة الكونية تكون ديموقراطية أو لن تكون! لكن من الواضح أن هذا لا يكفي. تحت أي ظرف من الظروف!

أعتقد أنه من المُهمّ للغاية التمييز والتعبير، في نفس الوقت، بطريقة ديالكتيكية، بين مفهومي السياسة الكونية والجغرافيا السياسية. وهذه أيضاً أحد الأسباب التي جعلتني أستلهم من مداخلات برتراند بديع (وآخرين)، والذي يبدو لي أنه يبحث عن «الجغرافيا السياسية القاعديّة». تتمثل الفكرة أساساً في رفضه أن تكون الدول هي الجهات الفاعلة الوحيدة في الجغرافيا السياسية. وربما أيضاً، بعض المُنظَّمات غير الحكومية، ولكنها تستمد قوّتها فقط من حقيقة أنها مدعومة من قِبل الدول - أو من قِبل دول معيَّنة.

ومع ذلك، لفترة طويلة جداً، كانت هناك وجهات نظر أخرى، مع أطراف فاعلة أخرى، لتعزيز «الجغرافيا السياسية القاعدية»، حيث لن يتمَّ تحديد ميزان القوى على نطاقٍ عالمي بواسطة قدرات الدولة فحسب، ولكن أيضاً من قِبل الشعوب، وخاصة الشعوب المُتحرّكة - تمَّ تأكيد ذلك، على سبيل المثال، في أحداث «الربيع العربي»، عندما نجحت هذه الشعوب في إظهار قدرتها على التعبئة بأعدادٍ كبيرة. وبالطبع أنا لست ضد ذلك! لكني أعتقد أننا إذا انزلقنا من فكرة الجغرافيا السياسية إلى فكرة السياسة الكونية، فإننا نطرح بُعداً لم يعد مقتصراً على مجرّد توازن القوى. ومع ذلك، فإن تقليد السياسة الكونية قد تبلور حول فكرة «مواطن العالم». لذلك فإن السؤال يتعلَّق بالتساؤل عما يمكن أن يكون عليه مثل هذا المواطن في العَالَم. بشكلٍ عام، فإن عضو المُجتمع السياسي ليس الشخص الذي يطيع القانون أو أصحاب السلطة فحسب، ولكنه هو الشخص نفسه الذي لديه القدرة على تحديد، أو المُشاركة في تحديد الخيارات، والتوجهات التي تؤثّر على وجود الفرد في كل الميادين. الصحة، على سبيل المثال.

لذا، في الواقع، السياسة الكونية تدور حول كيفية تنظيم التعايش بين «المُواطنين العَالَميين» في عالَم اليوم. هنا، بالطبع، نعود إلى السؤال السابق، وهو في النهاية مسألة عبور الحدود. وبطبيعة الحال، فإن الارتقاء إلى مستوى المُواطنة العَالَمية أكثر صعوبة! وهذا يحيلنا إلى المُجتمع المدني. مجتمع مدني عالمي. من المُؤسف أنه ليس في طور التوسُّع في الوقت الحالي! ورغم ذلك، أرى أن كل مكان تنشط فيه حركات الدفاع عن حقوق الإنسان -أو من أجل تطوير المصالح المُشتركة التي لا تعتبر وطنية بحتة- وتنجح في التنظيم أو التشكُّل، حينها يتمُّ الشروع في بناء شيء من المُواطنة العَالَمية.

■ **حوار: أوليفييه دوبر**

□ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
مجلة «Politis HS» عدد مزدوج (يوليو - أغسطس 2022).



أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



الدوحة
المرآة الموريسكيّة



الدوحة
بيتر هاندكه.. نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري



الدوحة
المدينة الفاسدة!



الدوحة
فلسطين
ضمير العالم



الدوحة
صدمة الجائحة



الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأس المسمومة!



الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد



الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)



الدوحة



الدوحة
التطبيع
والسراب!



الدوحة
القصة القصيرة
في قطر



الدوحة
الضباب الصامت!



الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي



الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات



الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة



الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئيّ



الدوحة
ألف أزمة وأزمة!



الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:



الدوحة
هشام جعيط..
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير



الدوحة
إدغار موران
مئة سنة
عدد خاص

سقوط وهم الوفرة

الحرب لم ترفع الأسعار!

تركِّز التحليلات المُتعلِّقة بارتفاع معدلات التضخم على ثلاثة عوامل أساسية: أولاً ارتفاع الطلب نتيجة الادخار الذي حققته الأسر خلال فترة الحجر الصحي، وثانياً الحرب الروسية في أوكرانيا، وثالثاً وفرة السيولة النقدية نتيجة عمليات الضخ التي قامت بها البنوك المركزية لاحتواء أزمات العشرية الثانية من الألفية. يقدِّم هذا المقال عاملاً رابعاً لا يقل أهمية، ساهم بدوره في موجة التضخم الراهنة.

العَالَم يغلي. ربما تلخص هذه الجملة الوضع الراهن في العَالَم. توترات سياسية، واحتجاجات شعبية تشتعل، وأصوات خبراء ترتفع، في محاولة لإثارة الانتباه إلى ما يواجه الناس من أخطار متنوِّعة. خاصة خطر الجوع، والبرد، وانعدام الأمن وعدم الاستقرار. فبقدر ما يبدو ارتفاع الأسعار غير طبيعي، أو بالأحرى غير مسبوق، ليست هناك أدنى إشارة بخصوص المُستقبل على المدى القصير على الأقلّ. وقد تستمر طويلاً مشاهد الاحتجاجات في شوارع الدول الديموقراطية، كما قد يتمُّ الاعتياد على عربات التسوق شبه فارغة في المساحات الكبرى يدفعها أشخاصٌ متذمرون، يمدون أيديهم إلى السلع على الرفوف في حذرٍ بادٍ.

أمام هذا الوضع، هل الحكومات عاجزة عن التدخل؟ أم أن ما يحدث هو إحجام إرادي عن التدخل لإعادة التوازن إلى السوق في إطار ترتيبات لواقع اقتصادي عالمي جديد ستتضح ملامحه لاحقاً؟ أم أن ذلك نتيجة فقط لأخطاء في استباق الأزمات التي تتعاقب منذ بداية الألفية، وما فتئت حدتها تتفاقم أكثر فأكثر منذ الأزمة المالية لسنة 2008 التي تحوَّلت إلى أزمة اقتصادية شاملة لم يستطع الاقتصاد العَالَمي الخروج منها إلّا إلى أزمات أخرى أكثر شراسة؟

يمكن لهذه الأسئلة أن تتناسل دون توقف. لكن الأجوبة لا تنزاح إجمالاً عن تفسيرين محتملين لكلّ ما يحدث من ارتفاع عام في الأسعار، أي لظاهرة التضخم باختصار. يتعلَّق الأول بعودة الناس إلى الإقبال على الحياة، بكلّ مباهجها، بعد سنتين من الانكفاء في المنازل في انتظار «حلول السماء بعد استنفاد حلول الأرض»، كما صرَّح وزير إيطالي في بدايات انتشار وباء كورونا، ثمَّ في ما بعد، انتظار تلقيح عدد مقدَّر من البشر تتحقق به «مناعة القطيع». أما الثاني فلا علاقة له بأي جائحة صحية، وإنما باختيارات معيَّنة في السياسات الاقتصادية والمالية، وربما تسبب، من جانبه، في ارتفاع الطلب أيضاً. يتعلَّق الأمر بوجود فائض في السيولة النقدية التي تمَّ ضخها في الاقتصادات المُختلفة، الكبرى خاصة كما هو الشأن بالنسبة للولايات المُتحدة ومنطقة اليورو، لاحتواء آثار الأزمات السابقة. يجد هذا التفسير سنده في النظرية التي تعتبر التضخم ظاهرة نقدية خالصة، أي أنه نتيجة لإصدار أوراق نقدية، وضخها في الدورة الاقتصادية دون اعتبار لحجم الإنتاج الاقتصادي وقدرته على توفير العرض الكافي من المنتوجات المُوجّهة لكلّ أنواع الاستهلاك.

ينضاف إلى هذين التفسيرين ثالث مستجد، يتمثل في عودة الحرب إلى أوروبا، وعدم قيام القوى الاقتصادية الكبرى، الغربية في الأساس (الاتحاد الأوروبي والولايات المُتحدة الأميركية وحلفائهما) بحسابات جيدة في ما يخص المكاسب والخسائر المُحتملة للمواقف التي اتخذتها تجاه أطراف الحرب، خاصة الجانب المُتعلِّق بالعقوبات على روسيا في حالةٍ شبّهها البعض، في استعارةٍ، بالكلب الذي يعض ذيله. فإذا كانت الولايات المُتحدة الأميركية مستفيدة، إلى حدٍّ ما، من موقعها البعيد عن منطقة الحرب (كما في الحرب العالمية الثانية)، ومن مخزونها الوفير من الغاز والبترول والحبوب، فإن دول الاتحاد الأوروبي وجدت نفسها في ورطة نتيجة اعتمادها الكبير على الفلاحة



الأوكرانية (الحبوب والزيوت النباتية أساساً) والغاز الروسي، وصعوبة إيجاد بدائل سريعة لتغطية النقص المُحتمل. وبالتالي فهي تحت ضغط تشتد وطأته من جهةٍ بسبب تهديدات التغيُّرات المناخية المنذرة بالجفاف الذي سيؤثر على محاصيلها الذاتية وعلى مخزونها من المواد الغذائية، ومن جهةٍ أخرى بسبب اقتراب الشتاء والحاجة إلى الغاز للتدفئة واقتران ذلك بتهديدات روسيا بقطع الإمدادات.

لقد أدت هذه الإشكالات الثلاثة، بشكلٍ ما، إلى سقوط وهم الوفرة في مقابل عودة الندرة التي تتحكّم عند الاقتصاديين في تحديد قيمة الأشياء. ولعلّ هذا هو ما أشار إليه إيمانويل ماكرون، بوضوح، في دعوته الفرنسيين إلى شد الحزام بغض النظر عن التأويلات المُتباينة التي رافقت هذه الدعوة. إن خطر هذه الوضعية على حياة الملايين من البشر يتفاقم أكثر عندما تذهب تحليلات المُؤسسات الاقتصادية الدولية إلى التأكيد على تزامن ظاهرتين اقتصاديتين (أو اقتصادية ونقدية!)، هما تراجع معدل النمو وارتفاع معدل التضخم، أي الحالة التي لا يمكن فيها لآليات الإنتاج تغطية الارتفاع المُتزايد في الطلب.

لكن ما يحدث في العَالَم، انطلاقاً مما سبق، يبدو، مع ذلك، مليئاً بالمُفارقات التي لا يمكن استيعابها بسهولة. فإذا كانت العديد من الدول قد أنقذت كثيراً من سكانها من الفقر المدقع بالمُساعدات التي قدَّمتها لهم خلال فترة جائِحة كورونا، فإنها لم تعد قادرة على الاستمرار في ذلك خلال الظروف الحالية التي يظلّ الأمل شبه الوحيد لتجاوزها هو توقف الحرب الروسية في أوكرانيا، بالرغم من أن التعافي من آثارها سيحتاج بالضرورة إلى وقت. إنه بسبب هذه الحرب يسجل برنامج الأمم المُتحدة الإنمائي سقوط نحو 71 مليون نسمة عبر العَالَم تحت عتبة الفقر خلال ثلاثة أشهر فقط بدايةً من مارس 2022. وبسببها أيضاً تتوقع منظمة «أوكسفام» انضمام 250 مليون شخص إلى فقراء العَالَم بحلول نهاية العام. وتتمثل المُفارقة الكبرى في أن هذه الوضعية، وإنْ أثارت عدداً من المخاوف بشأن السلم الاجتماعي والاستقرار وقدرة الناس على توفير أساسيات الحياة خاصة المواد الغذائية، يقابلها رفض الكثير من الأشخاص البحث عن عمل، وأيضاً رفض الالتحاق بأعمالهم السابقة التي توقفوا عنها بسبب الحجر الصحي، أي ظاهرة ما اصطلح عليه بالاستقالة الكبرى التي بدأت في الولايات المُتحدة الأميركية ومازالت تتمدَّد بوتيرة متباينة إلى دول أخرى.

في هذا السياق، بلغ عدد الذين تخلوا عن وظائفهم في الولايات المُتحدة مع نهاية سنة 2021 حوالي47 مليون شخص، وفي فرنسا فسخ أكثر من مليون شخص عقودهم المفتوحة (CDI). لكن هذه الأرقام ليست نهائية، لأن استطلاعاً للرأي شمل سبعة بلدان قوية اقتصادياً (فرنسا، الولايات المُتحدة، اليابان، المملكة المُتحدة، ألمانيا، أستراليا، الهند) أشارت نتائجه المنشورة خلال يوليو/تموز 2022، إلى أن ما بين (34 و 42) في المئة من المُستخدمين في أعمال تتطلب حضوراً ووجوداً في مقرات العمل يفكِّرون في ترك مناصبهم خلال الأشهر الستة القادمة. فماذا يعني هذا؟

في خضم الحرب المُشتعلة بين روسيا وأوكرانيا،



وآثارها على أوروبا خصوصاً، وعلى باقي الشركاء الاقتصاديين الكبار للبلدين، وعلى أسواق المواد الطاقية والأولية والغذائية، وبينما لم يتعافَ العَالَم من الآثار الاقتصادية والاجتماعية لـ(كوفيد - 19)، يتخلّى عدد كبير من الناس، أو ينوون ذلك، عن مساهمتهم في دورة الإنتاج وفي دينامية الاقتصاد عموماً. ذلك أن قطاعات حيوية تشكّل أهم شرايين الحياة الاقتصادية والاجتماعية، مثل شبكات التوزيع المُختلفة، والصناعة والخدمات المالية والبنكية والوظيفة العمومية والوظائف الصحية والأنشطة المُرتبطة بالتكنولوجيا، معنية بهذه «الحركة العُمَّالية».

تضاعف هذه الحركة احتمالات أن يظلّ التضخم على الأقل في مستوياته الحالية لمدة طويلة، إنْ لم يرتفع أكثر. فهذا الانسحاب الجماعي (بالملايين) يؤثر، بالتأكيد، على حجم العرض الموجود في الأسواق سواء من المنتوجات المُصنَّعة أم الغذائية أم الخدمات، أي أنه يغذي الندرة التي يفاقمها عامل الحرب في أوكرانيا، وأيضاً عدم تعافي اقتصاد الصين الذي يسجل معدلات نمو دُنيا (حوالي 4 في المئة في توقعات 2022) مقارنةً مع السنوات الماضية منذ (1990 إلى 2020)، واللجوء المُستمر لسلطات هذا البلد لإغلاق مدن بأكملها أو وحدات إنتاجية مهمَّة عند ظهور حالة جديدة لفيروس كورونا في أي من هذه المدن أو الوحدات، علماً أن هذا ينعكس، بشكلٍ مباشر، على مداخيل الدول التي تصدِّر المواد الأوَّلية المعدنية وغير المعدنية والبترولية إلى الصين.

إن اجتماع هذه العوامل يجعل الرؤية بخصوص المُستقبل القريب ضبابية جدّاً بشكلٍ لا يبعث على التفاؤل. فمن جهةٍ، قد تنتهي الحربُ الروسية في أوكرانيا قريباً، وهذا مجرد افتراض في ظلّ غياب مؤشر جدي على ذلك، ولكن عودة التدفقات التجارية والمالية من وإلى هذين البلدين الكبيرين ستحتاج إلى وقتٍ قد يطول، قبل أن تعود الأسعار التي زادتها الحرب اشتعالاً إلى مستوياتها السابقة، خاصة أن الأولوية ستكون في البداية لإعادة الإعمار وإزالة آثار الدمار وتجديد البنيات التحتية للأنشطة الاقتصادية. ومن جهةٍ ثانية هل سيكون بمقدور الإغراءات التي تقدِّمها الشركات والوحدات الاقتصادية المُختلفة، على شكل زيادات في الأجور ومزايا اجتماعية ومعنوية أخرى، إقناع «الهاربين» من سوق العمل بالعودة إلى مناصبهم، والانخراط مجدداً في الرفع من المردودية والإنتاج؟ لأنه دون هذه العودة، مع افتراض توقف الحرب، قد لا يكون للإجراءات التي تقوم بها السلطات المالية والدولة بشكلٍ عام (رفع معدلات الفائدة، تخصيص مساعدات مباشرة للأسر أو المهنيين، التخلي عن الضريبة على المحروقات كلياً أو جزئياً، تسقيف أسعار المحروقات والمواد الأساسية..)، تأثيرٌ كبيرٌ يمكنه الحدّ من تراجع العرض ومن استمرار ارتفاع الأسعار، لأنها تظل، في كلّ الأحوال، إجراءات ظرفية لا يمكنها الصمود على المدى البعيد إذا استمرَّت العوامل غير «الطبيعية» التي أدت إلى وصول التضخم إلى المعدلات القياسية الراهنة.■ **جمال الموساوي**



جون لوك غودار في آخر حواراته:

لم يعد هناك وجود لسينما وطنيّة

يصفونه بـ«عرّاب الموجة الجديدة». مع فيلمه «مخطوف النفس» عام (1960)، أعلن جون لوك غودار، بجرأة فكرية وفنّيّة كبيرة، عن دمغته الخاصّة في تثوير السينما، والدفع بالمغامرة الإبداعية إلى التخوم القصوى للفنّ السابع، مستثمراً معرفته الموسوعية بالسينما بدايةً، ثم بالفلسفة والسياسة والتحليل النفسي والأدب والمسرح واللّغة والتشكيل والنحت والموسيقى والعلوم الدقيقة والإنسانية والموضة... كلّ فيلم جديد له كان يشكّل حدثاً سينمائياً يثير الجدل. مواقف إنسانية، لم تكن تمرّ في صمت، ليس أقلّها انحيازه إلى القضيّة الفلسطينية، وتقديره للعرب، ونصرته الصريحة لشعوب العالم الثالث، وإدانته لأميركا وفظاعات الغرب.

صاحب «وداعاً للُّغة» ترجَّل في (13) من سبتمبر/أيلول الماضي، عن (91) عاماً، مخلِّفاً قائمة أفلام طبعت تاريخ السينما العالمية، وسيرة عاصفة خاض فيها معارك في كلّ الاتِّجاهات من أجل إدانة الظلم، دون أن يتنازل عن الشرط الجمالي لسينماه، وقد انتصرت للإبداع، ولم تخضع لمنطق السوق، الذي جرف سينمائيِّين آخرين من مجايليه.

فيما يلي، جزء من آخر حوار مطوَّل، أنجزته معه مجلّة «Sofilm» في عددها الثلاثين للعام (2015)، وفيه تتبدى، بوضوح، شخصية غودار الساخرة، وأجوبته الماكرة، وهو يقدِّم شهادته إزاء العديد من المخرجين والممثِّلين السينمائيين والشخصيات السياسية، والأعمال السينمائية والأدبية، وقضايا عصره.

فزت، مؤخَّراً، بجائزة في سويسرا. هل أعجبك الأمر؟

- كان حفلاً سيِّئاً للغاية. لقد أعطوني جائزة عن مجموع مساري، بلغت ثلاثين ألف فرنك سويسري، عليَّ أن أتقاسمها مع كلّ من SPA (مدينة بلجيكية صارت علامة على التداوي بالاستحمام في المياه المعدنية)، ومقاولة صغيرة تدعى «قفص الطيور» تستقبل العصافير، ثم «أمنيستي» الدولية، وهو ما يجعل نصيب كلّ طرف (7500) فرنك. يبدو الأمر جيّداً.

«جائزة عن مجمل مسارك»! هذا مخجل كالعادة، خصوصاً بالنسبة إلى شخص مثلك يقول إن ليس لديه أعمال...

- لم أذهب إلى الحفل، بل أعددت لهم، كما فعلت مع مهرجان «كان»، قرصاً رقمياً أشكرهم فيه، وقد استشهدت بقصيدة لراموز (شاعر سويسري)، وأخرى لبازوليني تحمل عنوان «رماد غرامشي» تتحدَّث عن «الفساد الوضيع».

أتمنّى ألّا يكون هذا قد تَمَّ تأويله بشكل سيِّئ؟

- في نظري، لم يتمّ تأويله إطلاقاً (يضحك). بالنسبة إليّ، هذه هي سويسرا.. إضافةً إلى ذلك، ليس ثمّة سينما سويسرية، بل هناك أفلام سويسرية، كما هو الشأن بالنسبة إلى أفلام بلغارية، وفنلندية، ونيوزيلاندية، لكن لا توجد سينما سويسرية. كان هذا موجوداً في الماضي، على هيئة سينمات وطنيّة. كانت هناك سينما فرنسية، وروسية، وأميركية. الآن، لم يعد لها وجود؛ أي ليس ثمّة بلدٌ يتعرف فيه الناس إلى أنفسهم، في أفلامهم، والآخرون لا يجدون أنفسهم في هذه الأفلام.

هل قُضي الأمر؟

- قضي الأمر منذ مئة عام.







كيف تقرِّر اختيار الممثِّلين؟

- بحسب الحالة. كنت أوَّل أمس أشاهد برنامج «إيف كالفي» (منشطّ تلفزيوني فرنسي لبرنامَجَيْ «على الهواء» و«كلمات متقاطعة»)، وقد ظهرت فيه صحافية سوداء، أخذتُ لها صورة، ثم دوَّنتُ اسمها، لأنني خمَّنت أني سأكون، في لحظة ما، بحاجة إلى زنجية في الفيلم. الأمور تأتي هكذا. اختيار ممثِّلين ملائمين (بشكلٍ سيِّئ)، نوعاً ما، يأخذ وقتاً، وغالباً ما يبدو لي غريباً، أعني أولئك الذين يريدون أن يصبحوا ممثِّلين. إننا ممثِّلون بما فيه الكفاية، في الحياة، وهذا وحده كافٍ حتى لا نطلب المزيد. أجد الأمر غريباً، بالفعل.

لماذا لا تختار ممثّلين معروفين سيِّئين، بشكل ملائم لأعمالك؟

- لا، أبداً. كلّ الناس إلّا الممثّلين المعروفين.

سبق لك، مع ذلك، أن وظفتَ «ألان دولون» و«جيرار ديبارديو». لماذا لم تواصل ذلك؟

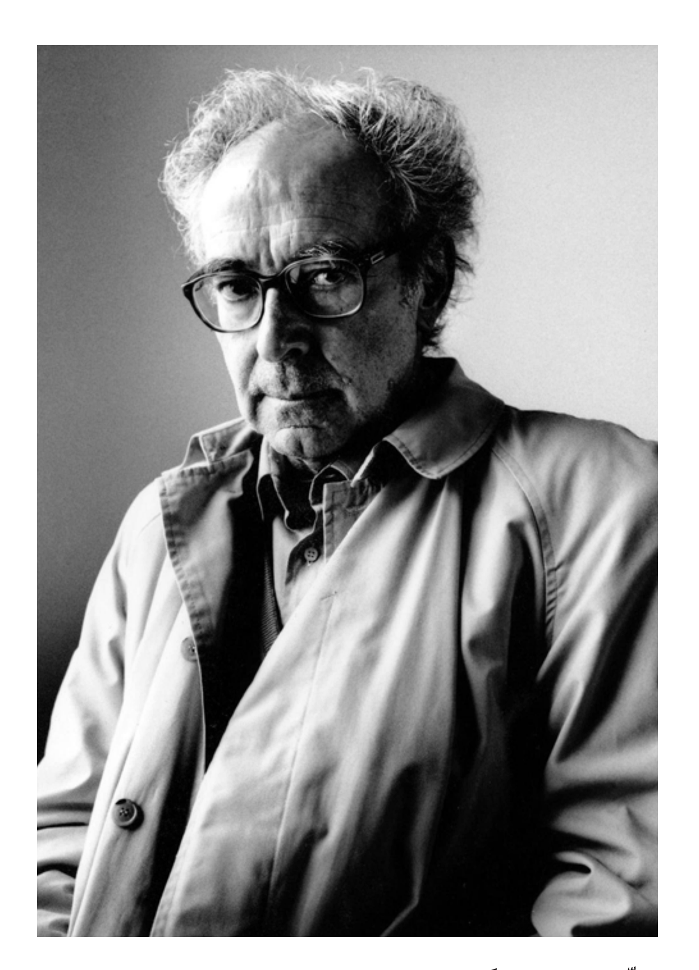
- آه، لأنه من باب السخرية أن تحافظ معهم على الجانب الخاصّ بـ«البداية». طبعاً، مع «ديبارديو» و«إيزابيل أوبير»، كنا نقول إننا سنحاول أن نفعل ما لم نقم به من قبل، غير أننا كنا نحسّ بالتعب. لم نكن نستطيع المواصلة، وهم أنفسهم لم يستطيعوا. «ديبارديو» قام بفيلم أو اثنيْن. «ألان دولون» مثّل في فيلم واحد، النصف مع فيسكونتي، والنصف الآخر معي. يبدو الأمر كأنك تقول: سننجز فيلماً عاطفيّاً، يظهر فيه فابيوس بسروال داخلي، وبعدها تحاول أن تصدِّقه.

أنت قاسٍ مع الممثِّلين المعروفين. لقد كان «ألان دولون» رائعاً في أفلام «الموجة الجديدة». لماذا لم يعد النجاح حليفها، اليوم؟

- لأن الزمن يتغيَّر. علاوةً على ذلك، كانت ثمّة أشياء مهمّة في «الموجة الجديدة»، بيد أن الأمور لم تسِرْ على ما يرام. يرجع الأمر، أيضاً، إلى أنني لم أحسن اختيار الممثِّلة، «دوميزيانا جيوردانو». كنت قد شاهدتها في فيلم لـ«تاركوفسكي» (نوستالجيا). عندما جاءت إلى مكان التصوير، كان وزنها قد زاد (12) كيلوغراماً، فلم ينجح الأمر بتاتاً. تحصل أشياء كهذه، لقد كانت كلاسيكية، لكني عشت كلّ هذا، ولست نادماً عليه. يمكنني أن أنتقد، غير أني لا أندم.

أنهيت فيلم «وداعاً للُّغة» بأغنية «مالبروغ ذاهب أنت إلى الحرب»

- بالنسبة إلى الحروب، أقول إنها عادت، وهي في



كلّ مكان. إنه لَعَالمٌ يصيب بالذهول، هذا الذي نعيش فيه. لقد كان يبدو لي من السخف، دوماً، أن يقوم صبيّ بالخدمة العسكرية، وأن يمتلك بندقية، سلاحاً. أتفهم معنى استعمال مسدَّس لا مدفع، بالنسبة إلى الشرطة؟ كيف يمكن القبول بأن يذهب المرء إلى الحرب، بل إلى الجحيم، حتى يتمّ اقتناصه من الظَّهْر مثل أرنب؟ هذا غير مفهوم؟

هل مات أحدٌ يخصّك في الحرب؟

- لا.

ومع ذلك، هذا ليس أمراً تافهاً...

- ليس أمراً تافهاً، كما أنه شيء نفوّته! لقد كان لديَّ، دوماً، منظورٌ للبؤس، وهو ما جعلني أفهم الكثير من الأشياء. عندما أرى، في الحياة اليومية، مصاباً يحملونه، أتفهَّمه، أيضاً، متذكِّراً اليوم الذي حُملت فيه إلى المستشفى.

أنت نفسك في حرب؟

- حسناً. لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال. لا أستطيع بسبب لغتنا الجارية، لغتنا الجارية نحو فشلها مثلما نرى في التلفزيون. هناك مُجادل، «إيف كالفي»، بيد أنه يكرّر دوماً: «ينبغي تسمية الأشياء بمسمَّياتها»، لا، بل يجب ترك الأشياء تغزوك، ثم ضع لها اسماً فيما بعد. هذا ما أقوله إجمالاً، منذ وقت طويل. فالكلام يفرغ من المعنى، فيغدو معنًى معاكساً؛ تناقضاً. هذا يجعل من النقاش نوعاً من العرض المبهج، على وجه التقريب. لكن الكلام، في العمق، لا يسير نحو ما نسمِّيه صورة، لصياغة شيء آخر. عندما أقول: «وداعاً للُّغة»، فإني أقصد: «وداعاً، لغتَنا الجارية»، إذا أردت.

لكنك في مناسبة أخرى، قلت، أيضاً: «قوّة الكلام».

- نعم. غير أن الأمر استغرق مني وقتاً طويلاً لأدرك العكس. غالباً ما يقال، في البرامج التلفزيونية: «حسناً، ينبغي، مع ذلك، تسمية الأشياء بمسمَّياتها»، لكن الأشياء ليست لها أسماء، وإذا ما استدعيناها فإنها لا تأتي. باختصار، من الصعب الحديث عن الأشياء ذاتها. أحياناً، نتوافق وبعضَ العلماء، والفلاسفة، لكن ذلك يحدث نادراً. لدينا مجتمع لرجال الأدب، فلم يسبق أن منحت جائزة «نوبل» لرسّامين، أو لموسيقيين، حتى لا أتحدَّث عن السينما! إنها لا تعطى إلّا للأعمال الأدبية، كلّ أنواع الأدب: الرياضيات، وغيرها. أمّا السينما فلم تنجح في تصحيح الوضع. والتحليل النفسي، الذي رأى النور في الوقت نفسه، تقريباً، لم يفلح هو الآخر، إطلاقاً. لقد عالج الأسوأ، بيد أنه لم يعالج الخيال. ذات مرّة، قال لي شخص في الشارع: «للناس الشجاعة على عيش حياتهم، لكن ليس لهم الجرأة على تخيُّلها».

هل تعتبر أن كلّ هذا قد فشل؟

- لا أدري... قبل أربعين عاماً، إثر حادثة السير التي أصبت فيها (وقعت له حادثة وهو على درّاجته النارية)، قرأت، في أثناء إقامتي في المستشفى، أشياء لكيميائي بلجيكي، هو «بريغوجين»، تتحدَّث عن الـ«أنتروبيا» والقانون الثاني للدينامية الحرارية. لقد اكتشف، كيميائياً، ليس بالكلمات، فحسب، بأنه خلال هنيهة يستعيد الصفر حياته. يتطابق هذا كثيراً مع حياتي، في تلك المرحلة.

رغم ذلك، آمنت بهذا في الصورة، وفي التلفزيون...

- نعم، بعض أفراد «الموجة الجديدة» آمنوا بذلك، أيضاً، مثل «روسيليني».

وجسَّدته في فيلم «ستّة في اثنَيْن»!

- حاولت، فقط. كان ذلك مدعاة للسخرية، وتخريبياً للغاية. كلّ شيء أُوِّل في حينه. لم نعثر على أصالة اللّغة... أمّا «آرثر رامبو» فقد كان يبتكرها بصورة طبيعية. السرياليون بدورهم. بالمناسبة، لقد نُسيَ السرياليون، أو الدادائيون. كان ثمّة شيء جديد، نوع من الفورة، بعدها

هدأت الأمور. هناك كتاب مهمّ لـ«جاك رانسيير» يسمّى «المعلّم الجاهل» يقول فيه إننا لا نستطيع تعليم إلّا ما لا نعرف. أمّا أنا، فحين بدأت ممارسة السينما، اعتقدت أننا لا يمكن تعليم إلّا ما نعرف، حتى أنني ناضلت حتى تُدرَّس السينما في الجامعة (يضحك).

كيف تقيِّم ما كتبه «دولوز» عن السينما؟

باطل! هو باطل، مقارنةً مع نصوصه الفلسفية. مثال «دولوز» هو هذا، بالضبط! ننتقل، بطريقة عبثية، من «أينشتاين» إلى «كروننبرغ» (مخرج كندي)، ولو أن هناك فيلماً لـ«كروننبرغ» أحبّه كثيراً. إنه فيلم شديد الغرابة، حيث يوجد زوج، وأنواع من الحيوانات، وكؤوس أو ثعابين، اسمه «eXistenZ» (فيلم رعب في الخيال العلمي، ظهر عام 1999). حسناً، إن مشكلتي تكمن في كوني لا أومن بأفلام الـ 15 مليوناً. عندما تعاين صورة لموقع تصوير ينتمي إلى مرحلة أفلام «فريتز لانغ» (مخرج نمساوي أميركي، كان يُلَقَّب بسيِّد الظلام)، تَمَعَّنْ في الفريق التقني: الكلّ ينظر في الاتِّجاه نفسه، اليوم، إذا ما عاينت صورة لموقع تصوير فستجد أن الجميع ينظرون في كلّ مكان، في جميع الاتِّجاهات، إنهم ليسوا معاً، بتاتاً.

في العديد من أفلامك، في فلسطين، وفي سراييفو، تكمن فكرة ذهاب-إياب. يتمّ الذهاب إلى الخارج، لكن يحصل إدراكٌ بأن الأمور التي ينبغي الحديث عنها تكمن هنا.

- نعم، ذهاب-إياب. إمّا أن تفعل ذلك بنفسك أو يفرضونه عليك. نحن منفيّون في دواخلنا. سافرت إلى الجهات الأربع للعالم، ثلاث جهات ونصف على أيّة حال، بطريقتي. لكنني فيما بعد، ومع التقدُّم في السنّ، صرت أسافر في غرفتي، كما يقال.

وهل يمكن أن نتحدَّث، بالطريقة نفسها، عن العالم، إذا ما كنّا هنا؟

- أحياناً، بطريقة أفضل. لأننا، ونحن في أوج الشباب، وفي غمار الحركة، نرى أقلّ، نتناقش أكثر... لا، لست نادماً على ذلك.

هل يوجد اختلافٌ بين إنجاز أفلام في سنّ الرابعة والثمانين، وإنجازها في سنّ الخمسين؟

- يمكن أن نقوم بالأفلام نفسها، تماماً. هنا، بالنسبة إلى الفيلم القادم، ما يضايقني قليلاً، هو كوني مرغماً على الذهاب إلى سانت بطرسبرغ، وهذا يتطلَّب جهداً بدنيّاً كبيراً. ينبغي أن أكون في كامل لياقتي البدنية. بعد الهجوم على «شارلي إيبدو»، أصبت في عمودي الفقري، وأمضيت شهراً ونصف الشهر في المستشفى. هناك العديد من الأشياء التي لم أعد أقوم بها. لا شيء خارج عن المألوف. أوليفيرا (مانويل أوليفييرا، المخرج البرتغالي الشهير، توفِّي بعد هذا الحوار مع «غودار» عن عمر (107) أعوام، وظلّ يصوِّر حتى أواخر حياته) مثلاً، أنجز أشياء جميلة، وشيئاً فشيئاً، لم يعد يستطيع. أراد، وواصل، وساعدناه، لكنه أجبر نفسه على ذلك. لقد كان ذلك مؤلماً.

أترى ذلك؟

- ربَّما، لم يكن يجبر نفسه. ربَّما، كان سعيداً. مرّةً، ذهبت لأرى «فيتيرو دو سيكا» في أحد أماكن تصويره، رفقة «روسيليني»، الذي كنت معجباً به، فوجدناه نائماً... جاء المساعد ليوقظه، وقال له: «سيِّدي، لقد صوَّرنا المشهد (54)»، فأجابه: «صوِّروا المشهد (55)».

هل تشاهد التلفاز في بعض الأحيان؟

- نعم. هناك قناة جيِّدة في فرنسا أتابعها، هي قناة «Histoire».

هل أنت مولع بوثائق الأرشيف؟

- ما يعجبني هو: «نعم، لقد حدث هذا». يكون أفضل حين تكون الوثائق تحت تصرُّفنا: نتريَّث، ثم نرى وجهاً أو شيئاً ما. هذا المشهد أحبّه كثيراً، وعندما تكون ثمّة مواكب، وتوقيف الشريط، والتمعُّن في وجوه العمّال أو الجنود، وكلّ ما يستعرض نفسه، كلبٌ يمرّ... وغير ذلك.

هل تعتبر نفسك مؤلِّفاً؟

- اليوم، صار الكلّ يدَّعي أنه «مؤلِّف». ذلك الذي يقوم بالـ«كلاكيت» يريد أن يصبح «مؤلِّف كلاكيت». لقد اتَّخذت مسألة حقوق المؤلِّف أبعاداً متضخِّمة، خصوصاً مع الإنترنت.

هل المؤلِّفون شرهون جدّاً؟

- إذا أراد المؤلِّفون الباحثون عن الحقوق أن يصبحوا منتجين، فما عليهم إلّا أن يؤسِّسوا شركة، وأن يهتمّوا بالفواتير، وبـ«يورساف» (URSAF، هي مؤسَّسة تعنى بالضمان الاجتماعي ومعاشات التقاعد في فرنسا). غير أنهم لا يريدون أن يُعْنَوا بهذا، بل يريدون، كما يقال، الزبدة، ومال الزبدة. عليك أن تكون المنتج الخاصّ بك، مثل منتج الخضر العضوية، الذي يذهب للبيع في سوقه. لا تحاول أن تكون شاملاً. هناك قلّة من الناس مستقلّون. إجمالاً، ليس ثمّة مؤلِّفو أفلام، تقريباً، مثلما يمكن أن نقول عن «إريك فون ستروهايم»، الذي كان مؤلّف أفلام، أو حتى بعض الهوليوديّين، من قبيل «جون

فورد» أو غيره، و«جان ماري ستروب»، الآن.

هل أنت حسّاس إزاء حقيقة إن كانت أفلامك تحظى باستقبال جيِّد أم لا؟

- لا، هذا ليس حقّاً، حتى عندما فاز «وداعاً للُّغة» بأحسن فيلم أجنبي للنقد، وقد أبهجني رغم ذلك. غير قابل للتصديق؟ كلّا. أن يكون النقد الأميركي قد فضَّلني على أحد آخر، لا أدري... ربَّما يكون «فينشر» (ديفيد، مخرج أميركي) أو غيره. لا أعرف من يكون. لقد قلت مع نفسي: «توجد عدالة، مع ذلك» (يضحك).

هل تقدِّر «كوبولا» بصفته فنّاناً سينمائيّاً؟

- نعم. خلال فترة معيَّنة، مثل «سكورسيزي» في بعض أفلامه الأولى، «أَلِيسْ لم تعد هنا»، أو لست أدري، إنه فيلم مع صبي. لكنه، فيما ما بعد، لم يعد يعجبني. غدت أفلامه مفتعلة، مثلما سيحصل، لاحقاً، مع «تارانتينو» و«كوين»،وغيرهما.

هل مازلت تذهب إلى السينما؟

- قليلاً، هوذا محزن، أتأسَّف قليلاً، لأن لا شيء يعوِّض الشاشة الكبرى، ولو كان لديّ مال لاقتنيت سينما صغيرة هنا، ولشاهدت الأفلام التي أحبّ بين فينة وأخرى، غير مكترث بحضور الجمهور أو عدم حضوره.

ألا تشاهد الأفلام المعاصرة، إطلاقاً؟

- لا، أبداً. والعناوين تبدو لي غير معروفة. أحياناً، يبعثون لي بعضها، وأبتهج برؤية ذلك. يقولون لي: «خذ، لم تزل هناك فراخ تنمو، وهذا جيِّد».

هل مازلت مهتمّاً؟

- نعم. ينبغي أن نكون منتبهين. لا يجوز أن ننتقد من حيث المبدأ.

ما المشاريع التي ندمت على عدم إنجازها؟

- لا شيء منها. في غالب الأحيان، يكون هناك حماس، لكن أنا مَنْ لا يتابع الأمر. كان لديَّ، مثلاً، مشروع مع «باولو برانكو» (ممثِّل ومنتج برتغالي). أعتقد أنها كانت المرّة الأولى في حياته التي ألزمَتْه فيها بأن ينفق مسبقاً. وفي لحظة ما، قال لي: «والدتي مريضة، وليس لديَّ نقود لأعالجها. عليك أن تردَّ لي المال»، فأعدت له نقوده، وتوقَّف المشروع. (يضحك).

ما هو الفيلم الذي كان الأسوأ على هذا المستوى؟

- ربَّما هو فيلم «لسوء حظِّي»، لأن «ديبارديو» كان قد انسحب من التصوير، ثم عاد بعد ذلك. كنت مخرجاً فحسب. بالنسبة إليَّ، كان الفيلم أقلّ جودة بسبب هذا، لم تكن لديَّ سلطة عليه، وكان بعض الممثِّلين سيِّئين.

هل من معنى لفكرة أنْ تكون تكلفة فيلم باهظة؟

- قليلاً، على ما أعتقد. هناك أفلام كثيرة جدّاً. المرحلة الوحيدة التي كانت فيها السينما على ما يرام، في فرنسا، هي مرحلة الاحتلال الألماني.

ماذا تقصد؟

- كلّ الأفلام كانت ناجحة. كانوا ينجزون (40) فيلماً، لفائدة (50) مليون مواطن.

هل تكلّف أفلامك غالياً؟

- لا.

كم تكلِّف؟

- يتوقَّف هذا على المحاسبة التي نتبنّى. وفق إحصائي الشخصي، تصل التكلفة إلى 300 أو 400 ألف يورو. الفيلم، إذا وافقت، هو نوع من البعثة الاستكشافية، يُموَّلُ تبعاً لتقدُّم البعثة نحو الشمال أو الجنوب، والأشخاص المشاركون في هذه الحملة الاستكشافية يتقاضون أجراً ، ومنه يعيشون. إذا احتجنا إلى قميص، فإننا نقتنيه، ونضيفه إلى المصروفات؛ هذا هو الأمر.

هذا شبيه بالإنتاج المستمرّ؟

- تماماً.

ألم يكن الأمر هكذا، من قبل؟

- لا، حصل هذا بالتدريج. حصل لأن التصوير الاعتيادي كان بطيئاً للغاية.

هل يتطلّب التصوير مع فريق صغير مزيداً من العمل؟

- نعم، إنه عمل حقيقي أكثر، وليس اشتغالاً يخضع لمخطَّطات، أو لقوالب نمطية.

ومع ذلك، أمضيتَ أربع سنوات من أجل تصوير «وداعاً للُّغة»، وقد اشتكى أناس من ذلك.

- (يضحك) لكن، من هم هؤلاء؟

قال أحد الأصدقاء إنك كنت تستطيع أن تسرع أكثر.

- (يضحك). حسناً. ليفعل ذلك هو، وسيرى... سيرى كم من الوقت سيأخذ قول: «وداعاً للُّغة».

■ حوار: ثييري لوناس □ ترجمة: عبد العالي دمياني

جون لوك غودار..

الوسائل قَبل النتائج

أمضى «جون لوك غودار» العقود الأخيرة من حياته دون تأثير يُذكر على فن السينما، عاش حياة الراهب الفني في كهف التجريب والراديكالية، تُمثَّل بعض أفلامه في مهرجان «كانّ»، مترفعاً، يفوز ببعض الجوائز دون الحضور لاستلامها. ويظهر على فترات بمُحاضرات ولقاءات إعلامية ليرثي السينما والثقافة.

لا يستطيع أكثرهم حماساً للرجل الادعاء بأن السينما ستخسر آنياً برحيله، أو بأنه قضى العشرين عاماً الأخيرة من حياته في انتظار الإصدار الأحدث لـ«غودار». فالسينما بالأساس تعيش بالفعل سلسلة من الخسارات أفدح وأقدم. غير أن البعض يعتبر الرحيل الفعلي لـ«غودار» حدث بنهاية ستينيات القرن الماضي، حين انحرف المُخرج السويسري-الفرنسي قليلاً عن مشروعه السينمائي الأساسي وانخرط بالأنشطة السياسية.

ورغم ما سبق، نزل خبر وفاة «غودار» منذ أيام كالصاعقة على عشاق فن السينما وكأن «حلم» قد انتهى، ودخلنا رسمياً في حقبة ثقافية جديدة بلا أحلام.

حلم «غودار» كان قد بدأ من سنوات المُراهقة، ابناً لأسرة ثرية يعيش بين فرنسا وسويسرا، يتعلَّق بفن السينما بصورة جنونية، جعلته يختلس من أموال دراسته في جامعة السوربون للإنفاق على تلك الهواية.

لحُسن حظه زامن صعود (السينماتيك) بباريس، وهو مشروع ثقافي يهتم بأرشفة وحفظ التراث السينمائي وعرضه مجانياً وبشكلٍ مكثف للمُهتمّين، فكان (السينماتيك) يعرض ثمانيةَ أفلام مختلفة يومياً. قضى «جون لوك» هناك ساعاتٍ وساعات لالتهام الأفلام من كل بقاع العَالَم. عرف الدنيا من خلال قاعة مظلمة وشاشة.. خاض مناظرات حامية حول ما يراه.. وازدادت حصيلة مشاهداته بمُعدَّل موسوعي.

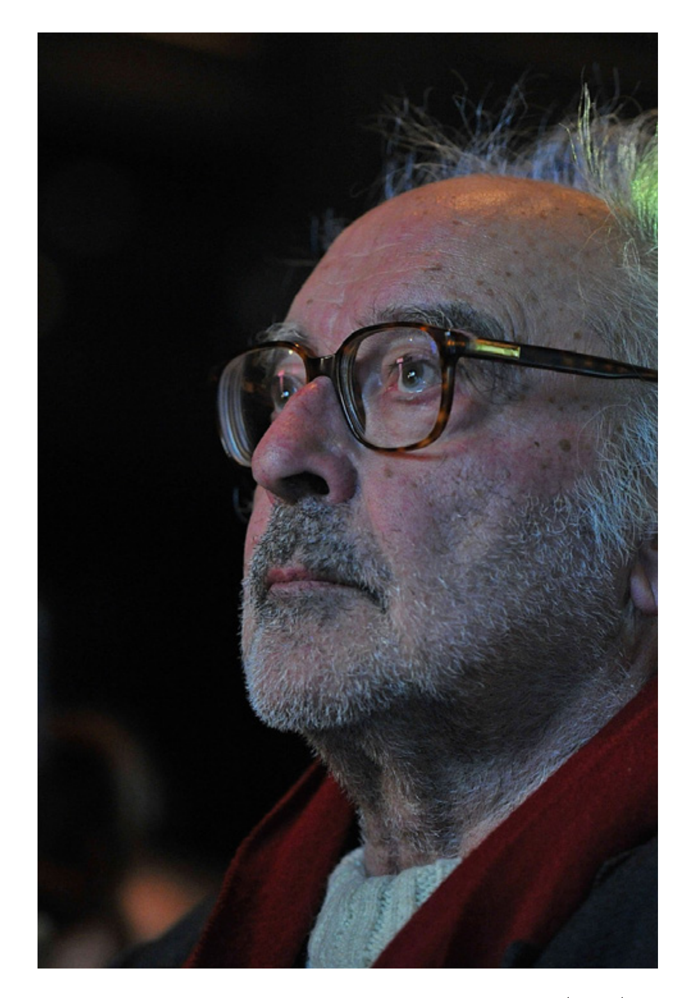
في (السينماتيك) تعرَّف على رفاق الحلم: «فرانسوا تروفو» و«كلود شابرول» و«إيريك رومير» وغيرهم، صاروا صُنَّاع أفلام مهمِّين فيما بعد، والأخير هو من استكتبه كناقد في مجلة «كراسات السينما» مع بقية جماعة (السينماتيك)، بحيث تحوَّل جميعهم من سينيفيل إلى نُقَّاد، ومن نُقَّاد إلى صُنَّاع، فأسسوا بنهاية الخمسينيات ما عُرف بالموجة الفرنسية الجديدة (nouvelle vague) التي غزت العَالَم وقتها.

ذلك التطوُّر الدراماتيكي في مسيرة هؤلاء الشباب كان من أكثر ما جذب الناس إلى تلك الموجة، بجانب سماتها الشكلية والموضوعية الطازجة، كانت الموجة تمثِّل حالة رومانسية في صناعة الأفلام، فيها لا يحتاج الصانع لموهبة حقيقية، أو خبرة تقنية أو دراسة أكاديمية، بل كل ما يحتاجه هو «الوَلَه» بالسينما.

كتابات هؤلاء النُقَّاد بالكراسات كانت (المانيفستو) الذي قامت عليه موجتهم السينمائية، طبَّقوا كل أحلامهم وعالجوا فيها إحباطاتهم، إضافة لتأثرهم بتنظيرات أستاذهم «أندريه بازان»، وكذلك المقالة الشهيرة التي نُشرت بنهاية الأربعينيات بعنوان «Le Camera Stylo» (الكاميرا قلما) لـ«ألكسندر أستروك»، وهو أول مَنْ نادى بفكرة أن تكون السينما مجردة كالرسم والنحت والشعر، تعبِّر عن نفسها بعناصرها الأصيلة لا بحكي القصص وحسب.

وعلى عكس الشائع عنه، كان «غودار»، في فترة ممارسته للنقد، مفتوناً بالسينما الأميركية، وخاصة أفلام العصابات، ضد سينما بلاده التي هاجمها كثيراً في كتاباته لوقوعها بين فكيّ ما هو واقعية وما هو رومانتيكية، ومع تلاشي ما هو سينمائي، واختفاء شخصية الصانع بها.

أعجبه في السينما الأميركية بساطتها وابتعادها عن النخبوية، فكان يقول: «الفرنسيون يطلقون أفلامهم في قاعات فارهة، بينما الأميركيون يبثونها في الدماء». لكن السياسة وحرب فيتنام ستبدِّلان مزاجه لاحقاً وترجعانه عن هذا الرأي، فيصير عدواً مهاجماً للسينما الأميركية، ولم ينجُ من نيرانه إلّا القليل من كبارها المُعاصرين،



مثـل «مارتن سكورسـيزي».

قبـل ذلـك الانقـلاب، انحـاز «غـودار» وزمـلاؤه النُّقَّـاد لمـا أُطلـق عليـه الاتجـاه «الهوكسي-الهيتشـكوكي» فـي إخـراج الأفـلام، نسـبة إلـى «هـوارد هوكـس» و«ألفريـد هيتشـكوك» بهوليـوود، حيـث أعجبـوا بأفـلام هـؤلاء المُخرجيـن واسـتقبلوها بحفـاوة تجـاوزت كتابـات النُّقَّـاد الأميركييـن أنفسـهم. وملخـص هـذا التوجُّـه أن لصانـع الأفـلام شـخصية وسـمات تظهـر فـي كل أفلامـه. هـذا مـا وجـدوه بأفـلام «هوكـس» و«هيتشـكوك»، وأيضـاً بأفـلام «نيكـولاس راي» و«فريتـز لانـج» وبعـض الأوروبييـن مثـل «بروسـون» و«درايـر» و«روسـوليني». ومن هنا نشـأت فكرة اتجاه المُؤلّف (politique des auteurs) التي نظّر حولها «تروفـو» فـي الكراسـات سـنة 1955، وترجمهـا الأميركيـون فيمـا بعـد إلـى «نظريـة المُؤلّـف» (auteur theory).

«غـودار» و«تروفـو» صديقـان مقربـان، كانـا الوجهيـن الأبـرز للموجـة الفرنسـية، يبـدآن مـن خـط يبـدو متجانسـاً وملاصقـاً فكريـاً، لكـن الفـروق بينهمـا تظهـر بالتدريـج حتى تصـل لتراشـق علنـي وعـداء شـرس وقطيعـة تامـة، وخاصـة مـع تنامـي حالـة الاسـتقطاب السياسـي. الأول اتهـم الثانـي بالنفاق والمُداهنة، والثاني اتهم الأول بالغيرة والاستغلال.

كانـت الذاتيـة بالنسـبة لـ«تروفـو» تعنـي صناعـة أفـلام تشـبه صانعهـا مـن الناحيـة الموضوعيـة والقصصيـة لـذا جـاء فيلمـه الأول - «400 ضربـة - Les Quatre Cents Coups» عـام (1959) أقـرب لسـيرة ذاتيـة عـن طفولتـه الصعبـة، بينمـا جـاء الفيلـم الأول لـ«غـودار» «اللاهـث - À bout de souffle» عـام (1960) مختلفـاً لدرجـة كبيـرة، فكانـت الذاتيـة عند «غـودار» متعلّقة بالأسـلوب والأدوات.

لـم يملـك «غـودار» تجربـة حياتيـة مثيـرة مثـل «تروفـو» لعرضهـا، فهـو ابـن البرجوازيـة الـذي تنكّـر لهـا لاحقـاً، لكنـه امتلك الفلسـفة والأفكار الفنيـة والنزعـة الطليعيـة، كان يعشـق «بلـزاك» وتأثـر بالحركـة الوجوديـة لـ«سـارتر» و«كامـو»، كان «غـودار» يعـرف -ربمـا بشـكلٍ فطـري- مـا تعنيـه التفكيكيـة أو تقويـض بنيـة النـص؛ وطبَّـق كل ذلـك بأسـاليب السـرد المُتشـظي، والقطـع السـريع، وتوليـف شـريط الصـوت بشـكلٍ غيـر تقليـدي، فمـزج الصـوت الخارجـي (voice off screen) بصـوت الـراوي (voice over)، ولـم يلتـزم بالإيهـام القصصـي التـام، فكانـت الأفـلام تعلّـق علـى نفسـها وتكشـف فـي كل كادر عـن ألاعيـب الصانـع.

لـم يعتمـد «غـودار» علـى نصـوص مكتوبـة لأفلامـه (سـيناريوهات) بالمعنـى المُتعـارف علَيـه، فقـط مدونـة صغيـرة مـن الملحوظـات بمقاس الجيب. كما آثر التصوير فـي الأماكـن الحقيقيـة خـارج الأسـتوديوهات، فشـهدت أفلامـه لقطـات أيقونيـة للمدينـة أشـهرها تلـك التـي يتجوَّل فيهـا «جـان بـول بلمونـدو» و«جيـن سـيبيرغ» فـي شـوارع باريـس فـي فيلـم «اللاهث». لكن ذلك الأسـلوب كان يعيقه عـن تسـجيل الصوت بجودة طبيعيـة فيضطر لإعادة توليف الحوار بالدوبلاج نظراً لضعـف معدات الصوت المُتنقّلة بالشوارع.

نجـح «غـودار» بشـجاعة الهـاوي وقـوة مَـنْ ليـس لديـه شـيء ليخسـره، قلـب معادلـة الفقـر الإنتاجـي لصالحـه، بـل صـارت عنصـر تميـز إضافـي بأفلامـه. فقـدَّم نموذجـاً لسـينما مسـتقلة عـن تحكـم رجـال المـال والبنـوك، قليلـة التكلفـة لكـن تسـير وفـق هـوى المُخـرج الـذي بـات يُشـار إليـه بعبـارة المُؤلِّـف (auteur) مـع تنامـي نفـوذه علـى الشـريط السـينمائي.

الأهـم كان توظيـف عشـقه للسـينما بداخـل أفلامـه، فامتـلأ فيلمـه الأول بتحيـات لأفلامـه ونجومـه المُفضليـن، وأبرزهـم الأميركـي «همفري بوغارت»، فضلاً عن اسـتلهامه لقالـب الفيلم-نـوار الأميركـي وتحديـداً أفـلام المُحققيـن.

أضـف إلـى ذلـك النبـرة الداعيـة للتحـرُّر الاجتماعـي فـي أفلامـه، وذلـك الحـس اللااكتراثـي أخلاقيـاً بقصصـه، حيـث تعامـل مـع العنـف والقتـل والدمـاء بشـكل محايـد عاطفيـاً وبعيـداً عـن الرومانتيكيـة والوعـظ. هكـذا دشّـن «غـودار» صيحـة ثقافيـة مدويـة وملائمـة جـداً لمرحلـة السـتينيات، لا يضاهـي جاذبيتهـا شـيء فـي سـينما مـا بعـد الحـرب العَالَميـة الثانيـة، حتـى ولـو شـكلياً.

فيلـم «اللاهـث» حقَّـق نجاحـاً عالميـاً علـى المُسـتويين

النقدي والجماهيري، ما شجع «غودار» على مزيد من أساليب الانغماس الذاتي بأفلامه اللاحقه، حيث ضاعف جرعات الراديكالية بفيلمه التالي «المحارب الصغير» أنتجه سنة -1960، لكن السلطات منعته من العرض لاحتوائه مشاهد تعذيب صادمة، أفرج عن الفيلم بعد عامين وهُوجم نقدياً، حيث اتُهم بالادعاء والتقعر والبرودة والرتابة، الأمر نفسه امتدَّ بفيلمه الثالث «المرأة هي المرأة» الذي صدر بنهاية 1961، وهو فيلم استعراضي كوميدي، لكن «غودار» اعتمد فيه أساليب حكي وقطع أكثر راديكالية من «اللاهث» و«المحارب الصغير»، ففشل الفيلم وتعرَّض مُخرجه للهجوم، حتى بين رفاق الكراسات، فحينها كتب «تروفو»: «عندما تبالغ في التلاعب بالصوت والصورة بطريقةٍ شاذة فإن الجمهور من حقه أن يصرخ، هذا رد فعل طبيعي. لقد مزقوا المقاعد في إحدى السينمات بمدينة نيس، لأنهم ظنوا أن معدات البث السينمائي بها مشكلة!».

حضرت موقف أحدث مشابه لما حكى عنه «تروفو»، ولكن في مهرجان عربي سنة 2014، ففي العرض المُخصَّص لفيلم «وداع اللغة» لـ«غودار»، تعطل ميعاد عرض الفيلم لمدة 24 ساعة ورُدّت التذاكر للجمهور؛ لأن القائمين على العرض ظنوا أن هناك عطباً بنسخة الفيلم فأجَّلوا عرضه لحين التأكد، واتضح فيما بعد أن مشكلات النسخة كانت تقويضاً متعمَّداً من قِبل صانع الفيلم، القطع الخشن وإفساد نقاء الصورة وتشويه الصوت مع اعتماد التقنية ثلاثية الأبعاد كنوع من الاشتباك الذهني بين الحداثة والريتروجارد... كلها مفارقات ما بَعد حداثية لم يفهمها المُوظفون المُشغِّلون للفيلم في المهرجان مثلما لم يفهمها الفرنسيون سابقاً!

«غودار» لم يعتذر يوماً عن أسلوبه الطليعي، لم يهتم برأي النقَّاد، ولم يعمل لإرضاء كل الناس. قَبِل بأن يخاطب طائفة صغيرة. لكن فضيلته الكبرى حقاً كانت في معدَّل إنتاجه الغزير، حيث قدَّم عشرة أفلام في الفترة بين 1960 وحتى 1965، ضمَّت معظم الأفلام التي صمدت باسمه والمُعَرِّفَة بأسلوبه، ومنها: «عاشت حياتها»، «احتقار»، «بيرو المجنون»، «ألفافيل»، «عصابة الغرباء».

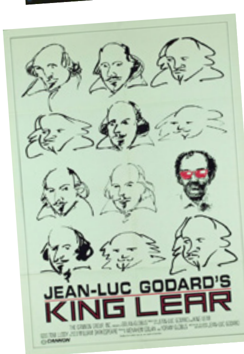
ثمَّ مالت بعدها أفلامه لطرح سياسي أكثر بلاغة ومباشرة في أفلام «الصينية» (1967)، و«عطلة نهاية الأسبوع» من إنتاج العام نفسه. في تلك الفترة صرَّح «غودار» بأنه لا نية لديه لمُمارسة السياسة ميدانياً، كأن يسافر للولايات المُتحدة ويدافع عن حقوق المُلوَّنين مثلاً. «أنا صانع أفلام، لست سياسياً ولا عسكرياً ولا نشرة أخبار. فقط أملك رأيي فيما أراه صواب أو خطأ».

لكن سرعان ما تغيَّر موقفه وتحوَّل لناشطٍ سياسي على الأرض، انضم لاحتجاجات الطلبة الشهيرة سنة 1968 ضد السياسات المركزية المُحافظة لإدارة «شارل ديغول»، مع غضب آخر ضد حرب فيتنام. وكذلك دعا «غودار» لمُظاهرة حاشدة لوقف قرار حكومي بتغيير إدارة مؤسَّسة (السينماتيك) وإسنادها لمُعسكر آخر بعيد عن اليسار، وقاد حملة ناجحة لإلغاء فعاليات مهرجان «كان» في نفس السنة تضامناً مع العُمَّال والنشطاء ضحايا الاشتباكات مع الشرطة الفرنسية؛ فقام بتحريض زملائه المُخرجين على احتلال مسرح المهرجان لإيقاف المهرجان عنوة، وهو ما تحقَّق.

وامتدَّ هذا النشاط لسنوات، فتعطلت مسيرته السينمائية قليلاً، وعندما عاد لإخراج الأفلام كان قد فقد جزءاً كبيراً من وهجه، انتهت الموجة الجديدة، وتفرَّق زملاؤه بفعل التيار، وضاقت دائرة الاهتمام بهم







تدريجياً حتى بين الطائفة السينيفيلية التي كانت تلتف حولهم في بدايات الموجة.

المُفارقة هو تصريح «غودار» في حوار مع المذيع الأميركي «ديك كافيت» سنة 1980، بأنه لم يعد يرى أفلامه الأولى معبِّرة عنه حقاً، وعلى رأسها «اللاهث»، أراد تقديم فيلم نوار بقالب المحقق، لكن الفيلم خرج مثل «أليس في بلاد العجائب»! بحسب تصريحه، وأضاف أنه لم يبدأ في تقديم أفلام تملك صوته الداخلي الحقيقي فعلاً إلّا منذ فيلم «Sauve Qui Peut» سنة 1980.

سينما «غودار» لم تشق أنهاراً، لكنها ألقت الأحجار في المياه الراكدة، وكان ذلك كافياً. كل من تأثر بـ«غودار» صنع أفلاماً أفضل من أفلام «غودار». هناك «كوينتين تارانتينو»، في سنوات عمله المُبكِّرة كان هو أفصح مَنْ يشيد بسينما «غودار» وتأثيرها عليه وعلى الجميع، وسمّى شركة الإنتاج التي أسسها باسم فيلم لـ«غودار» «A Band Apart». لكن الأستاذ لم يرد الغزل لتلميذه، بل ظهر ليوبِّخه بسبب اقتباسه لاسم فيلمه دون تسديد الحقوق المادية. ولعلّ ذلك ما دفع «تارانتينو» ليتخلى قليلاً عن موقفه المبدئي، فعاد بعد سنوات وقال: «أفلام «غودار» مهمَّة، لأنها تأخذك لأماكن جديدة، لكنك تتجاوزها سريعاً مع نضجك»، وأضاف أنه ربما لم يُسحر بأفلام «غودار» نفسها، بل بكتابات بولين كايل عنها!

هناك شيءٌ من الصحة فيما قاله «تارانتينو»، قيمة «غودار» لم تكن في كل الأفلام التي يصنعها، بل في الأمل الذي روَّجت له تلك الأفلام عن وسيط فني مهدَّد بالركود، وتحاصره بيانات الموت والنهاية والأزمات منذ نشأته، عَرفنا من «غودار» أن السينما قابلة للهدم مثلما هي قابلة لإعادة البناء بنفس السهولة. قدَّم طريقة ولم يقدِّم نموذجاً. قيمة «غودار» كانت في «غودار» نفسه، في آرائه اللاذعة، ومواقفه المُتمرِّدة، في تحطيمه كل القواعد، في إلهامه لمَنْ عاصره ولمَنْ جاء بعده.

وبقت تلك القاعدة تتردد: «السينيفيل» لا يكتمل شغفه بالسينما، إلّا بمروره على «غودار». هناك مَنْ أحبَّ أفلامه حقاً، أو مَنْ وافقه سياسياً وأيديولوجياً، أو مَنْ اكتفى بالإعجاب برومانسية «غودار» تجاه السينما، الأكيد أنّ كلنا رددنا وراءه بحماس تلك المقولات الرنانة المنسوبة له على مواقع التواصل الاجتماعي، ولم يهتم أحدٌ إنْ كان قالها حقاً، يكفي أنها تشبه «غودار» وما نبحث عنه دائماً في أفلامه حتى لو لم نجده أبداً..

■ **أمجد جمال**

مصادر:
https://www.cineclubdecaen.com/analyse/politiquedesauteurs.htm.
https://www.newyorker.com/magazine/2008/04/07/auteur-wars.
https://youtu.be/BdeHqesLx4s.
https://youtu.be/sWP3JBJ66X4.
https://youtu.be/AtiHHy20w3U.

كأس العَالَم FIFA قطر 2022

مسارح الساحرة المُستديرة

في العشرين من شهر نوفمبر/تشرين الثاني المُقبل، تتجه أنظار العَالَم نحو الدوحة، لؤلؤة الخليج العربي المُتألقة وجوهرتها المُشرقة، بانتظار صافرة البداية التي سوف تعلن انطلاقة نهائيات كأس العَالَم لكرة القدم 2022.

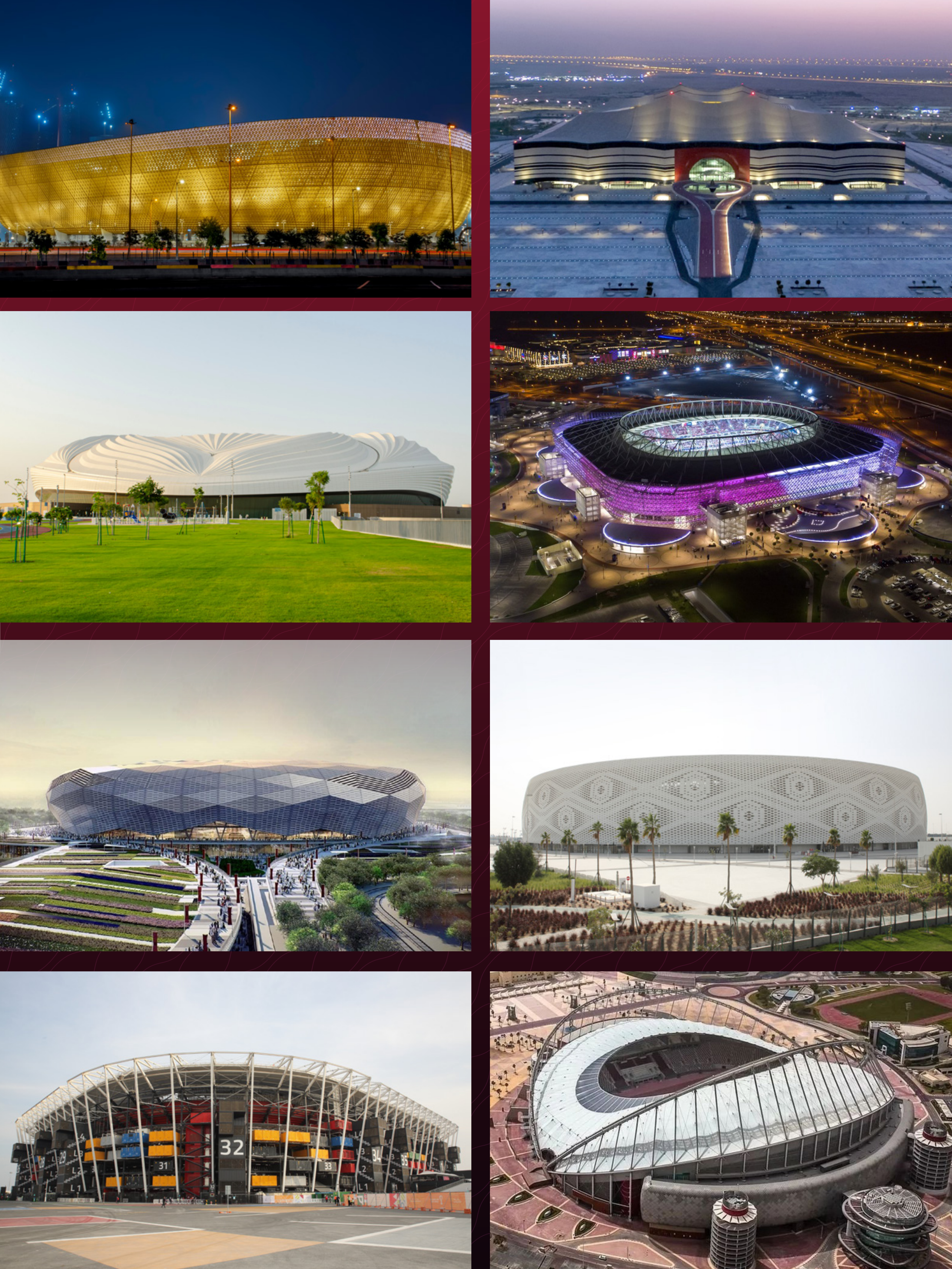
سوف تكون قطر في هذ اليوم على موعد مع بزوغ فجرٍ جديد في عالَم كرة القدم وملاعب كرة القدم، وسوف تُتوِّج رحلة طويلة من العمل الجاد والدؤوب، بدأتها قَبل نحو اثنتي عشرة سنة عندما فازت بشرف استضافة هذا الحدث الكروي الكبير على أراضيها، لتكون بذلك أول دولة عربيّة تحتضن نهائيات كأس العَالَم.

هذا الشرف الكبير لم يأتِ من فراغ، فدولة قطر قطعت أشواطاً طويلة في مسيرة البناء والنمو على كافة الأصعدة، كما أنها استضافت في مناسبات سابقة العديد من التظاهرات العَالَمية المُهمَّة، وأثبتت تفوقها وجدارتها متغلِّبة بحنكة ومهارة على أكبر الصعوبات والتحدّيات. وهي اليوم تواصل مسيرتها الذهبية وتستعد لاستقبال أكثر من مليوني شخص على أراضيها، وحوالي خمسة مليارات شخص خلف شاشات التليفزيون، بينما تضع لمساتها النهائية على الملاعب الثمانية المُتألقة التي سوف تستضيف نهائيات كأس العَالَم 2022.

ثمانية ملاعب مذهلة، أقلّ ما يمكن أنْ يُقال عن كلٍّ واحد منها أنه تحفةٌ معمارية فريدة لا تشبه أي منشأة رياضية أخرى في العَالَم. ومن خلال اختيارات التصميم والبناء قدَّمت قطر حلولاً مبتكرة في مجالات البيئة وإعادة التدوير وحتى توليد الطاقة الكهربائية، وعكس جوانب مختلفة من الثقافة القطرية.

يُشكِّل هذا الملف الخاص مرجعاً حول عمارة جميع الملاعب التي سوف تستضيف نهائيات كأس العَالَم 2022 في قطر. وفيه، يتحدَّث عددٌ من المعماريين والكُتَّاب العربِ المُتخصِّصين في مجالات العمارة والثقافة عن كلِّ ملعب من الملاعب الثمانية المُذهلة.

أُعِدَّ الملف بالتنسيق مع: محمد أدهم السيد


32



استاد البيت..

خيمة ليست كباقي الخيام

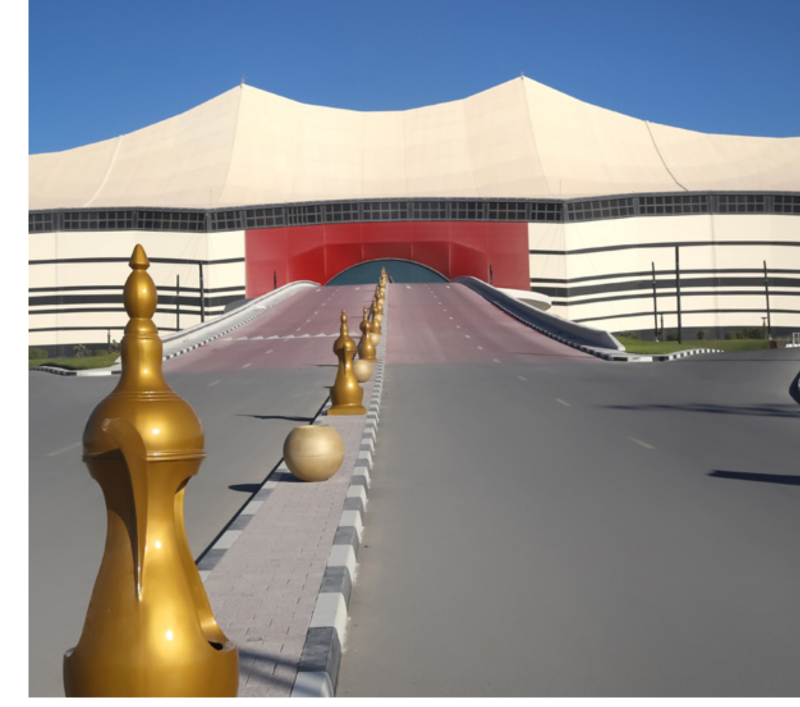
في نوفمبر/ تشرين الثاني من هذا العام ستتوِّج قطر سلسلة نجاحاتها وإنجازاتها، وسيستضيف استاد البيت الزوار القادمين من جميع أنحاء العَالَم بأذرع مفتوحة، مما يوفر لهم فرصة عيش تجربة فريدة من نوعها مليئة بالحيوية والإثارة. ليس هذا فحسب، بل سيتيح لهم فرصة التعرف على التقاليد القطرية الأصيلة عن قرب، وهو السبب الرئيس الذِي دفع القائمين على المشروع لاختيار هذا التصميم من ضمن قائمة الاقتراحات التي قدَّمتها الشركة المُصمِّمة، شركة (دار) للتصميم.

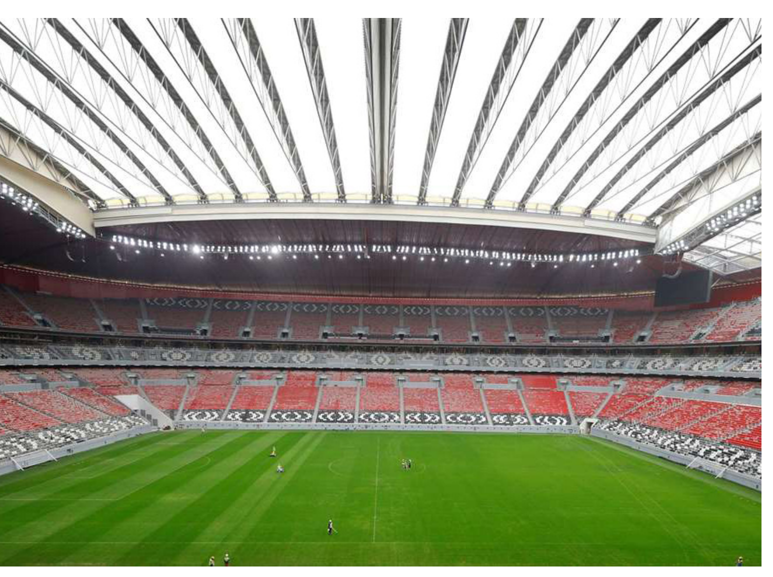
الخيمـة العربيـة القديمـة، هـي تجسـيد للتـراث العربـي الأصيـل، وهـي رمـزٌ لحسـن الضيافـة والكـرم، وهـي دليـل علـى وحـدة العائلـة والمُجتمـع. هـي البيـت الـذي سـكنه أجدادنـا علـى مـر التاريـخ وحملـوه معهـم فـي ترحالهـم وأسـفارهم بحثـاً عـن أراضٍ خصبـة وميـاه وافـرة ومناطـق صالحـة للعيـش والنمـو والازدهـار. الخيمـة هـي تاريخنـا، وهـي فخرنـا وعزّنـا، منهـا انطلقـت رسـالتنا مـع بـزوغ فجـر الإسـلام، وفيهـا وُلد الكثير مـن الأبطال والأدباء والشـعراء والعلمـاء المرموقيـن.

ورغـم الثـورة العمرانيـة التـي يشـهدها العَالَـم العربـي اليـوم وتوجهـه باندفـاع نحـو الحداثـة والمدنيـة، إلّا أنـه يجـب ألّا نغفـل أبـداً عـن التمسـك بتراثنـا وتاريخنـا. ومـا أجمـل أن نعكـس هـذا التـراث الغني في مشـاريع معمارية حديثـة، تؤكّـد علـى عراقتـه وأصالتـه مـن جهـة، وتقـدّم وجهـاً مشـرقاً وحضاريـاً يتناسـب مـع الثـورة العمرانيـة والتكنولوجيـة الاسـتثنائية التـي نعيشـها مـن جهـةٍ أخـرى.

هـذه الرغبـة الاسـتثنائية، والتـي تبـدو صعبـة المنـال للوهلـة الأولـى، تـمَّ تنفيذهـا بـكل معانيهـا فـي واحـد مـن الملاعـب الثمانيـة التـي خصّصتهـا دولـة قطـر لاسـتضافة نهائيـات كأس العَالَـم فـي نوفمبر/تشـرين الثانـي مـن هـذا العـام. والحديـث هنـا عـن اسـتاد البيـت الـذي اسـتمد اسـمه وتصميمـه مـن خيام بيت الشـعر التاريخيـة العربية التـي سـكنها منـذ القِـدم أهالـي الباديـة فـي قطـر ومنطقـة الخليـج العربـي عمومـاً، والتـي ترتبط ارتباطـاً وثيقاً بالثقافة التقليديـة القطريـة التـي تتميّـز بالأخـوة وكـرم الضيافـة وحُسـن الاسـتقبال.









التحدي الصعب

قطر، هي أول بلد عربي يستضيف كأس العَالَم لكرة القدم ويقبل التحدي الصعب بتنظيم بطولة عالمية على هذا القدر من الثقل والأهمية. ولكن قطر، كعادتها، فاجأت الجميع وأثبتت للعَالَم أجمع، من شرقه إلى غربه، أنها على قدر التحدي والالتزام بتحويل المُستحيل إلى واقع، وتجسَّد هذا الأمر بوضوح من خلال إنشاء ثمانية ملاعب فريدة من نوعها تنافس الملاعب العَالَمية، من بينها هذا الاستاد الأيقونة، استاد البيت.

تمَّ البدء ببناء هذا الاستاد التاريخي في شهر مايو/ أيار من عام 2016، وانتهى العمل به وافتُتح رسمياً في 30 نوفمبر/ تشرين الثاني 2021 ضمن مهرجان فني وكروي ضخم بمُناسبة افتتاح بطولة كأس العرب 2021، وذلك بحضور أمير دولة قطر سمو الشيخ تميم بن حمد آل ثاني، ورئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا)، جياني إنفانتينو، الذي حاول جاهداً انتقاء بعض الكلمات والتحدُّث باللّغة العربية، ربما بسبب سحر المكان وطابعه التراثي الخاص.

تبلغ مساحة الاستاد الإجمالية نحو 200 ألف متر مربع، ويملك طاقة استيعابية تقدَّر بحوالي 60 ألف مشجع، ويعتبر ثاني أكبر الملاعب الثمانية بعد استاد لوسيل. ومن المُقرر أن يستضيف هذا الاستاد المباراة الافتتاحية لكأس العَالَم وعدداً من مباريات الدور الأول (دور المجموعات)، ودور الـ 16، وواحدة من مباريات الدور ربع النهائي والدور نصف النهائي أيضاً.

شُيد استاد البيت في مدينة الخور التي تبعد حوالي 35 كيلومتراً إلى الشمال من الدوحة. اشتهرت هذه المدينة بموقعها الجغرافي الذي كان يعدُّ على الدوام وجهة لصيادي السمك والغواصين الباحثين عن اللؤلؤ، وهو السبب الّذي دفع أهالي البادية، والمجموعات السكّانية منذ فجر التاريخ، للترحال والاستقرار في هذه المنطقة الساحلية. من جهةٍ أخرى تتميّز مدينة الخور



أيضاً بتعدُّد مشاربها الاجتماعية والثقافية، الأمر الذي جعل منها خياراً مثالياً لتشييد أحد الملاعب المُخصَّصة لاستضافة كأس العَالَم لكرة القدم 2022.

يحاكي تصميم الاستاد جزءاً مهمّاً من ماضي قطر العريق وإرثها التاريخي وحاضرها في آنٍ واحد، ويعكس التناغم بين وسائل الراحة والحداثة المعمارية من جهةٍ، مع التركيز على المُتطلبات المُجتمعية المُستقبلية في المنطقة من جهةٍ أخرى. وقد يبدو الاستاد من الخارج كخيمة بدوية ضخمة أقرب إلى الخيال، ولكنها بالتأكيد ليست كباقي الخيام.

يهيمن اللون الداكن على الواجهة الخارجية الشبيهة بقماش السدو التقليدي المُستخدَم في إنشاء الخيام وبيوت الشعر الخاصة بالقبائل والعوائل البدوية، مع خطوط بيضاء وسوداء واضحة شديدة التباين. كانت الخطوط في الخيام الأصلية تشير إلى القبيلة أو العائلة التي تنتمي إليها الخيمة، بينما تعكس الخطوط على واجهة الاستاد الخارجية، المدينة المُضيفة، حيث يشعر المُشجّعون لدى دخول الملعب بحفاوة الترحيب من خلال هذه النقوش النابضة بالحياة.

ولا يختلف الأمر كثيراً في التصميم الداخلي للملعب، بل

تـزداد الصـورة اكتمـالاً والترحيـب حفـاوة، حتـى تشـعر لوهلة أنـك فـي خيمـة حقيقيـة مـن خيامنـا العربيـة القديمـة، ويزداد هـذا الشـعور ألفـة وروعـة مع منظـر الجدار الداخلـي للملعب الـذي يحاكـي بدقـة وجمـال منقطـع النظير القمـاش الداخلي فـي الخيـام التقليديـة ذات اللـون الأحمر الدافـئ والمريح.

مـن الناحيـة الهيكليـة، يتكـوَّن ملعـب البيـت مـن كيانين منفصليـن: وهمـا صحـن الملعـب الرئيـس والخيمـة. يتضمـن هيـكل الصحـن الرئيـس ثلاثـة طوابـق سـفلية مـزوَّدة بأنفاق خاصـة لدخـول وخـروج المركبـات بطريقـة سـهلة وآمنـة، وطابـق أرضـي وثلاثـة طوابـق عليـا ومناطـق جلـوس منفصلة عـن بعضهـا البعض.

أمـا الخيمـة فيزيـد طولهـا علـى 372 متـراً وعرضهـا علـى 310 أمتـار، وتغطـي كامـل الملعـب. ويتكـون هيـكل الخيمة مـن نسـيج قابـل للشـد متصل بكابـلات ودعامـات فولاذية، بالإضافـة إلـى دعامـات خرسـانية، متباعـدة بشـكلٍ متسـاوٍ فـي محيطهـا، وتعمـل ككتـل تثبيـت للكابـلات التي تمسـكُ بالخيمـة والسـقف الـذي يمكـن فتحـه وإغلاقه فـي عشـرين دقيقـة فقـط. وتـمَّ اسـتخدام مـواد متقدِّمـة وقابلـة لإعـادة التدويـر فـي كامـل البنـاء، حيـث تـمَّ الاعتـراف بهـا مـن قِبل نظـام تقييـم الاسـتدامة العَالَمي (GSAS).







ولضمـان راحـة المُشـجِّعين فـي جميـع الأوقـات، تـمَّ بنـاء محطـة تبريـد موفِّـرة للطاقـة تضـم مبـردات تعمـل بالطـرد المركـزي ومبـردات غليكـول وخزانـات ثلـج ومرافـق تخزيـن الطاقـة الحراريـة. عـلاوة على ذلك، تمَّ اتخـاذ تدابير فعَّالـة لمُواجهـة الحرائـق أو انبعـاث الدخـان فـي الملعـب لتحسـين توزيـع الهـواء والوصـول إلـى مسـتويات الراحـة المطلوبـة. كمـا اهتمَّـت الشـركة المُصمِّمـة بمرافـق البنيـة التحتية والأنظمة التي تخدم الاسـتاد، وشـمل ذلك الأنظمة المُختلفـة ذات التيـار المُنخفـض وتكنولوجيـا المعلومـات والاتصالات، والأمن، والأنظمة السمعية-البصرية، بالإضافة إلـى نظـام الصـرف الصحـي، للحمايـة مـن ارتفـاع الميـاه الجوفيـة، ونظـام شـامل لإدارة النفايـات الصلبـة.

وعنـد الحديـث عـن التصميـم لا يمكننـا أيضـاً أن نغفـل عن ذكـر واحـد مـن أهـم المرافـق فـي الملعـب وهـو نفـق دخـول الفريقيـن الموجـود فـي الطابـق الثالـث تحـت الأرض، الـذي يعتبـر إنجـازاً ليـس فقـط علـى مسـتوى التصميـم، بـل علـى الصعيـد الإنسـاني أيضـاً، لأنـه يعتبـر مسـاحة رائعـة تعكـس رغبـة الدولـة المضيفة في تكريـم العُمَّـال الذين قاموا بأعمال البنـاء علـى مدى السـنوات الماضية، والبالـغ عددهم 11 ألف عامـل مـن مختلـف الجنسـيات، حيـث اسـتطاعوا بسـواعدهم وجهودهـم إنجـاز هـذه التحفـة المعماريـة الاسـتثنائية. وللاحتفـاء بهـم، تـمَّ وضـع صـور جميـع العُمَّـال المُشـاركين بالعمـل ضمـن تشـكيلات ضخمـة علـى جـدرانِ المدخـل وعلى طـول النفق، لتشـكِّل صورتهم مجتمعة قطعةً فنيّة متجانسـة تـمَّ نسـجها مـن قمـاش السـدو الأصيـل.

أمـا قسـم الضيافـة، فيتضمـن 96 غرفـة بمسـاحات مختلفـة مخصَّصـة كأجنحـة للضيافة، وهي ذات خصوصية ومواصفـات عاليـة تحقـق أعلـى درجـات الراحـة والرفاهيـة للضيـوف، وتتواجـد هـذه الغـرف فـي نفـس الطابـق المُخصَّـص لكبـار الشـخصيات، والـذي يتـمُّ الدخـول إليـه مـن خـلال مدخـل خاص، ويضـم ردهـات وقاعات اسـتقبال وشـرفات رائعـة تعبِّر عن الكرم وحسـن الضيافـة القطرية.

كمـا يضـمُّ الاسـتاد أربـع غـرف لتبديـل الملابـس تـمَّ



تصميمها على شكل المجلس العربي، وزودت بأحدث التقنيات لتوفر جواً من الراحة والاسترخاء للاعبين، وفي الوقت نفسه مساحة داخلية تسمح للاعبين بإجراء بعض تمارين الإحماء والاستعداد قبل الدخول إلى أرضية الملعب.

معيار في الاستدامة

كان الالتزام بتحقيق مفهوم الاستدامة واحداً من الالتزامات الرئيسة التي قدَّمتها دولة قطر ضمن ملفها الخاص لاستضافة بطولة كأس العَالَم لكرة القدم، ونعني هنا الاستدامة في التصميم، والاستدامة خلال عملية التنفيذ، وأيضاً الاستدامة عند تشغيل جميع المُنشآت والملاعب بعد البطولة. وبناءً على ذلك، تمَّ تصميم الخيمة بطريقة عملية للغاية، كما تمَّ تطبيق مفهوم الاستدامة في كل مرحلة من مراحل البناء، الأمر الذي جعل من هذا الاستاد أنموذجاً يحتذى به لمشاريع البناء الصديقة للبيئة.

ولأنه من الضروري أن تكون الخيام، التي يستمد منها استاد البيت رؤيته وتصميمه، مريحة ومستدامة ومناسبة لطبيعة الصحاري التي تتواجد فيها، كان من البديهي تطبيق المبدأ نفسه في الخيمة التي تحيط باستاد البيت. إذ على الرغم من بساطتها، من حيث التصميم، إلّا أن خيمة استاد البيت تلبِّي عدداً من المُتطلبات الأساسية وفي طليعتها الاستدامة، كما تحقق في الوقت نفسه الراحة والأمان والمُتعة للمُشجِّعين واللاعبين على حدٍّ سواء.

من ناحيةٍ أخرى، يحقق الاستاد حالة من الانسجام والتناغم مع البيئة المُحيطة به من خلال التكامل في عملية التصميم، واستخدام تقنيات ومواد البناء المحلية والمُتوفِّرة في المنطقة. ونتيجة لذلك، حصل تصميم وبناء استاد البيت على أعلى الدرجات وأفضل التقييمات من هيئة نظام تقييم الاستدامة العَالَمي، كما تمَّ منح الاستاد درجة خمس نجوم للتصميم والبناء، إلى جانب تصنيف عملية البناء ضمن الفئة (A*)، وأخيراً حصل على شهادة الامتثال لنسبة كفاءة الطاقة الموسمية.

وكغيره من الملاعب الأخرى التي ستستضيف كأس العَالَم، سيتمُّ تفكيك جزء من الاستاد بعد انتهاء المُسابقة ويُعاد تجميعه في أماكن أخرى، بينما سيتمُّ خفض القدرة الاستيعابية من 60 ألفاً حتى 32 ألف مشجِّع، وسيتمُّ تحويل غرف الضيافة إلى غرف فندقية، وقسم من المبنى إلى مراكز تسوُّق ونشاطات أخرى. أما الحلقة الثالثة من البناء فقد تمَّ تصميمها وبناؤها من النجارة المعدنية، ليتمَّ تفكيكها بعد البطولة والتبرُّع بها لعدد من الدول النامية التي تحتاج إلى بنية تحتية رياضية.

بهذه الطريقة، ستنتشر الروح الأخوية التي تحدَّث عنها رئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا)، جياني إنفانتينو، عندما قال في حفل افتتاح هذا الاستاد: «البيت هو المكان الذي يتحد ويجتمع فيه الجميع، إنه رمزٌ لما تمثله كأس العَالَم. اليوم، تمثل كأس العرب ما سوف تمثله بطولة كأس العَالَم في العام القادم، حيث يجتمع الناس سوية، ويتحد الناس سوية من كل أصقاع الأرض. لذلك، إن إقامة المُباريات في مثل هذا الملعب الجميل، في مثل هذا الملعب الرمزي، هو شيء يجب أن نعتز به وسيكون أمراً حاسماً في نجاح كأس العَالَم». ■ **ليال المحمد**



استاد لوسيل

سحر الكرة أم سحر المكان؟

ملعب لوسيل هو واحد من بين ثمانية ملاعب في قطر خُصِّصت لاستضافة نهائيات كأس العَالَم لكرة القدم 2022، هذه المُسابقة العَالَمية الأكثر أهمية وشعبية على مستوى العَالَم، والتي سوف تُقام للمرّة الأولى في تاريخها في بلد عربي. ويعتبر هذا الملعب الأكبر حجماً واستيعاباً للمُشجعين ليس على صعيد الملاعب المُخصَّصة لكأس العَالَم في قطر فحسب، بل في منطقة الشرق الأوسط أيضاً.

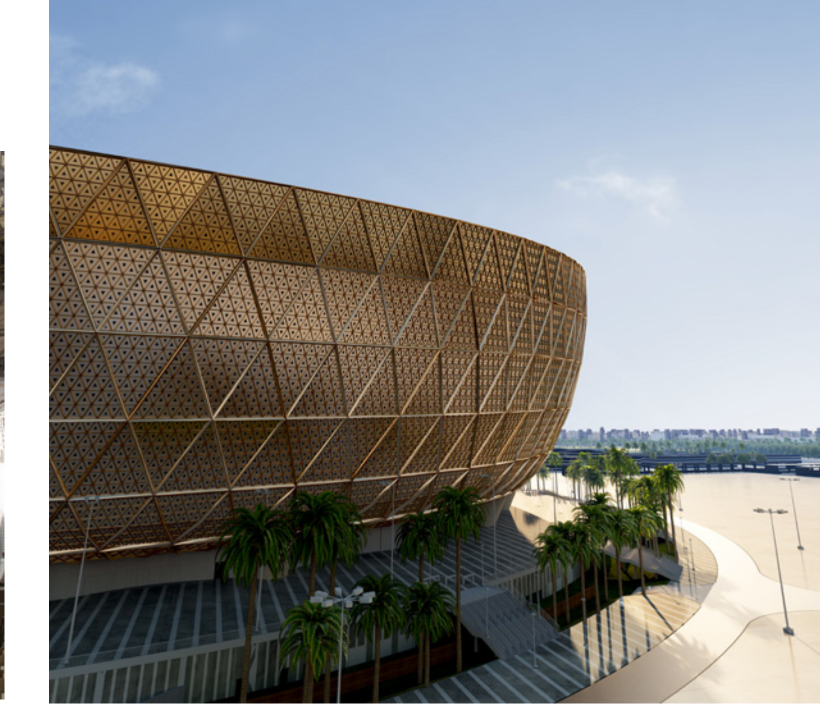
خلال زيارتي الخاصة لملعب لوسيل الدولي لكرة القدم، الذي سوف يستضيف المُباراة الختامية وعدد من مباريات كأس العَالَم لكرة القدم هذ العام، كان السؤال الأول الذي خطر على بالي وأنا أتابع التفاصيل المُدهشة لهذ الصرح المعماري الكبير، كيف يمكن لعشرات الألوف من المُشجعين والمُتابعين المُتواجدين في الملعب من كافة أنحاء العَالَم أن ينشغلوا بمُتابعة أحداث المُباراة وفي الوقت نفسه مقاومة الرغبة الشديدة بالتجوُّل في المكان والنظر مطوَّلاً إلى تفاصيله المُثيرة؟!

فالملعب الذي يتسع لأكثر من 80 ألف مشجع هو أقرب أن يوصف بالتحفة الفنّيّة الرائعة والصرح المعماري الفريد الذي يملك سحراً خاصاً وبصمة فريدة في كل تفصيل من تفاصيله الكثيرة. ولا شكّ أن هذا السحر يزداد تأثيراً وأهمية من خلال التمعُّن بالتصاميم الأساسية والتشكيلات الاستثنائية التي يتضمنها هذا الملعب الضخم، سواء من الخارج أم من الداخل.

يقع الملعب في مدينة لوسيل، وهي مدينة ساحلية حديثة يجري تطويرها على بُعد نحو 15 كيلومتراً إلى الشمال من العاصمة القطرية الدوحة وتستوعب نحو 250 ألف شخص. ويعتبر الملعب جزءاً هاماً من مخطط حضري كبير وعملاق لتحويل هذه المدينة إلى مشروع تطوير مستدام يمتد على مساحة 35 كيلومتراً مربعاً، ويتضمن أكثر من مرفأ بحري ومناطق تجارية وترفيهية ومناطق سكنية ومراكز تسوق ومدارس ومراكز طبية ومساجد مع أكثر من 25 ألف وحدة سكنية وملعبين للجولف.

قام بتصميم الملعب واحد من أهم مكاتب التصميم





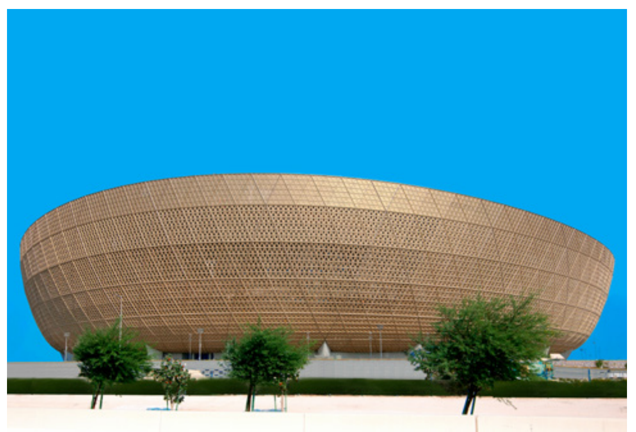


والعمارة على مستوى العَالَم، وهو مكتب فوستر وشركاؤه للمعماري البريطاني الكبير نورمان فوستر، وهو من أشهر المعماريين البريطانيين ومصمم عدد كبير من الجسور والمباني والمُؤسَّسات والصروح المعمارية الضخمة في كافة أنحاء العَالَم. كما أنه حاصل على العديد من الجوائز العالمية الرائدة في مجال العمارة، ولعلّ أهمها جائزة الآغا خان للعمارة (سويسرا) في عام (2008) عن مشروع جامعة بيتروناس للتكنولوجيا في ماليزيا، وجائزة أمير أستورياس للفنون من ملك إسبانيا خوان كارلوس في عام (2009)، وأخيراً جائزة بريتزكر للعمارة (الولايات المُتحدة الأميركية)، والتي تعتبر بمثابة جائزة نوبل في مجال العمارة، في عام (2019).

الأمر المُثير في هذا المشروع بالذات أن التصميم النهائي للملعب، كما يقول نورمان فوستر، «بقي سرياً لفترة طويلة من الزمن»، الأمر الذي جعل من هذا الملعب حالة خاصة استقطبت اهتمام ومتابعة وسائل الإعلام والمُهتمِّين في كافة أنحاء العَالَم لفترة طويلة من الزمن. وما زاد الموضوع إثارة وحماساً أن أعمال البناء في الملعب بدأت بالفعل في عام (2015)، واستمرّت على قدم وساق بنشاطٍ كبير حتى وصل البناء تقريباً إلى شكله الفعلي في عام (2017)، قبل أن يتمَّ الإعلان عن تصميم الملعب النهائي ضمن حفلٍ خاص أقيم في شهر ديسمبر/كانون الأول من عام (2018).

تصميم يعكس عراقة التراث

يمكن القول بدايةً إنّ أهم ما يميِّز ملعب لوسيل الدولي أن تصميمه يعكس التراث الفنيّ العريق لدولة قطر، مستلهماً مفرداته من تداخل الضوء والظل في الفنار العربي التقليدي أو الفانوس. ويبدو هذا الأمر جلياً من خلال شكله الخارجي الذي يبدو من بعيد



كوعاءٍ عملاق، أو كمركب شراعي قديم، يبدأ بمساحة محدودة من الأسفل ثمَّ يزداد اتساعاً وضخامة كلما ارتفع البناء نحو الأعلى. ويصبح الملعب أكبر حجماً وأكثر إثارة للإعجاب عند اقتراب المُشجِّعين والزائرين منه ووصولهم أخيراً إلى الباحة الرئيسة الكبيرة التي تحيط به بشكلٍ كامل وتسمح بالدخول والخروج من الملعب بكلِّ راحةٍ وأمان.

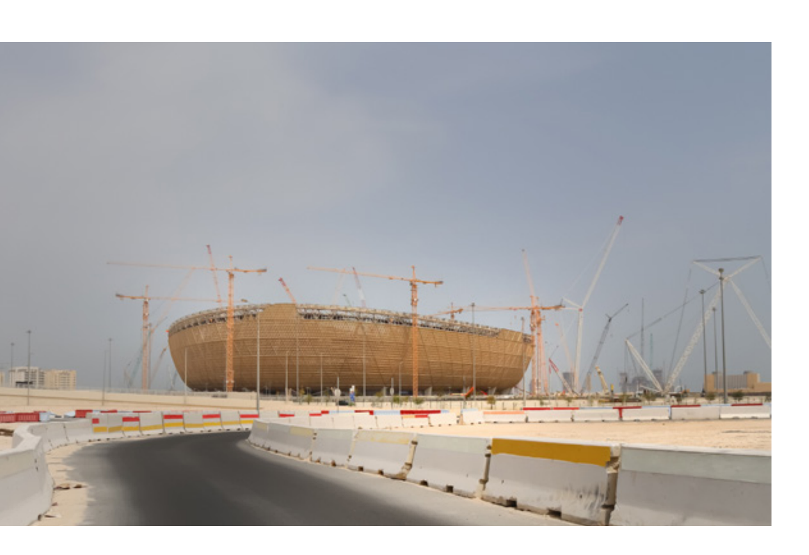
وأجمل ما في التصميم هو الجدار الخارجي للملعب الذي زُيِّنَ بنمط مثلثي أنيق للغاية ونقوش ذات تفاصيل دقيقة تذكِّرنا بأوعية الطعام القديمة والأواني التقليدية وغيرها من القطع الفنّيّة الجميلة التي انتشرت في أرجاء العَالَم الإسلامي خلال عصره الذهبي. وتتوالى المُثلثات بأحجام متفاوتة وبأشكال مسطحة ومنحنية، وتتباين بطريقةً رائعة وانسيابيةً مما تضفي جماليةً خاصة وتجعل الشكل الخارجي للبناء يبدو متناسقاً بطريقة مدهشة. وعندما يتمُّ تسليط الأضواء على الملعب في المساء يزداد المنظر جمالاً وسحراً، خاصة مع التباين الرائع الذي يفرضه التصميم بين الأجزاء المُنارة والمُظللة.

لكن، الأمر الذي يُثير الانتباه إلى حدٍّ أكبر هو السقف

المُظلل الهائل للملعب الذي تمَّ تصميمه على شكلٍ سرج يطفو فوق وعاء الجلوس الخرساني. ووفقاً للجهة المُصمِّمة، تدعم حلقة من الأعمدة المقوسة هيكل السقف، والذي يمكن سحبه من المركز، بشكلٍ خفي بينما تسمح فتحات السقف القابلة للتشغيل بانكشاف الملعب أو تغطيته بالكامل دون الحاجة إلى تحريك السقف. ولا شكّ أن هذا التصميم يضفي جمالية كبيرة إلى المكان، خاصة مع التباين الرائع بين الأجزاء المُضاءة والمُظللة، ناهيك عن الأشكال التي تعكسها هذه الفتحات في كافة أرجاء الملعب عبر مرور أشعة الشمس من خلالها.

في الداخل، ما أن يضع المُشجِّع أو الزائر أولى خطواته في المكان حتى يلفت انتباهه صحن الملعب البيضاوي الكبير الذي يضفي على الملعب سحراً إضافياً ومشهداً ممتعاً للنظر، سواء للاعبين أو المُشجعين على حدٍّ سواء. ومع ارتفاع البناء نحو الأعلى واتساعه يزداد هذه المشهد روعة وجمالاً، بينما تزداد الإثارة والمُتعة حضوراً بالنسبة للمُشجِّعين بالطبع كلما ازدادت المُدرجات قرباً من أرضية الملعب.

تمَّ اختيار اللون الأبيض في كافة الأروقة والممرات







وحتى غرف تغيير الملابس في الملعب، فيما يبدو، لتوفير الإضاءة الكافية في المكان من جهةٍ، ومنح اللاعب الراحة النفسية والشعور بالثقة والتفاؤل والتركيز الذي يحتاجه قَبل المُباراة من جهة أخرى. وتعكس الزخارف المُتعدِّدة الموجودة في الأروقة والممرات ومرافق الملعب الطراز الفنيّ للحضارة الإسلامية العريقة، بينما يتكرَّر النمط المُثلثي الذي يميِّز التصميم العام للملعب من الخارج في الأسقف الداخلية للممرات والمرافق، في لمسة إضافية تضفي المزيد من الجمال إلى البناء.

باختصار، يمكن القول من نظرة مورفولوجية إن تصميم الملعب يقوم على مبدأ الوحدة المُتكرِّرة، حيث يتمُّ تكرار الوحدة الأساسية في التصميم بطريقةٍ سلسة وليِّنة في كافة أرجاء الملعب من الداخل والخارج، مُولِّدة في هذه الحالة علاقةً رائعة ما بين التصميم الداخلي والخارجي. وبهذه الطريقة، لم تعد العناصر الداخلة في التصميم صلبة ومنفصلة وإنما ليِّنة ومتصلة مع بعضها البعض، خاصةً في الأجزاء المُنحنية، مما يعكس قوة وجمالية الموقع. كما أن من ميزات هذا التصميم الاعتماد على الخطوط الانسيابية البعيدة عن الأشكال الهندسية الصريحة.

أما السقف العلوي للملعب فيمكن القول إنه أقرب لأسلوب التصميم البارامتري، من خلال وجود تكوينات تتغيَّر باستمرار خالقة مساحاتٍ متباينة بين الظلِّ والنور. وأخيراً يضمن توجيه الملعب من الشرق إلى الغرب تظليل الملعب بالكامل، وهذا الأمر يخدم بشكلٍ كبير المفهوم الأساسي الذي يقوم عليه التصميم من خلال إيجاد التباين بين المساحات المُظللة والمُضاءة، مما يمنح جمالية إضافية للموقع ويبتعد عن التكرار والرتابة.

الاستدامة هي العنوان

بعيداً عن التصميم الرائع والمُتميِّز لملعب لوسيل الدولي، الذي ينافس دون شكّ أكبر وأروع الملاعب في



العَالَم، يبدو موضوع الاستدامة والحفاظ على البيئة واحداً من العناوين الرئيسة لهذا الصرح المعماري الكبير، خاصة في مدينة لوسيل التي تشهد نمواً كبيراً ونهضةً عمرانية واقتصادية واجتماعية متزايدة.

ضمن هذا الإطار يعتمد الملعب على نظام تشغيلي صديق للبيئة وموفر للطاقة، كما يتميَّز بإمكانيته للتعامل مع الظروف الجوية المُحيطة في أغلب أوقات السنة، مثل الحرارة المُرتفعة والرطوبة العالية والرياح الجافة، وغيرها الكثير من الظروف الجوية القاسية التي تؤثر سلباً على المُشجعين واللاعبين على حدٍّ سواء، مما يسمح باستخدام الملعب على مدار العام. وللوصول إلى هذه الغاية يتمُّ استخدام تقنيات تبريد صديقة للبيئة لتوفير درجة حرارة معتدلة داخل الملعب، بحيث لا تزيد على 27 درجة مئوية، حتى عندما تزيد درجة الحرارة في الخارج على 40 درجة مئوية.

أما المظلات التي تظلل مرافق الخدمة ومواقف السيارات فيتمُّ الاستفادة منها من خلال شبكة من ألواح الطاقة الشمسية التي تعمل على توليد الطاقة الكهربائية لإنارة وتشغيل مرافق الملعب بشكل أساسي، ومن ثَمَّ توفير الكهرباء للمباني المجاورة عندما لا يكون الملعب قيد الاستخدام. ويمكن القول إن هذه التجربة تعتبر من التجارب الرائدة على صعيد المنطقة العربية، والتي تقوم فيها منشأة رياضية بتوليد طاقة كهربائية نظيفة للمُجتمعات المُحيطة بها.

وعلى مقربة من ملعب لوسيل تمَّ بناء عدد من الفنادق لاستضافة زوار المدينة والمُشجِّعين خلال فترة المُونديال العَالَمي الكبير وفي المُستقبل. كما تمَّ الأخذ بعين الاعتبار تأمين شبكات الطرق ووسائل النقل العامة والخاصة وحتى المترو لتأمين وصول المُشجِّعين إلى الملعب. وبفضل مرونة هيكله من المُنتظر أن يتحوَّل الملعب في المُستقبل إلى مركز مجتمعي وثقافي، كما سيكون قادراً على استضافة العديد من الأحداث والفعاليات الرياضية والثقافية والاجتماعية في قطر بعد عام 2022.

ويمكن القول إن هذا الملعب بكل إمكانياته وخصائصه المُميَّزة والفريدة سوف يكون إضافة كبيرة وهامة لمدينة لوسيل، وسيعمل على جذب المزيد من الاهتمام إلى المدينة، كما سيروِّج لأفكار جديدة رائدة وصديقة للبيئة في المنطقة العربية والعَالَم. وهذا ما أشار إليه سعادة الشيخ محمد بن حمد بن خليفة آل ثاني، رئيس لجنة ملف قطر لكأس العَالَم 2022 الذي تحدَّثَ في وقتٍ سابق عن هذا الصرح المعماري الكبير قائلاً: «إن ملعب لوسيل المُتميِّز سيكون المكان المثالي لافتتاح ونهائي كأس العَالَم، كما أنه سيكون مصدر إلهام لجيل جديد من الملاعب الرياضية الإقليمية والدولية، وسيجسد تقنيات تبريد صديقة للبيئة لضمان الأجواء المثالية للاعبين والمُتفرِّجين على حدٍّ سواء».

في الختام، لا شكّ أن ملعب لوسيل هو إنجاز كبير ومصدر فخر ليس لدولة قطر فحسب، بل للأمة العربية قاطبة، والأمر نفسه ينطبق على استضافة دولة قطر لكأس العَالَم. وإنّ استضافة نهائي كأس العَالَم في هذا الاستاد الرائع، كما يقول نجم كرة القدم الأسترالية تيم كيهل، ستمثِّل دون شكّ تجربةً فريدة لكل مَنْ يحالفه الحظ بحضور المُباراة النهائية ومشاهَدة تتويج الفائز بلقب أول نسخة من المُونديال في العَالَم العربيّ. ■ **محمد أدهم السيد**



استاد أحمد بن علي

بوابة الصحراء

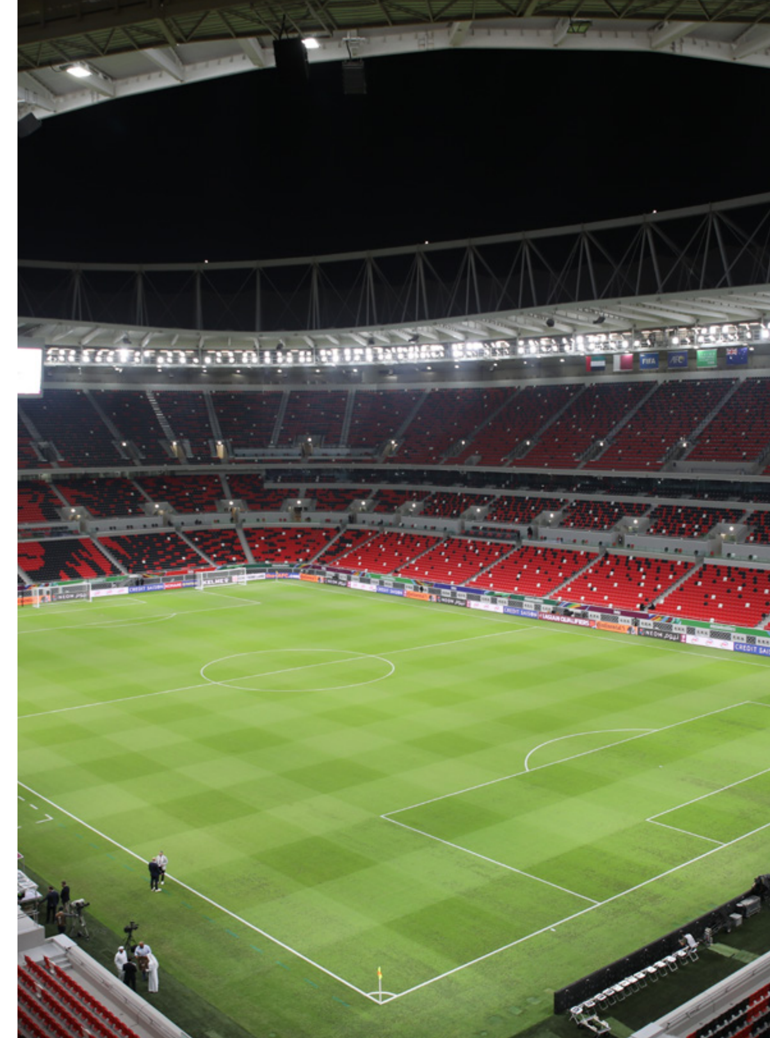
«إحدى السمات الرئيسة للتصميم النهائي هي الأنماط والأشكال الزخرفية الخمسة الموجودة داخلٍ واجهة الاستاد وحول البناء نفسه. تُقر هذه الأنماط بأهمية الأسرة في الثقافة القطرية، وتعكس أشكالاً مرتبطة بالصحراء والحياة البرية التي تزدهر هناك، كما تعكس أيضاً الأنماط التاريخية في قطر، والتي تعود أصولها إلى التجارة الدولية التي تكمن وراء النجاح الاقتصادي الذي حققته دولة قطر على مدى قرون. أما نمطِ الدرع، الذي يرتبط بنادي الريان نفسه، فينسج مع كافة الأنماط الأخرى رسالة تمثل الولاء والوحدة والمُثابرة».

لطالما ارتبط مشهد الصحراء بالقيم العربية الأصيلة، والشهامة والرجولة، والتحمُّل والصلابة، والضيافة والكرم، والتجارة والترحال، وحتى بالعشق والجمال. هذه النظرة الجمالية الاستثنائية لمشهد الصحراء، التي تسيطر عليها الشمس نهاراً والنجوم المُتلألئة ليلاً، وترسم فيها كثبانها الرملية أجمل الصور واللوحات، برزت وبقوة في ثقافتنا العربية، فكانت مادة خصبة لعدد كبير من الشعراء والأدباء، منذ عصر الجاهلية وحتى عصرنا الحديث.

ولكن هذه النظرة الشاعرية للصحراء لم تعد حكراً اليوم على الشعر والشعراء أو الأدب والأدباء، بل ذهبت أبعد من ذلك بكثير، لتصبح مادةً دسمة لواحد من ملاعب كرة القدم الأكثر حداثة وجمالاً في العَالَم، ونقصد به هنا استاد أحمد بن علي، وهو أحد الملاعب الدولية الثمانية التي سوف تستضيف مباريات كأس العَالَم لكرة القدم، والتي سوف تُقام هذا العام للمرّة الأولى في بلدٍ عربي مسلم .

يقع استاد أحمد بن علي الدولي، أو ما كان يُعرَف سابقاً باسم استاد نادي الريان، على بعد نحو 20 كم إلى الغرب من العاصمة القطرية الدوحة، وسط بيئة صحراوية خاصة تجعل منه أيقونة استثنائية جميلة وواحة نابضة في قلب الصحراء. هذا الموقع الخاص، الذي يُشار إليه في كثير من الأحيان باسم «بوابة الصحراء»، يدفعنا لتسمية هذا الصرح المعماري الجميل مجازاً بالاسم نفسه.

يقع الاستاد ضمن مشروع تطوير حديث يتضمن مجموعة من الحدائق ومواقف السيارات، بالإضافة إلى «مول قطر»، وهو أحد أكبر مراكز التسوق في الدوحة، ويتصل مع العاصمة بفضل شبكة من الطرق السريعة



عليه تمَّ تقديم التصميم النهائي للاستاد الجديد في أبريل/ نيسان من عام 2015، وبدأ وضع الأساسات الرئيسة له في أواخر عام 2016، بينما تمَّ افتتاحه رسمياً في ديسمبر/ كانون الأول 2020 بمُناسبة اليوم الوطني لدولة قطر.

وتبلغ سعة الملعب الحالية المُخصَّصة لمُباريات كأس العَالَم نحو 40 ألف مشجع، بينما سيتمُّ الاستغناء عن نصف هذه السعة تقريباً بعد الانتهاء من البطولة، لتبلغ سعة الملعب النهائية والدائمة حوالي 21 ألف مشجِّع. ومن المُقرر أن يستضيف الملعب ست مباريات خلال الدورين الأول والثاني من نهائيات كأس العَالَم.

من وحي الصحراء

يستمد استاد أحمد بن علي الدولي تصميمه الرائع الذي وضعته شركة باتيرن الدولية للتصميم وشركة رامبول الدنماركية من مشهد الصحراء، حيث يتماشى مشهد الكثبان الرملية الخارجية التي تمتد حتى مسافات شاسعة إلى الغرب من الموقع مع المرافق الخاصة والمُحيطة بالاستاد، والتي يعكس شكلها المُتموِّج أيضاً شكل هذه الكثبان. ولأن الريان تشتهر بحبها للتقاليد والثقافة، فقد تمَّ الأخذ بعين الاعتبار مثل هذه الاهتمامات أيضاً في عملية التصميم، والنتيجة كانت صرحاً معمارياً رائعاً ومنشأةً رياضيةً متكاملة، تروي في الوقت نفسه قصة الإرث والنهضة القطرية بطريقة مذهلة ومبتكرَة.

لم يكن هذا التصميم، كما تقول الجهة المُصمِّمة، وليد الصدفة، بل جاء بعد استشارات مطوَّلة مع أهالي المنطقة والمُجتمع المحلي وإدارة نادي الريان أيضاً، الأمر الذي جعل هذا التصميم عملاً تشاركياً رائعاً يدعو للفخر، ليس للجهة المُصمِّمة فحسب، بل لجميع المُشاركين فيه. وهذا ما يؤكِّده «آلان تويدي»، مدير المشروع في شركة رامبول، الذي يضيف قائلاً: «كان احترام تاريخ كل من الريان وقطر هدفاً مهمّاً من أهداف التصميم. وبناءً عليه أمضى المُهندس المُصمِّم للاستاد وقتاً طويلاً في مرحلة الإعداد في البحث عن تاريخ وثقافة المدينة، وشمل ذلك التحقيق في تاريخ منطقة الريان نفسها».

يجمع مفهوم التصميم بين تكوين بسيط ومضغوط وواجهة قشرية تحقق الشفافية عبر أنماط تكوينية مفرغَة ومتكرِّرة تحيط بكافة أرجاء المبنى الرئيس، وسقف يرتكز حول حلقة فولاذية واسعة بيضاوية الشكل تحمل الجزء المُظلل الذي يغطي الجزء الأكبر من الملعب. ويمكن القول إن هذا التصميم، من خلال هذه الأنماط التكوينية المُفرَغة، يحمل الكثير من الجرأة والإبداع، حيث تكتسب واجهة المبنى بهذا الشكل قدرة ديناميكية هائلة في الاستقبال والعرض البصري والتباين بين المناطق المُظللة والمُضاءة.

كما يمتلك الملعب بنية موحَّدة نسبياً شبه مستطيلة، بينما تقع مناطق الضيافة والخدمات جزئياً خارج الاستاد





ومترو الأنفاق، الأمر الذي يجعل الوصول إليه من كافة الأرجاء في غاية السهولة واليسر، فالرحلة إليه عبر المترو من مركز مدينة الدوحة لا تستغرق أكثر من 25 دقيقة.

في الواقع، هذا الأمر ينطبق أيضاً على الملاعب السبعة الأخرى التي سوف تستضيف جميع مباريات كأس العَالَم، إذ لا تزيد المسافة بين أبعد ملعبين على 55 كم، الأمر الذي يجعل من متابعة المُباريات والتنقل بين الملاعب بالنسبة للجماهير المُشجِّعة، وحتى الفرق المُشاركة أمراً في منتهى السهولة والسرعة، وهذه ميزة رائعة تقدِّمها دولة قطر لعشَّاق الكرة المُستديرة في هذه النسخة من كأس العَالَم.

قصة استاد أحمد بن علي الدولي هي أشبه برواية مثيرة، فهو وفقاً للخطة الأصلية التي وُضعت في عام 2010 لم يكن مقرراً أن يشهد النور، بل كان من المُقرر الاحتفاظ بملعب الريان القديم الموجود بالأصل في الموقع واستخدامه كأحد الملاعب التي سوف تستضيف مباريات كأس العَالَم 2022 بعد إضافة نحو 20 ألف مقعد مؤقت وتجديد بنيته التحتية بشكل كامل. ولكن، هذه الخطة تغيَّرت بشكل جذري في عامٍ 2014، عندما تمَّ اتخاذ القرار بهدم المُنشأة القديمة وبناء منشأة جديدة بالكامل. وبناءً

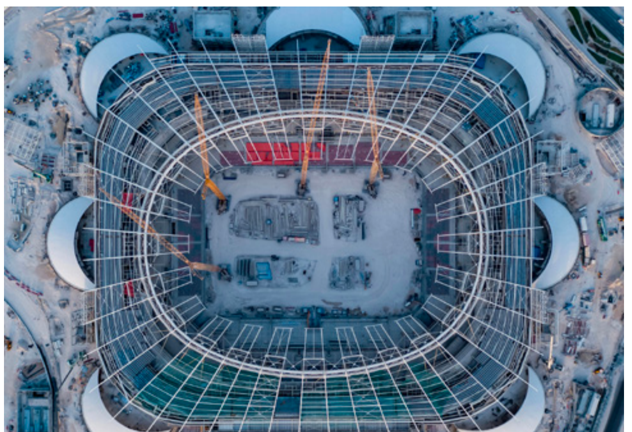
في تكوينات تشبه أيضاً الكثبان الرملية، فهي كما ذكرنا مصدر الإلهام الأول والأهم في تصميم الملعب، وبهذا الشكل يبدو تكوين الملعب منفصلاً بصرياً، ولكنه متصل وظيفياً.

ولكن، أكثر ما يميِّز الملعب هو الواجهة المُضيئة التي تبلغ مساحتها 39 ألف متر مربع، والتي تتكوَّن من شاشات متعدِّدة الوسائط مغطاة بشبكة أنيقة ومزخرفة من الأسطح المرئية المعدنية الشفافة. وتعكس هذه الواجهة رؤية مبتكرة من قِبل الشركة المُصمِّمة في كيفية إعادة تخيُّل الرموز الثقافية المحلية وعرضها بطريقةٍ جذَّابة ومثيرة تلبِّي الذائقة الفنيّة المحلية والعَالَمية.

تعرض الواجهة المرئية القيم النبيلة التي تميِّز دولة قطر، فضلاً عن العناصر النموذجية للمناظر الطبيعية في هذا البلد، وتشمل القيم المُثلى للعائلة القطرية، وجمال الصحراء، والنباتات والحيوانات المحلية، والتجارة المحلية والدولية، وهي أيضاً مواضيع تشكِّل جزءاً من الرسالة النبيلة التي توجهها دولة قطر للعَالَم قاطبة من خلال استضافتها لنهائيات كأس العَالَم. وترتبط كل هذه الأشكال التي تميِّز الملعب وواجهته الخارجية بالعنصر الأخير والأهم وهو الدرع، الذي يرمز إلى القوة والوحدة.







هذه الرؤية يؤكِّدها «آلان تويدي» من شركة رامبول للتصميم، حيث يقول: «إحدى السمات الرئيسة للتصميم النهائي هي الأنماط والأشكال الزخرفية الخمسة الموجودة داخل واجهة الاستاد وحول البناء نفسه. تُقر هذه الأنماط بأهمية الأسرة في الثقافة القطرية، وتعكس أشكالاً مرتبطة بالصحراء والحياة البرية التي تزدهر هناك، كما تعكس أيضاً الأنماط التاريخية في قطر، والتي تعود أصولها إلى التجارة الدولية التي تكمن وراء النجاح الاقتصادي الذي حققته دولة قطر على مدى قرون. أما نمط الدرع، الذي يرتبط بنادي الريان نفسه، فينسج مع كافة الأنماط الأخرى رسالة تمثل الولاء والوحدة والمُثابرة».

من خلال شكلها الشبكي، لن تحجب هذه الواجهة والأنماط المُستخدَمة وصول أشعة الشمس إلى منطقة الفناء الخلفي للملعب. كما أن تصميم الواجهة باستخدام أدوات بارامترية متطوِّرة سوف يجعلها قادرة على القيام بدور إضافي في مهام التبريد السلبي للمبنى. ويضمن نظام التحكم الديناميكي للتبريد المُستخدَم في الملعب الحفاظ على بيئة باردة ضمن الملعب حتى ضمن أكثر أيام العام حرارة وشدة. بينما ستتمُّ الاستفادة من الألواح الشمسية الموجودة على السطح في توليد الطاقة الكهربائية لتنفيذ أعمال الصيانة اليومية للمُنشأة.

أما المُدرجات فتمَّ توزيعها بطريقةٍ رائعة تجمع بين اللونين الأحمر والأسود، بينما يجتمع هذان اللونان بطريقة جميلة ومتناسقة خلف المرمى ليشكلا سوية صورة ضخمة لوجه الأسد الذي يعتبر رمز وهوية نادي الريان الرياضي. بينما تمَّ الاعتناء بشكلٍ كبير في التصاميم الداخلية للممرات والقاعات وغرف الاستقبال بطريقة تتناسب بشكلٍ جميل ومتناغم مع التصميم الخارجي للملعب. ويزداد هذا الاهتمام حضوراً في غرف تبديل الملابس للاعبين، حيث أصبح تصميم هذه الغرف بطريقة جميلة ولافتة واحدة من أهم المُتطلّبات للملاعب الحديثة في العَالَم، لأن اللاعب يقضي فيها لحظاته الأهم قبل الدخول إلى المباراة.



تقدير محلي وجوائز عالمية

من أهم النقاط والخصائص التي تميِّز استاد أحمد بن علي الدولي هو تبنيه بشكلٍ كامل لمفهومي الاستدامة وإعادة التدوير خلال كافة مراحل التصميم والبناء. إذ تمَّت الاستفادة من حوالي 90 % من عناصر الملعب السابق وإعادة استخدامها في أماكن ومرافق أخرى ضمن الملعب وخارجه، مثل الأضواء الكاشفة والمقاعد والمُحوِّلات وساحة كأس العَالَم الحالية التي تقع في الموقع نفسه.

كما تمَّت إعادة استخدام الخرسانة المُهدمة في بناء الاستاد الجديد، وحتى التربة التي تمَّ حفرها لإزالة الأساسات فقد تمَّت إعادة استخدامها في مواقع أخرى أو حفظها لتنسيق الحدائق بعد إنشاء المُنشأة الجديدة. بينما تمَّ التبرُّع ببعض العناصر المُتبقية من المُنشأة القديمة لتنفيذ مشاريع فنيّة مختلفة. وستتمُّ إزالة ما يقرب من نصف مقاعد الملعب بعد البطولة ومنحها لمشاريع تطوير كرة القدم في العَالَم النامي. وسيتحول الاستاد بعد ذلك إلى مقر واحد من أقدم الأندية في قطر وهو نادي الريان، الذي سيتمكّن من خلال الملعب الأصغر حجماً من الحفاظ على طابعه الحميمي المُنسجم مع الوسط المُحيط به.

ووفقاً للسيد عبد الله الفيحاني، مدير استاد أحمد بن علي، ستتحوَّل المرافق المُحيطة بالاستاد إلى مراكز رياضية حيوية تلبِّي احتياجات أفراد المُجتمع، في حين سيستفيد سكّان منطقة الريان من مجموعة واسعة من المرافق والتجهيزات الرياضية، من بينها ستة ملاعب لكرة القدم، وملعب لرياضة الكريكت، ومضمار لركوب الخيل، ومضمار للدراجات الهوائية، وأجهزة لمُمارسة التمارين الرياضية، ومضمار لألعاب القوى. وتقديراً لمُراعاته جوانب الاستدامة، حصل الاستاد حتى الآن على ثلاث جوائز وشهادات مرموقة في مجالات الاستدامة والحفاظ على البيئة.

يضع الاستاد الجديد مفهوم البيئة النظيفة في طليعة اهتماماته، حيث يستخدم المكان تقنية تبريد صديقة للبيئة عبر محطة مركزية بسعة تبريد تبلغ 16000 طن. وتقوم هذه المحطة بتزويد الاستاد بالمياه المُبرَّدة، من خلال محطة توليد الكهرباء، ومن هناك يتمُّ تحويلها إلى عددٍ كبير من وحدات معالجة الهواء المُنتشرة في الموقع لتوفير درجة الحرارة المطلوبة لمنطقة المُدرجات والملعب. في الوقت نفسه، فإن المبنى الجديد أكثر كفاءة في استخدام الطاقة بنسبة 20 % مقارنةً بالمباني الأخرى من هذا النوع، كما أنه يستخدم كمية أقلّ من المياه بنسبة 20 % مقارنةً بغيره من المباني الرياضية.

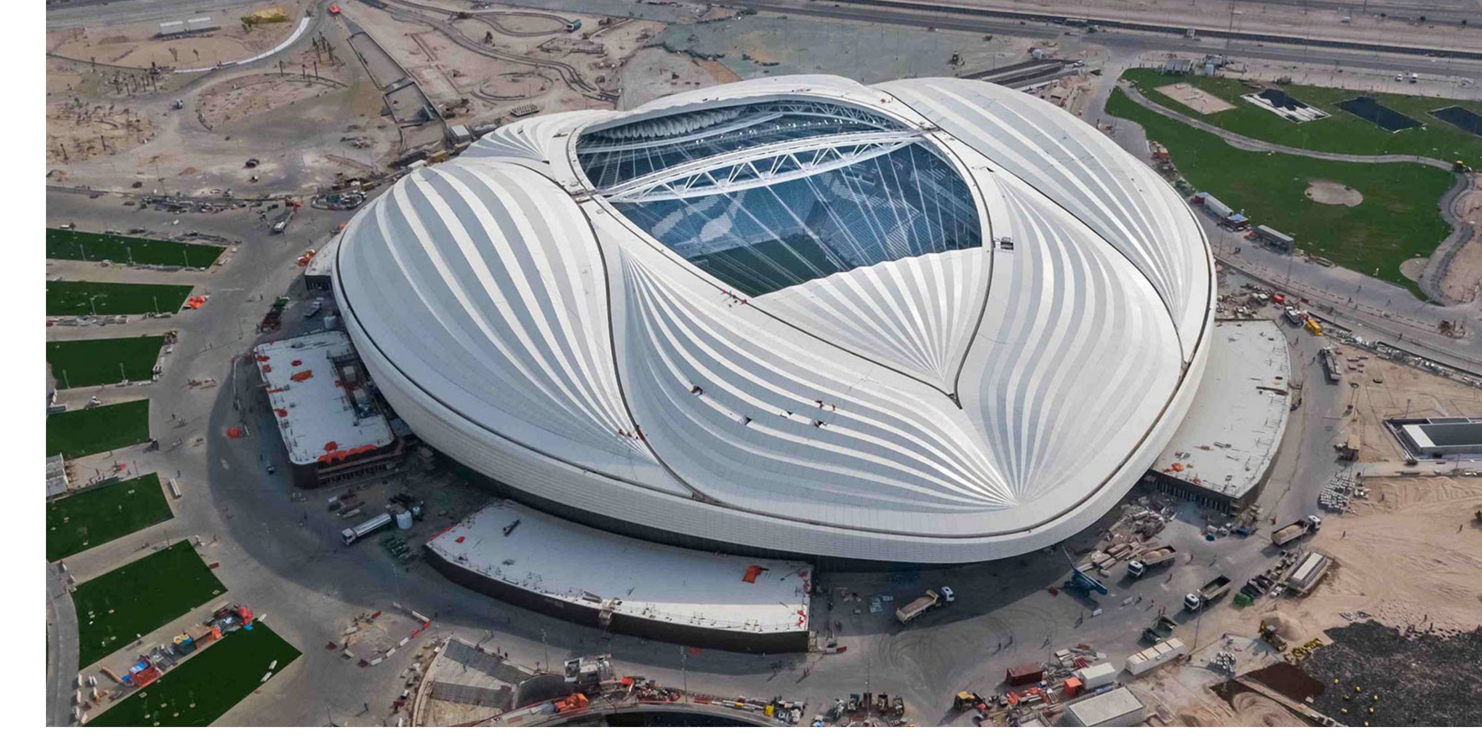
وهذا ما يؤكِّده مؤسّس ومدير شركة باتيرن للتصميم «ديبيش باتيل»، الذي يقول ختاماً في وصف هذه التجربة الرائعة: «نحن فخورون بتحويل هذا المشروع المُذهل انطلاقاً من مفاهيمه الأولية إلى الشكل النهائي والمُبدع الذي نراه عليه اليوم. يجسِّد هذا المبنى نهج شركة باتيرن الذي يستجيب للمناخ والثقافة بطريقةٍ مستدامة». والنتيجة هي صرحٌ معماري جديد يعكس النهضة العمرانية والثقافية في المنطقة، ومنشأة رياضية تعكس أهمية دولة قطر على صعيد الرياضة العَالَمية، ومنصة ثقافية تحمل الكثير من الرسائل والمفاهيم النبيلة إلى المُجتمع المحلي والعَالَم. ■ **محمد أدهم السيد**



استاد الجنوب

بوابة بين الماضي والمُستقبل

ليس مفاجئاً كل هذا الاهتمام بالنسخة المُرتقبة من بطولة كأس العَالَم، فالجهود المبذولة من قِبل دولة قطر لإنجاح هذه النسخة من البطولة أقلّ ما يمكن أنْ يُقال عنها هي إنها مبهرة وغير مسبوقة في تاريخ هذه البطولة، بدءاً من التجهيزات في البنية التحتية وشبكة المُواصلات الحديثة، وانتهاءً بالملاعب الثمانية الجدِيدة التي شيِّدت بالاستعانة بأحدث تقنيات الإنشاء والتنفيذ، وصُمِّمت من قِبل أفضل المُصمِّمين والمُهندسين المعماريين في العَالَم.



ولعلّ واحداً من أهم هذه الملاعب الجديدة والواعدة المُستضيفة لهذا الحدث الكروي الهام هو «استاد الجنوب» من تصميم المكتب الهندسي للراحلة المعمارية زها حديد بالتعاون مع شركة «أي كوم». والراحلة زها حديد غنية عن التعريف، فهي الأيقونة الاستثنائية الأكثر شهرة وحضوراً على صعيد العمارة المُعاصِرة والمُتجدِّدة التي تقوم على المدرسة التفكيكية. وهي المهندسة (العراقية-البريطانية) التي نفَّذت نحو 950 مشروعاً خيالياً ومتميِّزاً في 44 دولة حول العَالَم، لتحصل خلال مسيرتها المهنية الطويلة على العديد من الأوسمة والجوائز العَالَمية المرموقة، في طليعتها جائزة «بريتزكر» للعمارة عام 2004، والميدالية الذهبية الملكية ضمن جائزة «ريبا» للفنون الهندسية عام 2016، وجائزة «الآغا خان» للعمارة عام 2016، والعديد من الجوائز المعمارية العَالَمية المرموقة الأخرى.

شُيد استاد الجنوب في مدينة الوكرة الواقعة على الساحل الجنوبي الشرقي للبلاد وتبعد بما يقارب 22 كم عن شرق وسط الدوحة. تعدُّ مدينة الوكرة ثاني أكبر المدن ومن أقدم المناطق الحضرية المأهولة بالسكّان في البلاد. من الناحية التاريخية، كانت هذه المدينة تعتمد بشكلٍ أساسي على صيد الأسماك واللؤلؤ المُستخرج من جوف البحار، وشهدت خلال العقود القليلة الأخيرة تطوُّراً حضرياً ومعمارياً لافتاً ومهمّاً، وهذا ما جعل المدينة أكثر تميُّزاً وحضوراً من خلال التباين والجمال المبهرين بين عراقة الماضي والتطوُّر المُعاصِر.

ويمكن ملاحظة دقة وإبداع العمارة التاريخية في بناء المدينة، خصوصاً في المناطق القديمة مثل مسجد الوكرة القديم والمنازل التراثية والقلاع التاريخية، وبالمُقابل نلاحظ جمال العمارة المُعاصِرة الحديثة في مناطق عدة من المدينة، وتعتبر كمُحاكاة وامتداد لعمارة المنطقة القديمة، فهي تنطلق منها وتعود إليها، وهذا هو سر جمال مدينة الوكرة. ويمكن القول إن استاد الجنوب هو التجسيد الأمثل لهذه الفكرة، فهو المُحاكاة المُعاصِرة التجريدية للماضي العريق.



تبلغ سعة الاستاد الحالية 40 ألف مشجِّع، ليخدم بذلك مباريات كأس العَالَم بدءاً من دور المجموعات، حيث ستجمع المُباراة الأولى بين منتخبي فرنسا وأستراليا، مروراً بدور الـ 16، وانتهاء بالدور ربع النهائي. واللافت في المشروع أن أعمال التنفيذ والبناء تمَّت بدقة وحرفية عالية، وفي وقتٍ قياسي أيضاً، حتى أن عملية فرش عشب الملعب (على سبيل المثال) اكتملت في 9 ساعات و15 دقيقة فقط. وافتُتح الملعب في 16 مايو/أيار 2019 بحضور شخصيات رياضية بارزة محلياً وعربياً وعالَمياً.





وبعد إطلاق صافرة النهاية وإسدال الستارة على العرس المُونديالي الكبير، سيتمُّ الاستغناء عن نصف عدد المقاعد في الاستاد، ليتمَّ منحها للدول النامية التي تفتقر للبنى التحتية الرياضية. وسوف يصبح الملعب عندئذ المقر الرئيس لنادي الوكرة الرياضي لكرة القدم.

وكغيره من الملاعب الأخرى التي سوف تستضيف مباريات كأس العَالَم، يتمُّ ربط ملعب الجنوب بشبكة من الطرق السريعة والجديدة التي توفِّر وصولاً سهلاً وسريعاً للمُقيمين والزوار على حدٍّ سواء إلى كل من الوكرة والدوحة. بالإضافة إلى ذلك، من المُنتظر أن يستضيف هذا الاستاد، الذي تمَّ تشييده كبناء متعدِّد الاستخدامات، فعاليات حضرية وثقافية متنوِّعة في المُستقبل.

الفكرة التصميمية

إنّ المفهوم العام لروح التصميم قائم على المُحاكاة التجريدية والانعكاس التراثي لأشرعة القوارب التقليدية القطرية، وذلك احتفاءً بالتاريخ العريق والتراث البحري لمدينة الوكرة كمركز للصيد والبحث عن اللآلئ. هذه المُحاكاة التجريدية هي محاكاة متعدِّدة الأوجه والقراءات، وهذه القراءات تصبح منسجمة ومتكاملة في نهاية المطاف.

وهذه المُحاكاة التصميمية تنعكس أيضاً في كافة التفاصيل، انطلاقاً من الشكل العام للتكوين التصميمي، فنرى الشكل العام للتكوين هو عبارة عن تشكيلات قشرية مدببة ومائلة على شكل مقاطع مطوية «وهو تجريد لأشرع القوارب المطوية». هذه التشكيلات القشرية تسير مع بعضها البعض ضمن مسارات منحنية، متباعدة تارةً، وملتقية مع بعضها البعض تارةً أخرى.

في الواقع، هذه المسارات المنحنية ليست عشوائية أو وليدة الصدفة، وإنما قائمة على محددات بارامترية ذكية وديناميكية، حيث استطاعت دمج التشكيلات القشرية وحوَّلتها لتكوينات لينة وسهلة التحويل والتشكيل، فنرى الجمال المُتناغم في التكوين المركب النهائي.. تكوين مبهر يمثل وكأنه الصدف البحري المُتلألئ الخارج من أعماق البحار.

تمَّت تغطية الاستاد بمظلة قابلة للطي والإغلاق بطول 92 متراً، ويمكن فتحها خلال 30 دقيقة فقط باستخدام أسلاك من التيتانيوم وكأنها أشبه بشراع مشدود لتسمح بالتخفيف من حدة أشعة الشمس وتأمين الظل والمأوى والمُحافظة على درجة الحرارة المُناسبة داخل الملعب.

وتمَّ التعبير عن إكساء القسم السفلي لواجهات الاستاد بألواح زجاجية بالتوازي مع خلق أنماط تكوينية مزخرفة ومشغولة ذات طابع برونزي معدني تحقِّق التباين بين الظل والنور وترمز لفن الحرف اليدوية والإسلامية.

والتصميم ككل منسجم مع محيطه ومتناغم معه، ولا يبدو في أي تفصيل من تفاصيله شاذاً مع الوسط المُحيط، القريب أو البعيد، حيث تتحوَّل الكتل المعمارية والمناطق الحضرية المُحيطة إلى تركيبة عضوية واحدة ومترابطة، ويصبح تصميم الاستاد بالمُحصلة تعبيراً حقيقياً عن تاريخ وثقافة المُجتمع العربي والإسلامي القطري.

الاستدامة الوجهة الأولى للتصميم

يمثِّل تصميم الاستاد تطبيقاً تكنولوجياً معاصراً لمُفردات العمارة المحلية والتراثية في إطار العمارة البيئية والمُستدامة. وفي الحقيقة يمكن القول إن تطبيق مبدأ الاستدامة الشامل هو العنوان المُناسب للتصميم، سواء لكيفية التعامل مع تصميم الملعب أو كيفية المُعالجة المعمارية والبيئية للمساحات الخضراء والحضرية المُحيطة به.

فاستاد الجنوب كان أول ملعب، ضمن الملاعب الثمانية المُخصَّصة لكأس العَالَم 2022 في قطر، يحصل على شهادات المُنظَّمة العَالَمية لتقييم الاستدامة «جي ساس»، حيث حصل الاستاد على ثلاث شهادات في الاستدامة شملت التصميم والبناء وإدارة التشييد ونسبة كفاءة الطاقة. ولم يكن هذا الأمر مفاجئاً أو مستغرباً، فقد تمَّ استخدام مبادئ التصميم السلبي والبيئي جنباً إلى جنب مع النمذجة الحاسوبية في دراسة المُتغيِّرات الحرارية



المُحيطة وحركة الرياح لزيادة كفاءة نظام التبريد ولضمان راحة اللاعب والمُشجِّع على حدٍّ سواء.

كان التحدي الأول بالنسبة للملعب، وكذلك الأمر بالنسبة للملاعب الأخرى أيضاً، هو في كيفية التعامل مع المناخ الخاص بالمنطقة، وكيف يمكن إبقاء الهواء الساخن خارجاً بعيداً عن فضاء الملعب الداخلي. لمُواجهة هذا التحدي تمَّ تبريد المنطقة التي يشغلها المُشجِّعون في المدرجات عبر فتحات تهوية مثبتة أسفل كل مقعد، ليتدفق الهواء بطريقة لطيفة تسمح له بالوصول إلى المُشجِّعين والإحاطة بهم دون أن يشعروا بالانزعاج، أو بالحرارة أو البرودة الشديدتين.

أما بالنسبة للاعبين، فيتمُّ ضخ الهواء البارد فوق أرض الملعب عن طريق فوهات كبيرة موزَّعة على أطراف الملعب. ويؤكِّد خبير التكييف الدكتور مسعود عبد الغني الذي طوَّر هذا النظام المُبتكر أن زاوية فتحات التكييف واتجاهها تمنع تعرُّض اللاعبين لتيار الهواء بشكلٍ مباشر. وفي المُحصلة، تتكون فقاعة من الهواء البارد داخل الملعب لا يزيد ارتفاعها على مترين فوق سطح الأرض، وحين يسخن الهواء مرةً أخرى تمتصه مراوح للشفط في المنطقة الوسطى، ثمَّ يُعاد تبريده وتنقيته ليضخ مجدداً إلى كامل الملعب.

وتساهم في هذه العملية الميكانيكية المُتكاملة ألواح شمسية تعمل على امتصاص حرارة أشعة الشمس لتكوين الطاقة اللازمة لتشغيل هذه الأجهزة، وبالتالي تأمين الحماية من الانبعاثات الكربونية غير المرغوب بها والإسهام في تحقيق مبدأ التصميم المعماري السلبي. ومصطلح «السلبي» هنا هو مصطلح معماري يطلق على كل تصميم بناء ذي استهلاك طاقة منخفض للغاية، وهو ما يساهم في تحقيق الاستدامة، كما هو الحال هنا في تصميم استاد الجنوب.

ولتحقيق مزيد من التناغم والانسجام والاستخدام الأمثل للعوامل المُحيطة والداخلة في تكوين البناء، تمَّ تصميم السقف العلوي الذي يغطي الملعب لتوجيه تدفق الهواء بالطريقة المرغوب بها، كما أن لونه الفاتح يعكس أشعة الشمس وحرارتها، فيساهم بذلك أيضاً في الحفاظ على درجة حرارة مناسبة ومعتدلة داخل الملعب لا تزيد على 18 درجة مئوية.

وبالنسبة للمساحات الحضرية والخضراء المحيطة بالملعب، فقد تمَّ تجهيز المنطقة المُحيطة بمساحات خضراء ذات مناظر طبيعية مبهرة تستقبل الزوار عند الوصول وتأخذهم في أجواء فريدة لا تقل جمالاً عن أجواء الملعب من الداخل. وتضم هذه المنطقة أكثر من 800 شجرة جديدة ونباتات متوطنة لترشيد استهلاك المياه.

ويمتد مفهوم الاستدامة البيئية للاستاد ومحيطه ليشمل أيضاً الاستدامة الاجتماعية، فقد تمَّ إنشاء مرافق جديدة في المناطق المُحيطة للاستاد وهي مدرسة وقاعة للأفراح ومطاعم ومتاجر وأندية رياضية ومتنزهات، بالإضافة لمسارات لركوب الدراجات الهوائية والمشي وركوب الخيل، وهو ما خلق مناطق حضرية مليئة بالنشاطات المُجتمعية داخل الملعب وخارجه. وبهذه الطريقة، حتى خلال الأيام التي لا يكون فيها حرم الملعب مزدحماً ومسرحاً للمُنافسات الكروية الحامية، يقدِّم لزواره مساحة للتسلية والترفيه والمُتعة.

لا يختلف أحد حول روعة وأهمية هذا الاستاد الذي يلبِّي الطموحات ويستجيب للتحدّيات التي بدأت منذ اللحظة الأولى في مسيرة التحضير للمونديال الأجمل والأهم في العَالَم. ولا شَّك أن هذا الاستاد سيصبح مكاناً ووجهةً لا تُنسى خلال منافسات بطولة كأس العَالَم- قطر 2022، والفترة التي ستليها، وسيبقى على الدوام أيقونة نابضة بالجمال في قلب مجتمع الوكرة. ■ **فراس السيد**



استاد الثمامة

يغطّي ضيوف «كأس العَالَم» بطاقيّة عربيّة

في هذه الجولة المعمارية والوظيفية لملعب الثمامة، سيرافقنا المُهندس المعماري والفنَّان التشكيلي الأردني محمد الدغليس، للحديث حول الرسالة والمسؤوليّة الثقافية والتراثيّة للدولة، وتلازُم الناحيتين الجماليّة والوظيفيّة، ووجهة نظرِ الغرب والأجانب عنّا وعن تراثنا واستثماره في مجالاتٍ عديدة، وكيف يمكن للأصالة والحداثة أن يلتقيا معاً في قطر، لتشكيل هذا النموذج الفنّي الرياضي... وقدً شكَّل هذا الملعب أيقونة مونديالية لافتة، حيث افتتحه أميرِ قطر الشيخ تميمِ بن حمد آل ثاني، في 22 أكتوبر/تشرين الأول 2021، كخامس ملعب مونديالي، تحضيراً لبطولة كأس العَالَم لكرة القدم (قطر 2022).

يـرى محمـد الدغليس أنّ دولة قطر، استطاعت أن تقدّم تاريخها وثقافتها بكلّ إمكانياتها الماديّة والمعرفيّة وبكلّ اقتدار، انسجاماً مع الحداثة العَالَميّة واتساقاً مع الثراء والإرث الثقافي والتاريخي الـذي تتوافر عليه. فملعب الثمامة آبدة معماريّة رائعة من أوابد تشجعها الدولة وتهيئ لها الظروف؛ إذا ما عرفنا أنّ المُسمّى بحدّ ذاته هو مسمّى شعبي وتراثي يحمل اسم شجرة ضربت جذورها في صحراء قطر، فشكّل الملعب وتكوينه الـذي يشير إلى ما يوضع على الرأس احتراماً وتقديراً واعتزازاً في مناسباتنا الوطنية والمُجتمعيّة وأعيادنا الدينية، يؤكّد رمزية تلك الطاقية البيضاء الحامية والمزيّنة لهاماتنا، وهامات أطفالنا.

هل هناك رسالة ومسؤولية مجتمعية وتراثية وأصالة لدى الفنَّان والمعماري في مثل هكذا أعمال كبيرة ومعالِم ظاهرة للناس في البلد العربي بشكلٍ عام؟ هذه الرسالة كيف يتمُّ توظيفها معماريّاً، وهلْ هناك اختلاف مع الحداثة، وهل يستحي الإنسان العربيّ من تراثه والمعماري من أبنيته القديمة؟! خصوصاً وأنّ في قطر والخليج رسالة واضحة في أنهم يعمدون إلى أبنية تراثية فيجعلون من هذه الأبنية منتديات ومؤسَّسات ثقافية؟!

حول هذا المحور يرى الدغليس أنّ للمعماري المُميّز دوراً هامّاً؛ فهو المُؤهَّل والقادر على إبراز الوجه الحضاري والتطوُّر المعرفي والثقافي، والمُستوى الاجتماعي، والقدرات الماديّة والعلمية، وحتى عناصر القوّة والتمكّن لأيّ أمة من الأمم في حقبة زمنية معيّنة، تتطلّع فيها للمُستقبل، من خلال ما يبدعه من مبانٍ







وطرق وجسور ومدن وتنسيق أراض، والأوابد هذه بالتأكيد هي بمثابة التيجان التي تثري النسيج العام لمُكوّنات البلد العمرانية.

العمارة فنٌّ تطبيقي، كما يقول المُهندس الدغليس، فهي فنٌّ راقٍ نعيش بداخله، ونمارس نشاطاتنا الحياتيّة بمجملها بين جنباته، وفي الوقت ذاته هي المعرض الحيّ الدائم الذي يشاهده القريب والغريب، الصغير والكبير، ويبقى شاهداً على المرحلة الحضارية والثقافية التي عشناها ونعيشها.

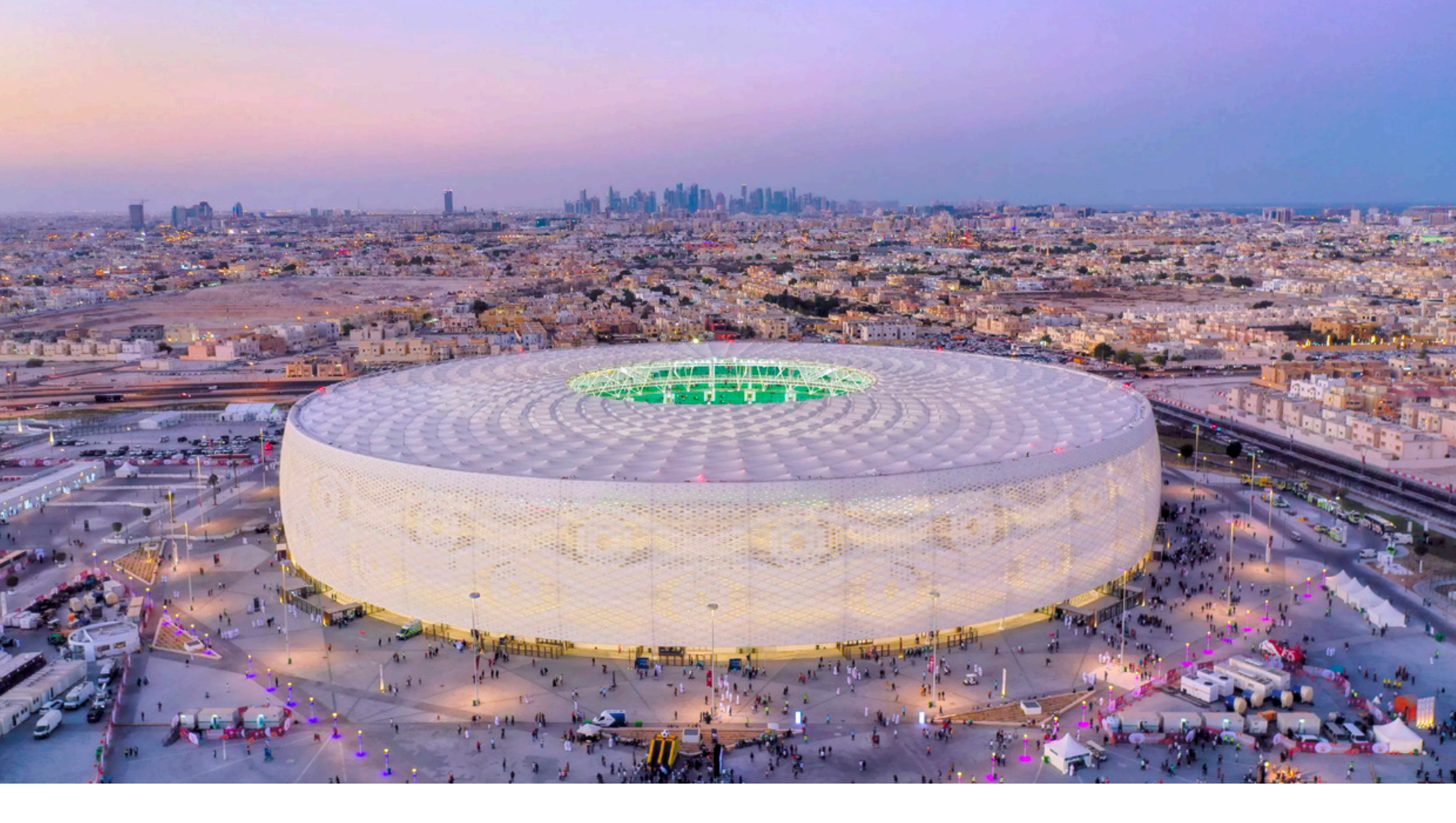
كما أنّ اعتزاز الفنَّان والمعماري بتراثه والالتزام بهويّته وانعكاس ذلك على إبداعاته وتطوير قدراته ومنتجه، يتماهى حتماً مع الحضارة العَالَمية والحداثة التي لا تتناقض أبداً مع هذه الأهداف، لتقديم رسالة صادقة لكلّ متلقٍ ومتابع، فتؤدي إلى احترامه وتقديره وإجلاله دون أن نمنع انخراطه في العَالَمية..

الوظيفة والجمال..

في ملعب الثمامة، تقترن الناحيتان الجمالية والوظيفية؛ باعتبارهما عماد أيّ عمل فني يدوم، وفي ذلك منافع عديدة، وحول جدليّة أن نعزل الوظيفة عن الجمال في أبنيتنا ومعمارنا وفي ما نقدّمه للعَالَم من تراث، أو سؤال الحداثة والربط بين الأصيل والحديث في أعمال المعمار. وفي هذا الصدد يرى الدغليس إنّ من بين معماريي العَالَم مَنْ يهتم بالشكل المُثير، وهؤلاء يُسمّون بـ(الفورملزم)، وهناك مَنْ يولي الناحية الوظيفية عنايته واهتمامه الأكبر وهؤلاء هم (الفنكشنلزم)، أمّا المعمار المُتمكن المُتكامل، فهو الحريص على الإبداع المُبهر في التصميم الداخلي الوظيفي وذلك بتأمين الوسط الأمثل للفعالية المُعدّ لها المُنتج، من راحة وظروف معمارية للضوء والشمس والتهوية والحركة والراحة النفسية أيضاً، وفي الوقت نفسه يولي التشكيل الخارجي والتلوين والتكتيل العناية اللازمة، وبما يعكس المُعطيات المحليّة والبيئية والتراثية والوسط المُقام به المبنى، وحتى استعمال المواد المحلية المُتوفّرة في موقع الحدث، لتصبح اللوحة مكتملة الأركان.

وهذا ما يلمسه الدغليس بوضوح في مبنى ملعب الثمامة، عندما يتفحّص مكوّناته الداخلية وسعته التي تتناسب مع الحدث الكبير، وانفتاحه على النور والسماء وعناصر الاستدامة التي تحيط به في وسط أخضر يربض فيه، مثل درّة بيضاء تسبح في خضرة غنّاء، هذا إضافة إلى تسخير ما أفرزته الحضارة من إمكانيات استثمار الطاقة الشمسية في خلق الجوّ المُناسب لفعالية يجتمع حولها أربعون ألف شخص من شتى بقاع الأرض، فهو بكلّ صدق قد أمّن كلّ ما يصبو إليه المعماري من عناصر إغناء الوظيفة التي أنشئ من أجلها.

وحول الشكل الخارجي، فإنّ شكله الخالي من التعقيد والحامل للعفوية والبساطة التي تحقق الجمال المطلوب ولونه الأبيض العاكس للحرارة، والمُنسجم مع النسيج المعماري للدول التي تقع في المناطق الصحراوية الحارة، يحمل رؤية مدروسة في تصميمه، علماً أنّ الشكل الدائري يتكامل مع الوظيفة التي تجري داخله، فلا ننسى ما للدائرة من معانٍ عميقة في مظاهر الكون، والآراء الفلسفية وتكامل الخطّوط التي تحوي كلّ الأشكال



الهندسية، وهكذا، فقد أبدع المُصمم وقدَّم لنا إحدى الدرر المعمارية التي ستشدُّ لها الأجيال.

التراث والحداثة..

من خلال جولاته العربيّة والغربية، يروي الدغليس كيف تحتفي البلدان والدول والشعوب بموروثها في الساحات العامة، والمباني، وهو ما يعطينا حافزاً لأن نحترم تراثنا وأصالتنا وأن نعمل على تقوية هذا التراث بالحداثة، حين تقترن مواصفات الأمان والسلامة بمواصفات الجمال، فالشعوب الأصيلة العريقة التي لها جذور في أعماق التاريخ والتي تعتز بماضيها وتستحضره في كلّ مناسبة وتاريخ، تفخر بما لديها من ماضٍ مشرق وتراث خاص يميزها عن غيرها.

وحول الجهود القطريّة في الارتقاء بالموروث والتراث، واستنباط الأعمال من بيئتنا وثقافتنا، يؤكّد الدغليس أنّ اهتمام دولة قطر ودورها الريادي في حاضر أمتنا، واجتذابها للفعاليات العَالَمية وعلى رأسها كأس العَالَم وحضورها اللافت في كلّ المحافل الدولية باقتدار بارز، لم يكن وليد اللحظة، بل إنّ وراء كلّ ذلك عقولاً مفكّرة، وثقافة ومعرفة وعلوماً وأداء ونشاطاً لافتاً ومنقطع النظير. فهو انتصار للثقافة بمفهومها الشامل والتفصيلي والتراثي المُعبِّر عن هويّة، بما يؤكّد كينونتنا.

وفي هذا يقول الدغليس إنّ ما حقّقته دولة قطر من تراكم للنشاطات العلمية والإعلامية والرياضية والثقافية والمنجزات الحضارية والمعمارية والجمالية ومن إحياء للتراث القطري والعربي، سيكون له أثرٌ ملموس على مجتمعاتنا العربية، وعلى سمعتنا وكينونتنا بشكلٍ إيجابي وعميق، فهو بالفعل يمثّل انتصاراً حضاريّاً لقطر وللعرب، فنحن في أعينهم أمّة واحدة، تجمعها لغة واحدة وهموم مشتركة، ولا بدّ أننا نُسْهِم في التطوُّر الحضاري والعلمي في مسيرة المعرفة العَالَمية.

ما بَعد «كأس العَالَم»..

يقول الدغليس حول تصميم ملعب الثمامة: إنّه ليس هناك مَنْ هو أقدر على معرفة وتحسس احتياجات أيّ أمّة من الأمم على ضوء المُعطيات المُتوفّرة والأهداف المُبتغاة، مثل أبنائها المُميَّزين ونخبها المُتمكّنين، في المجالات كافة، الثقافية والفنية والعمرانية وحتى المُجتمعيّة، فالمهندس إبراهيم الجيدة له خبرات معماريّة وفنيّة ورؤية جمالية ووظيفية كإنسان ينتمي لوطنه ويعشق تراثه، وهو ما انعكس على هذا المَعْلم بكلّ تفاصيله الداخلية أو وجهاته الخارجيّة وهيبته النابعة من شكله واسمه وموقعه.

تميّز ملعب الثمامة، بالإضافة لكونه انصهاراً للموروث الثقافي العربي مع العمارة الحديثة، أن تشييده تمَّ ليدوم إرثاً لمرحلة ما بعد فعاليات كأس العَالَم وليبقى معلماً حيّاً نشطاً تهفو إليه القلوب. وسيكون بمقدور هذا الملعب، كما يرى الدغليس، أن يصبح قبلةً للأجيال ومرتبطاً بذكرى عطرة مرَّت في حياتهم واستقرَّت في وجدانهم، حين تجتمع الرياضة والفنّ والجمال معاً، وبالتأكيد حين نبرز تراثنا وثقافتنا واحترامنا لذاتنا في تظاهرة عالَميّة كبيرة هي نسخة «كأس العَالَم» 2022 في قطر. ■ **إبراهيم السواعير**



استاد المدينة التعليمية

حيث تلتقي كرة القدم بالعلم والمعرفة

هناك مقولة مفادها أن فن العِمارة الرفيع يقدِّم للناسِ مكاناً للاجتماع واللقاء، وليس من الضروري أن يكون هذا الجمع واللقاء بين المتماثلات، بل إنه، وبالمستويات العليا، ومن خلال فكرة ورؤية خلّاقة، يجمع حتى بين المتناقضات. هذا ما يجسده تصميم (استاد مؤسَّسة قطر)، أو كما يسمَّى أيضاً (استاد المدينة التعليمية)، ليس بجمعه بين عالَمي الرياضة والمعرفة فحسب، بل بجمعه بين الطرازين المحلي والعَالَمي، وانفتاحه على العَالَم من خلال حدث المونديال.



«حيث تلتقي كرة القدم بالعلم والمعرفة» هو شعار تعريفي ناطق نجده في صفحة موقع استاد المدينة التعليمية، ليصف اعتزاز مؤسَّسة قطر الرائدة بهذه الإضافة المُهمّة لمجموعة المباني الحديثة التي تشكِّل حرم مدينتها التعليمية الاستثنائية. إنه «جوهرة التاج» لعمارة المباني الحديثة التي يزخر بها الحرم التعليمي، أو، إذا توخينا الوصف من تراث صيد اللؤلؤ في الخليج، إنه «الدانة الكبرى» في عقد لآلئ مباني المدينة التعليمية.

عقد لآلئ العمارة الحديثة يكاد لا ينقطع في قطر، تلك المباني التي صمَّمها نخبة من المعماريين من الدرجة الأولى في العَالَم أصبحت تزين هذه الدولة وتعبِّر عن إيمانها بفكرة مفادها أن العمارة الراقية الجميلة لها فضيلة تحسين بيئة حياة الناس ورفع مستوى معيشتهم.

معمارياً، استثمرت قطر في كافة المجالات، في الثقافة من خلال متحف الفن الإسلامي، ومتحف قطر الوطني، والمكتبة الوطنية، وكلها من تصميم معماريين حاصلين على جائزة «البريتزكر»، وهي أعلى شرف يمكن أن يحصل عليه معماري على مستوى العَالَم. واستثمرت بالمُقابل في ترميم التراث المحلي أيضاً بهدف إعادة تكييفه للاستعمال الحديث، والأمثلة كثيرة مثل سوق واقف، الذي تمَّ ترشيحه للفوز بجائزة «الأغا خان» للعمارة في عام 2010 التي أقيمت في العاصمة القطرية الدوحة، وسوق الوكرة التاريخيين، إضافة إلى الاستثمار الحثيث في إيجاد بنية تحتية متقنة للدولة ككل.

كل هذه الإنجازات أتاحت لدولة قطر أن تتقدَّم بعرضها لاستضافة المُونديال بثقة وجدارة، فالفوز بتنظيم حدث كهذا لا يتمُّ من خلال بناء مرافق رياضية فحسب، مهما





كانت متقنة، بل يحتاج إلى بنية تحتية وبيئة عمرانية متطوِّرة، فالمدينة والدولة ككل هنا هي مسرح الحدث. من هذه الأرضية، من الاستثمار عبر عقود في التنمية الثقافية والاجتماعية والعلمية، جاء دور تأهيل وبناء الملاعب الرياضية الثمانية التي ستحتضن المُباريات، بعمارة رياضية مميَّزة تكافئ العمارة المدينية الموجودة.

الاستاد ومؤسَّسة قطر

مؤسَّسة قطر ومدينتها التعليمية من أهم أوجه قطر الحضارية، وهي عالَم مصغَّر مكثف لطموحات قطر في الاستثمار في عقول شباب المُستقبل. كانت هذه المُؤسَّسة، لأكثر من عقدين من الزمن، تقود الابتكار العلمي وريادة الأعمال وتعزِّز التنمية الاجتماعية وثقافة التعلُّم مدى الحياة، وذلك بهدف تجهيز أذكى العقول لمُواجهة أكبر التحديات في المُستقبل.

ضمن حرم هذه المُؤسَّسة الرائدة، في منطقة الريان، تمَّ إقرار بناء الاستاد الكبير لخدمة المدينة التعليمية، ودُشِّن في 15 يونيو/حزيران من عام 2020. وبعد أن نالت قطر، في 2 ديسمبر/كانون الأول 2010، حق استضافة نهائيات كأس العَالَم 2022، تمَّ إقرار رفع جاهزية الملعب، بحيث يتسع لـ(40) ألف متفرج.

كان الاستاد الذي تمَّ التخطيط له كجزء من المُجمع التعليمي الضخم في الدوحة يُعرَف في البداية باسم استاد المدينة التعليمية، وأعيد تسميته لاحقاً للترويج لمُؤسَّسة قطر. ومنذ البداية، كان جزءاً من عرض قطر لاستضافة كأس العَالَم 2022، وكان تصميمه الأكثر اتساقاً من المراحل المُبكِّرة إلى النهائية.

بالإضافة إلى استيفاء موجز النص الأصلي لمُتطلبات أمناء مؤسَّسة قطر، بتصميم مجمع رياضي رئيسي للمدينة التعليمية، أراد المعماري المُصمم «فينويك إيريباريـن» استغلاله كنقطة جذب بصرية واجتماعية رئيسة داخل



الحرم، وحقق ذلك بوضع المبنى بشكلٍ ملائم وسط واحة خضراء مصطنعة تتخللها ممرات ومناطق مظللة وساحات تفاعلية عامة. علاقة الاستاد بموقعه علاقة درامية، حيث صُمِّمَ بشكلٍ يصل الزائر إليه بعد تحضيرات نفسية عبر محور طويلٍ يلوح في نهايته هيكل الملعب.

ويبعد استاد المدينة التعليمية 10 كيلومترات عن وسط الدوحة، ويتمُّ الوصول إليه من منطقة الكورنيش، ثمَّ شارع «خليفة» وبعده شارع «اللقطة»، حتى الوصول لحرم المدينة التعليمية. أما بمُناسبة المُونديال فستكون هنالك ترتيبات أخرى، بحيث يصل الزائر عن طريق المترو أيضاً، وستكون أقرب محطة هي محطة المدينة التعليمية عبر الخط الأخضر، ويمكن منها التوجُّه إليه مشياً على الأقدام لمسافة قصيرة، أو عن طريق سيارات الأجرة، بالإضافة إلى الترام.

عمارة الاستاد

الشكل العام للاستاد هو مستطيل كبير منبثق من شكل أرض الملعب العشبية الخضراء، وهي تملك بالطبع نفس المُواصفات المعمارية النظامية لـ«الفيفا»، من حيث الأبعاد. وكلما ابتعدنا عن حدود مستطيل الملعب نحو الخارج، تصبح الزوايا القائمة للشكل المُستطيل منحنية،



ربع-دائرية، في القشرة الخارجية المُغلفة للمدرجات، ليقترب شكله بهذا من الشكل البيضاوي. ويحد كل ضلع من أضلاع الملعب مدرجات على ثلاثة مناسيب، يفصل بينها ممرات المُشاة، ومن ثمَّ، تأتي القشرة المغلفة والمظللة لهذه المدرجات.

طريقة تصميم هذه القشرة هي ما يعطي المبنى صفته المميزة من الناحيتين البنيوية والبصرية، تلك الصورة الشبيهة بهندسة الألماس البورية. وقد أطلقت عليها إحدى الجهات الإعلامية بجدارة اسم «ماسة قطر المُونديالية»، بينما أعطتها جهة إعلامية أخرى وصف «ماسة في قلب الصحراء».

وسوف يلاحظ المُشاهد عن بُعد بأن جسم المبنى يتلألأ بسبب كثرة الوجوه المُكوِّنة لسطح قشرته المغلفة من جهةٍ، ومادته المعدنية الصقيلية التي تشبه المرآة من جهةٍ أخرى. تعكس هذه السطوح الضوء، في الليل والنهار بمشاهِد وهويّة دائمة التجدّد.

الهويّة البصرية للمبنى

لم يعانِ المعماري كثيراً في اختياره لشكل يعبِّر عن هويّة المَكان خصوصاً وتاريخ قطر القديم عموماً. الهويّة التي فرضت نفسها هي هويّة «محايدة» تعكس هويّة العلم ومنهجه الموضوعي المجرد، كون الموقع هو المدينة التعليمية، وكون هذا الاستاد ليس الاستاد



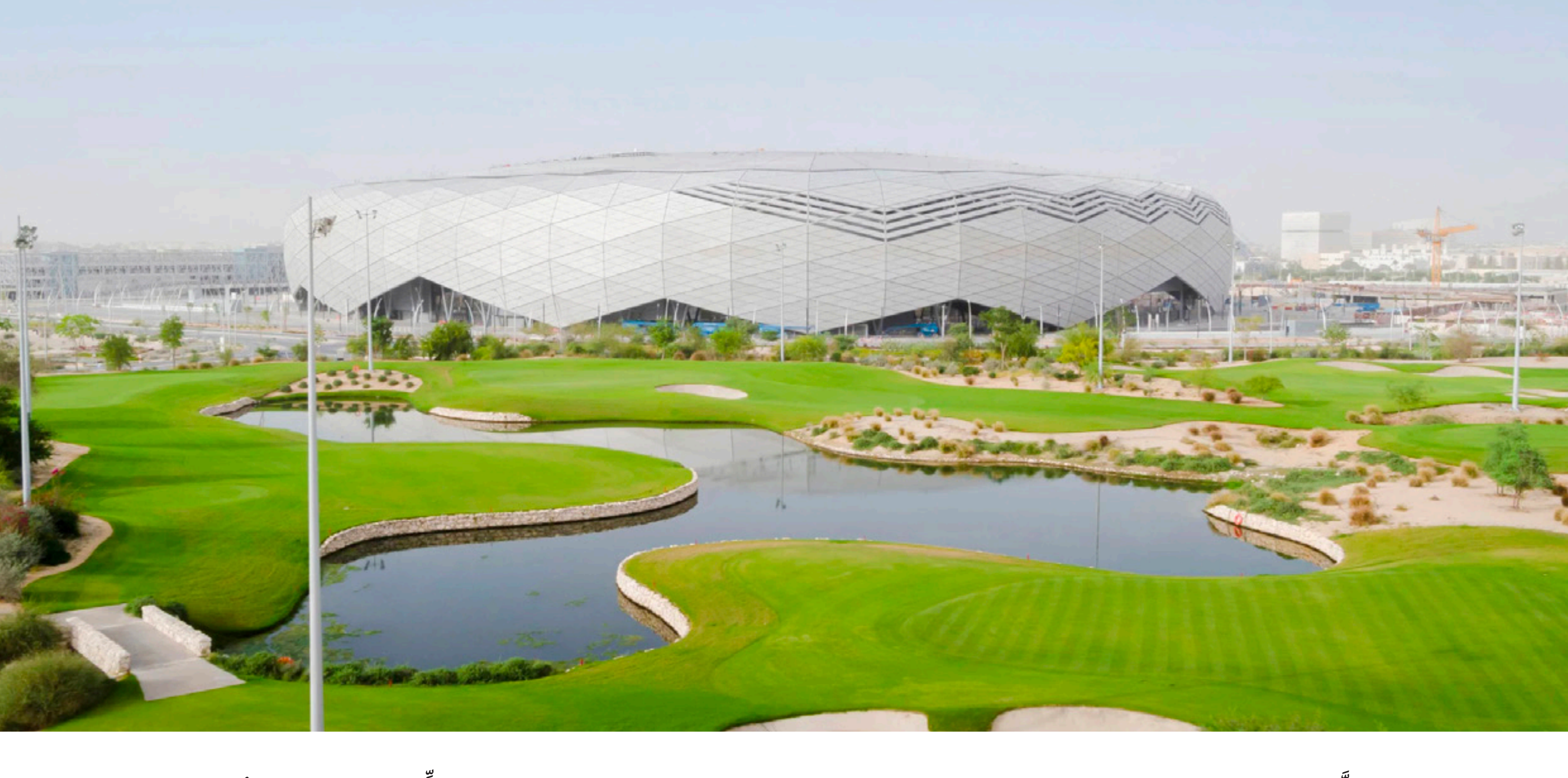


الرئيسي المحمل بعبء عكس صورة وهويّة قطر وتراثها. فقد حمل هذا العبء كلٌّ من استاد البيت، الذي بُني على شكل خيمة عربية مستوحاة من التراث العربي في منطقة الخليج، واستاد «الثمامة» المُستوحَى شكله من غطاء الرأس التقليدي «القحفية». في استاد المدينة التعليمية لجأ المعماري في تصميمه مباشرةً إلى المولدات الوظيفية والتقنية التي تتطلبها عمارة الاستاد - تصميم معاصِر بمُساعدة الكمبيوتر.

يستخدم المعماري نفس الوحدة الهندسية (المعين) التي استخدمها لاحقاً المعماري الذي صمَّم استاد «الثمامة»، ناشراً إياها على سطح أسطواني منحني. بينما نجد أن استاد المدينة التعليمية يعتمد هذه الوحدة الهندسية، لكنه يقسمها إلى مثلثين اثنين، بمُستويين مختلفين ليتمَّ التوليد الهندسي للمنحني العام لجسم الاستاد، وذلك بتكرار هذه الوحدة البنائية بشكلٍ بلوري فصيح (articulated)، أي دون أن تذوب في السطح المنحني كما في استاد «الثمامة».

هذه الألواح المثلثية المُنتشرة على كامل السطح المغلف للمبنى هي عبارة عن لواقط شمسية. ولابد من الذكر هنا أن التحكُّم في أبعاد الوحدات المثلثية/ المعينية كي تدور حول سطح منحني كهذا يحتاج في تصميمه إلى الاستعانة بالحاسوب (CAD) بسبب الارتيابات المُتغيِّرة والصغيرة بين كل وحدة وما يجاورها من الوحدات. والنتيجة هي تأثير بصري زخرفي معاصِر (بارامتري) أخاذ، مولّد باستخدام برنامج حاسوبي خاص.

على الرغم من ذلك، يبقى هنالك تأثيرٌ يلمِّح إلى تراث الزخرفة الإسلامية المحلية ولا يصرِّح به. ويمكن القول إن استراتيجية «التلميح» التصميمية هذه، تبعد الشعور بالغُربة والغَرابة عن المُشاهد المحلي من أهل البلد، وبنفس الوقت تُشبع توقع الزائر الأجنبي بوجود لمحة محلية في التصميم. هذا ما أسميه الشعور بـ«الألفة الحرجة critical familiarity»، حيث يشعر الناظر أنه يرى وجهاً يعرفه، لكنه لا يستطيع أن يضع له اسماً محدَّداً.



لعلَّ توظيف العلم والتقنية في تصميم هذا الاستاد يأخذ أهم أبعاده في استراتيجيات التحكُّم بالحرارة ضمن تحديات مناخ قطر الصحراوي الحار. ضمن هذا الإطار، تمَّ استخدام تقنية تبريد مباشر لوعاء خاص موجود أسفل كل مقعد من مقاعد المُتفرِّجين، مما يضمن راحتهم حتى في أشد أشهر الصيف حرارة، فأيٌّ كانت درجة الحرارة في الخارج يجب ألّا تزيد درجة حرارة الاستاد في الداخل على 24 - 27 درجة مئوية. على كل حال، من المُفترَض أن تكون الحرارة قد انخفضت شدتها في شهر نوفمبر، خلال الفترة التي سوف يستضيف فيها هذا الملعب عدداً من مباريات المُونديال.

رغم كون التحكُّم الحراري أهم التحديات التي تمَّت مواجهتها إلّا أن التوظيف التقني الفائق ينسحب على كل فعاليات الاستاد وأنظمة الأمان فيه، وذلك بما يتوافق مع أحدث المُتطلبات والمعايير الأولمبية الدولية، (خاصة معايير الفيفا الصارمة).

الاستدامة والتراث

تصنَّف المدينة التعليمية برمتها كمنطقة خضراء مستدامة، وقد حصل مشروع الاستاد فيها على تصنيف خمس نجوم بموجب نظام تقييم الاستدامة العَالَمي (GSAS)، مما يجعله أول ملعب في العَالَم يحصل على مثل هذا الاعتراف. بالإضافة إلى ذلك، يأتي نحو (55 %) من المواد المُستخدمة في المشروع من مصادر مستدامة، بينما تحتوي (28 %) من مواد البناء على محتويات مُعَاد تدويرها.

ومن الأمور المُميَّزة في هذا الصدد تصميم الألواح المعدنية المثلثية، التي تغطي الملعب بشكل كامل من الخارج، والتي تكمن مهمّتها الأساسية في توليد الطاقة الكهربائية اللازمة للملعب، عن طريق أشعة الشمس الطبيعية. هذه اللواقط ستوفِّر ما يصل إلى أكثر من (20 %) من الطلب على الطاقة خلال أيام الفعاليات. أما في الأيام العادية، فستظل هذه اللواقط فعَّالة، حيث ستزوِّد الشبكة المحلية بفائض الطاقة المُتولِّدة منها على الدوام. وهكذا، بنظرةٍ ما إلى المدينة التعليمية، نظرة من الخيال العلمي، يمكن اعتبار الاستاد برمته كلاقط شمسي ضخم!

بعد انقضاء هذا الحدث الجميل، وكما يقول المثل الإنجليزي «كلِ الأشياء الجميلة لها نهاية»، لن يبقى الاستاد أطلالاً تذكِّر بالحدث والأيام السعيدة التي مرَّت عليه، ولكنه سوف يبقى إرثاً وشاهداً على الحدث وصرحاً تذكارياً مستداماً لخدمة مجتمع المدينة التعليمية، كما حدث في أمكنة أخرى من العَالَم، حيث يحضرني هنا استاد أولمبياد طوكيو 1960، على سبيل المثال لا الحصر.

يدخل هذا ضمن سياسة «الإرث» الحصيفة التي صدرت بمرسوم أميري سنة 2011، وتمَّ تفعيل هذه «السياسة» بتسمية مبتكرة تمَّ دمجها بمهمَّة لجنة إنجاز المشاريع، فأصبحت تعرف بـ«اللجنة العليا للمشاريع والإرث».

الاستدامة ضرورة عالَمية، أما الإرث والتوريث، فهو فضيلة إنسانية، ومن هذا المُنطلق، لن يعود الإرث والتوريث للملاعب بالفائدة على الصعيد المحلي فحسب، بل سيعمُّ الخير أيضاً دولاً نامية تفتقر للملاعب. في حالة استاد المدينة التعليمية، بعد الانتهاء من حدث المُونديال سيتمُّ تفكيك 25 ألف مقعد من أصل 40 ألفاً وإرسالها إلى أمكنة أخرى في حاجة لها. ولكن ستبقى «ماسة الصحراء» حيَّة، بملعبها الرئيس وملاعبها الأخرى، باللاعبين من طلابها وعلمائها، وبكونها مولداً ضخماً للطاقة الكهربائية - والمعنوية في البلاد! ■ **وائل السمهوري**

معماري وأكاديمي فلسطيني-سوري



استاد خليفة الدوليّ

عراقة، حداثة واستدامة

على بُعد 20 دقيقة من مطار حمد الدولي وحوالي 10 كيلومترات من وسط الدوحة، يربض هذا الصرح الرياضيّ العريق، فهو الأحبّ والأقرب إلى قلوب القطريّين، نظراً إلى تاريخه العريق. كتلة مشعّة وأعجوبة هندسيّة. هكذا يُمكن وصف استاد خليفة الدوليّ الغارق في تيّارات الإضاءة الرقمية كما العريس ليلة الفرحة الكبيرة.



تُشكّل الرياضة عاملاً رئيسياً ومحورياً في رؤية قطر الوطنية 2030، إذ تطمح الدولة إلى أن تحتلّ مكانة رائدة عالمياً في هذا المجال، وأن تجمع العَالَم من خلال التنمية الرياضية المُستدامة، مستفيدة في ذلك من الإنجازات التي حقّقتها حتى الآن، فهي التي استضافت حتى اليوم ما يقارب من 500 فعالية رياضية دولية منذ عام 2005، شملت جميع أنواع الألعاب الرياضية ومختلف الفئات العُمرية.

«أهلاً بالجميع، في دوحة الجميع»، هو الشعار الذي أطلقته دولة قطر بداية في عام 1992 مع افتتاح بطولة «خليجي 11» لكرة القدم، واستمر حقيقة واضحة وضوح الشمس يشعر بها ويلمسها كل من تطأ قدماه دوحة العرب، للحضور أو للمُشاركة بمُسابقة رياضية من المُسابقات الكثيرة التي استضافتها البلاد، على مدى السنوات الماضية.

وهي تؤكّد اليوم من جديد على أهمية وأحقية هذا الشعار من خلال استضافتها لمباريات كأس العَالَم على أراضيها، في سابقة هي الأولى على الصعيدين العربي والإقليمي.

هذا الشعار أيضاً لم يتوقف عند الاستقبال والترحيب الحميمين بضيوف عاصمة الرياضة العربية، بل شمل أيضاً نهضة عمرانية غير مسبوقة في مجال الملاعب والمنشآت الرياضية، تُوجت بتشييد وتطوير ثمانية ملاعب رياضية من طراز رفيع لاستقبال مباريات كأس العَالَم، من بينها تحديث استاد خليفة الدولي.

شهد استاد خليفة الدوليّ الذي يستريح كالمارد الصنديد قُبيل المعركة، إقامة دورة الألعاب الآسيوية في عام 2006، وكأس الأمم الآسيوية في عام 2007، وكأس الخليج العربي في عام 1976 و1992 و2004 و2019. وهو اليوم، يشهد على محطّة مشرقة. فعندما حظيت قطر، في عام 2010، بامتياز استضافة بطولة كأس العَالَم 2022، اقتُرح استاد خليفة الذي افتُتح عام 1976 ليكون واحداً من الملاعب المُجهّزة لاحتضان الحدث المُنتظر. أُعيد افتتاح الملعب الوطنيّ رسمياً في عام 2017 بعد العديد من أعمال التحسين والتطوير الشاملة التي بدأت عام 2014، حيث استُبدل خلالها القوس الأيقونيّ، الذي انتصب في فضاء الملعب، كحربة باسلة تُواجه الزمن، واستُخدم منصّةً لإطلاق الألعاب النارية خلال حفل افتتاح دورة الألعاب الآسيوية. ورُفع مكانه قوس جديد، واستُكمل بقوس ثانٍ عانق وإيّاه السماء.

ينفرد الملعب بتصميمه الذي يجمع الطابع العريق بالشكل العصريّ، ويبدو للناظر من بعيد كلؤلؤة بيضاء صلبة تستريح في منطقة «أسباير زون». ثمَّ تستحيل اللؤلؤة -مع الدنو منها- قطعة هندسيّة فريدة، خارجة من حلم قطريّ، باتت أول استاد حول العَالَم يحظى بالتصنيف ضمن فئة الأربع نجوم من «المنظومة العالمية لتقييم الاستدامة»، لناحية التصميم والبناء والتشغيل لتقليل البصمة البيئية. فيتميّز الملعب بتقنية التبريد الذكيّة، التي تقلّل من استهلاك الطاقة، إلى جانب أنظمة الإضاءة المُوفِّرة للطاقة وتركيبات السباكة.

نحو كأس العَالَم

استعداداً لاستضافة كأس العَالَم 2022، كُلّفت شركة «دار الهندسة»، ومقرّها بيروت، بتصميم والإشراف على توسعة المدرج الشرقي لاستاد خليفة، مع مراعاة السلامة المعمارية للأيقونة الوطنية، لا سيما قوس الإضاءة الذي يمتد عبر المرافق والقاعدة الغربية، والذي أضيف إليه قوس آخر، فتحوَّلا إلى نقطة جذب لعشاق كرة القدم في الشرق الأوسط وآسيا، وشكّلا سمة واضحة من السمات المميّزة للاستاد.

شملت المُهمَّة أيضاً تصميم وتركيب حلول وتقنيات تبريد مبتكرة تستخدم طاقة أقلّ بنسبة 40 في المئة لتوفير بيئة مريحة وباردة سواء في المدرجات أو في ساحة اللعب. كما تمَّ تركيب مظلة سقف جديدة ضخمة لتوفير التظليل لجميع المُتفرِّجين وللحفاظ على درجة حرارة مريحة للمُشاهدين والرياضيين.

كذلك، شملت خطة التحديث تنسيق الحدائق وجميع

الأنظمة الكهروميكانيكية والبنية التحتية وإدارة النفايات الصلبة. وتألفت الأعمال الكهروميكانيكية من إمدادات الطاقة والتوزيع والإضاءة وأنظمة التيار المُنخفض، بما في ذلك شبكة الكابلات المُنظمة للصوت / البيانات، الشبكة اللاسلكية، كاميرات المُراقبة، الوسائط السمعية والبصرية لأماكن الشخصيات المُهمَّة والعناوين العامة والبنية التحتية للبث التليفزيوني.

ووفق سياسة الاستدامة التي انتهجتها دولة قطر، طوّرت «دار الهندسة» نظاماً للصرف الجوفيّ، وأعدّت نظاماً شاملاً لإدارة النفايات الصلبة. وشمل تطوير استاد خليفة الدولي تصميم إمدادات المياه ومكافحة الحرائق وجمع مياه الصرف الصحي، بالإضافة إلى تصريف مياه الأمطار وشبكات الري إلى جانب محطات الضخ والخزانات ذات الصلة. كلّ ذلك، جعل الاستدامة جزءاً لا يتجزأ من مستقبل هذا المكان التاريخيّ، وبات متوافقاً مع معايير الـ«FIFA»..

إبداع في التصميم

يُشبه استاد خليفة الدولي محار اللؤلؤ؛ يمدّ قوسيه نحو الفضاء ويفتحهما لاحتضان اللاعبين و40 ألف مشجّع. يؤكّد أن الإبهار القطريّ لا ينضب، وأنّه لا مجال للتراجع في السباق على الإبداع وانتزاع الألقاب واحتلال الصدارة. فقد جنّدت قطر كلّ ملاعبها ومرافقها لاستضافة الحدث الرياضيّ العَالَميّ الأبرز، لتبدأ مرحلة جديدة من تحدّي الظروف المناخية وتُعلن نجاحها في القطاع.

تمَّ تجديد الواجهة وإمداد السقف في جميع أنحاء منطقة المُشاهدين بشبكة معقَّدة من الكابلات الفولاذية المشدودة التي تزن 4000 طن وتدعم 92 لوحة تشكلها. الحلقة الداخلية للسقف متّصلة بالقوسين الشاهقين بواسطة كابلات شدّ، وقد تمَّت تغطية أسطح المدرجات وجزء من الملعب بغشاء من ثلاث طبقات تمَّ استخدامه لتلبية متطلبات «FIFA» فيما يتعلَّق بأشعة الشمس في الملعب.

يتكوَّن المدخل الرئيسي لاستاد خليفة من منحدرين ينتهيان تحت مظلة كبيرة يرتكز سقفها على (6) أعمدة معدنية أنبوبية مطلية باللون الرماديّ، شأنها شأن معظم الأنابيب التي تشكّل هيكل الواجهة، والتي يمكن رؤيتها حول المُحيط. واجهة المظلّة الكبيرة مقوّسة وتبدأ في الارتفاع من عمودين متينين يقفان على جانبيها. بالإضافة إلى ذلك، يحتوي الملعب على عدد من المداخل المُوزَّعة على طول محيطه، والتي يمكن الوصول إليها عن طريق السلالم.

في الجناح الشرقي، أُضيف مبنى جديد يحتوي على صالات كبار الشخصيات، و61 جناحاً مخصَّصاً للضيوف، بالإضافة إلى ردهة خاصة بالإعلاميّين وصالات طعام ومحلات تجارية، إلى جانب غرف متعدِّدة الاستعمالات

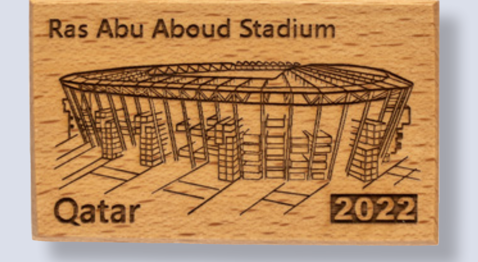


ومركز صحيّ، ومتحف رياضي وغرف تغيير الملابس.

وإذا كانت «الرياضة ذوق وفن» على ما تخبرنا أغنية «هلا فيكم» التي باتت نشيداً مرافقاً لفعاليات «كأس الخليج العربي 24» عام 2019، فإنّ ممارسة الرياضة في استاد خليفة الدوليّ تكتسب طابعاً مميّزاً وتضمن للجمهور تجربة أكثر من ممتعة وأكثر من رائعة.

سينظر العَالَم إلى أسلوب الحياة الصحي والثقافة الرياضية اللذين سيعزّزهما استاد خليفة، وبمجرد انتهاء كأس العَالَم، ستنضمّ مرافق مثل «مركز حمد للألعاب المائية»، و«حديقة أسباير»، ومراكز الرياضات النسائية المُتخصِّصة إلى منطقة «أسباير»، والتي ستكون إضافة ضخمة للمرافق. كذلك، ستنضمّ «أكاديمية أسباير»، ومركز تعليم وتدريب على أحدث طراز، إلى منطقة «أسباير زون». وهذا بدوره سيجذب الرياضيين من جميع أنحاء العَالَم، وسيكون خطوة كبيرة إلى الأمام في جذب مواهب الأجيال من جميع أنحاء البلاد.

كلّ ملعب سيستضيف مباراة خلال كأس العَالَم في قطر سيكون له إرث معيَّن يحمله ذخراً إلى الأجيال المُقبلة. وبالنسبة لاستاد خليفة الدوليّ، سيكون هذا الصرح من أفضل الأماكن التي يمكن زيارتها في الدوحة حتى بعد انتهاء فعاليات كأس العَالَم، إذ سيكون جزءاً من إرثٍ دائم سيتجاوز الحدود. ■ **شربل بكاسيني**



استاد 974

في بيان الاستدامة

كيف يمكن قراءة عمارة مؤقَّتة؟ المُؤقَّت عَابِر وزَائِل، ويُحيل على المُندثر والطلل. رغم هذه الطبيعة الانتفائية، فإنّ ما يبقى هو قصة معمارية تحوَّلت إلى نص؛ نص شعري، تاريخي أو حكاية خيالية. يتعلَّق الأمر في هذه الحالة بزوالٍ بفعل اندثار أو حرب، لكن ماذا إنْ كان الزوال بتخطيطٍ مسبق؟ في هذه القصة المعمارية التي تسردها حاويات الشحن البحري، فإنّ ما يُروى لمرّةٍ واحدة هو بيان استنكاري لمجالنا الحيوي!

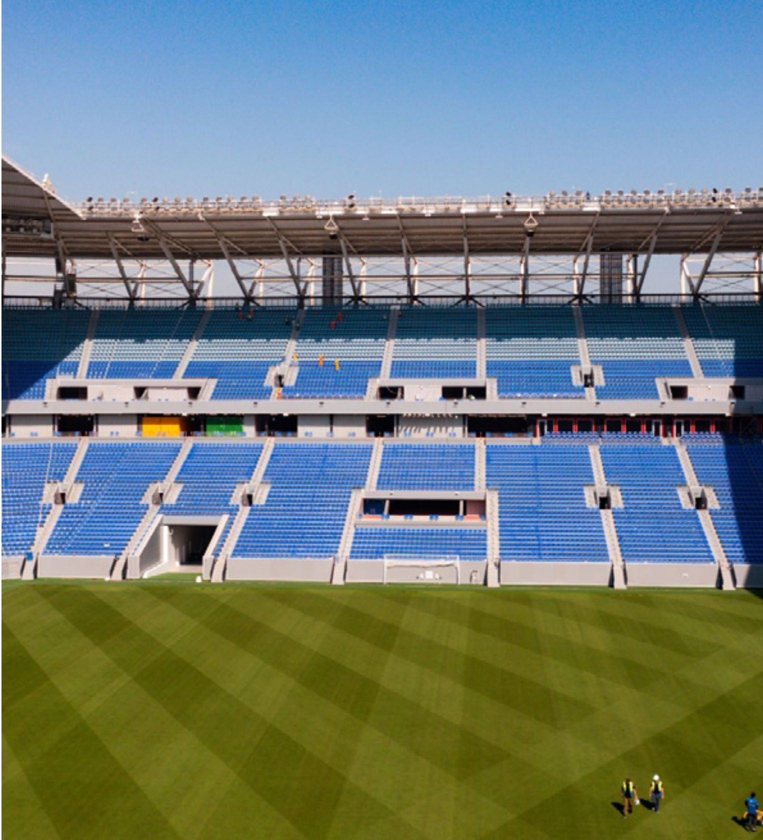
تغيير صورة العَالَم

بُعيد الحرب العَالَمية الثانية شهد النظام الاقتصادي العَالَمي نقلةً واسعةً بفضل استخدام حاويات الشحن التجاري عبر العَالَم. في مرحلةٍ لاحقة من ستينيات القرن العشرين، تأسَّس في إيطاليا تيار «الفن الفقير» على يد «جيرمانو سيلانت» (1940 - 2020)، مُبتكِر مفهوم «العمارة الراديكالية».



أيَةُ علاقة بين حاويات الشحن، والفنّ الفقير، والعمارة الراديكالية؟ جرت العادة في التجربة التشكيلية العربية، اقتران مفهوم «الفنّ الفقير» بتصوير: الزائل، والمُؤقَّت، وتدوير المُتلاشيات في العمل الفنيّ. أما بالنسبة للإيطاليين -أقطاب هذا التيار-، فقد التزموا بإعلان حالة طوارئ عقب هيمنة النزعة الاستهلاكية منذ فجر الستينيات؛ «الفنّ الفقير» بحسب مؤسِّسه «جيرمانو سيلانت»، مفهومٌ واسع، وقد لا يعني شيئاً شعرياً أو مصوَّراً في حدّ ذاته، إنه «موقف» نقدي تجاه أزمات العَالَم الآنية في ذلك الوقت.

عشر سنوات بعد إعلان «الفنّ الفقير»، وتحديداً سنة 1976، سيقتحم هذا التيار (المابَعد-حداثي) مجال الهندسة المعمارية. وسيوجِّه المعماريون الراديكاليون، وفي مقدّمتهم «جيرمانو سيلانت»، نقدهم اللاذع لتصاميم «لو كوربوزييه» (1887 - 1965)، بِعلة تنميط







حياة الناس وتكديسهم داخل قوالب خرسانية، كما لو كانوا سلعةً من سلع عالَم مابَعد الحرب.

حاول الراديكاليون المعماريون طرح بدائل هندسية من خلال وضع أساسات جديدة لتغيير واقع العمارة والفنون بصفةٍ عامة، غير أنّ حركتهم اليوتوبية لم تستمر أكثر من عشرين سنة، بعدما وجدت نفسها أسيرةَ التنظير دون تشييد مشاريع وظيفية على أرض الواقع. كما أن تواريها تزامن مع طلوع الرأسمالية الليبرالية ومفاهيم الحضارة الجديدة التي بات قياسها بعدد ناطحات السحاب. لكن، جو الهيمنة الذي أجهز على مبادئ «الراديكالية المعمارية» لم يمنع من استمرارها كمصدر إلهام للمجموعة الهندسية أرشيغرام في تصميمها الافتراضي الشهير «مدينة بلج-إن» (plug in city)، الذي خرج إلى العلن سنة 1966، وهي المجموعة التي ألهمت بدورها ثُلةً من المُهندسين، على رأسهم الإيطالي «رينزو بيانو»، في تصميم مركز «جورج بومبيدو» الوطني للفنون والثقافات بالعاصمة الفرنسية باريس، والذي أحدث افتتاحه سنة 1977، صيحة هندسية غير متوقعة.

لم تتحقق طموحات «الراديكالية المعمارية» في تغيير صورة العَالَم، فما غاية إنشاء فضاءات تحت تأثير الحنين هنا وهناك؟ من خلال تأمل استلهامات معمارية مُعاصِرة، فإنّ ما يبدو، للوهلة الأولى، تحية هندسية لمجاورة الحالمين الأوائل بعَالَم أفضل، سرعان ما ينبهنا إلى ممكنات العمارة عندما يتعلّق الأمر باستنهاض الضمير العَالَمي، حتى وإنْ كنّا على يقين من أنه لن يستجيب!

شيّد نفسه بنفسه!

تشغل أي عمارة حيّزاً صغيراً من مكانٍ كبير، بمنظور أشمل إنها تشغل حيّزاً من كوكبنا، يمكنها، فوق ذلك، مساعدتنا على فهم أعمق للمجال الحيوي في مُلازمته مفاهيم الاستدامة. هل يمكن العيش في عصرٍ رقمي كلياً؟ هل يمكن تصوُّر العَالَم هارباً نحو سماءٍ مجهولة؟! في مجالات التفكير والفنّ ما يوقظ العَالَم تاريخيا! وكانٍ من تأثير ذلك نشوء الحركة البيئية، وربط مصيرنا مجدداً بماهية وجودنا الأرضي. إننا في أحلك الأزمنة التي تعيشها البسيطة؛ الأزمات تتعاظم في مشاهد قيامية! حرائق، فيضانات، انفجارات بركانية، ثمَّ هواجس حرب نووية... فيما العولمة تنسج كل ذلك من حولنا وفي كل مكان. بالنسبة للعلماءِ، فإنّ ما يشكّل أولوية في توسيع نطاق التفكير، ينطلق من اعتبار الكوارث المناخية هي اليوم أسئلة استنكارية تطرحها الطبيعة، وقد حان الوقت للتعامل مع الأرض باعتبارها وطناً مهدّداً.

لم يكن التهديد المناخي مطروحاً بصورةٍ أولية، أو شاملة في أعمال المعماريين الراديكاليين إبانَ ستينيات القرن الماضي، واليوم تبدو مجالات العمارة، مرآةً إنسانية للنظر في استدامة مجالنا الحيوي، بالشكل الذي يجعل دق ناقوس الخطر وإيقاظ الضمير العَالَمي عمليتين غير منفصلتين عن التفكير الجمالي في العَالَم؛ فبدل التفكير في مصير الفنّ، يمكن التفكير في المصير عن طريق الفنّ. أليست هذه معادلة «الفنّ الفقير»؟

فبالقول إننا أمام ملعب ينسج مستقبله بزواله، أو إذا جاز القول، بترحاله، قول يضعنا بالضرورة أمام مساءلة



زواله، وإنْ كان هذا الزوال يستعير من العابِر وجهاتٍ أخرى يتجلّى فيها ومن خلالها، وقبل ذلك يحدّد برنامج عبوره المُؤقَّت من مكان النشوء الأول، مكانِ القصة المعمارية، ثمَّ بعد ذلك، ونحن نعرف مسبقاً، بأنه لن يدوم طويلاً حتى يتخلّى عن هويّته العمرانية الأولى. ما الذي يتبقَّى من الأثر في هذه الحالة؟ وما هي ماهية عبور معماري على هذا النحو؟ صورة غير مخلدة للمحو تتعارض مع ما يولده الفنّ هي صورة مستبعدة. وشيئاً فشيئاً يُؤَوِّل الأثر نفسه، لا في زواله وإنما في كتابته لقصة وجودٍ بديل ومستدام في مكانٍ آخر، ما دامت الذكريات العظيمة لا يجب أن تكون عابِرة!

ما غرض الفنّ بالأساس؟ أليس هو تخليد الزائل؟ مثل أجسادنا العابِرة، تبدو الحالة المعمارية التي نحن أمامها في استاد 974، كما لو أنها متعلِّقة بملعب شيَّد نفسه بنفسه! من حاويات شحنٍ بحري نُقلت عن طريق أخرى استُخدمت بدورها، وهكذا باقي العناصر، صُمِّمت لتكون قابلة للفكّ والنقل بالكامل إلى مواقع جديدة، كما أدت اختيارات التصميم والتدوير إلى تقليل التكلفة وتسريع التنفيذ. بصورةٍ جمالية أو بأخرى، تحيلنا المُنطلقات إلى مبادئ «الفنّ الفقير»، إلى أسلوب في الاستدامة يعكس في بُعده الإنساني دورة الحياة نفسها؛ فمن جهةٍ، هو ملعب مؤقَّت يتمُّ استخدامه مرةً واحدة، ومن جهةٍ أخرى، له وجودٌ بعدي يتمثّل في إعادة إعماره في وجهاتٍ جديدة. في الجهةِ الأولى يصوِّر هشاشة الوجود في زواله، وفي الثانيةِ يمتدُّ بوجوده ليدوِّن ماهية استدامته. ملعب ينبِّهنا بجمعه المُتناقضات في فلسفة تصميمه كمسرح هش لهشاشة الحياة نفسها! أليس المسرح بطبيعته فنّاً سريع الزوال؟!

■ **محسن العتيقي**

الاستدامة في المقدّمة

بضعة كيلومترات تفصل مطار حمد الدولي عن استاد 974، واحد من الملاعب الثمانية التي شُيِّدت لاستضافة كأس العَالَم FIFA قطر 2022. موقع بارز يُطل على الخليج الغربي ومنطقة الأبراج جعل هذا البناء الاستثنائي أول مشهد يستقبل جماهير الحدث الكروي الضخم. ملعب مؤقّت، يحتفي بالإرث البحري والتجاري لدولة قطر، ويخلّد كأيقونة رمزية على مستوى الاستدامة والفلسفة المعمارية؛ فبتصميمه المُثير للاهتمام، أعاد الاعتبار لأفكار معمارية يوتوبية لم يكن من المُمكن تخيُّلها، خارج الأطروحة النظرية على غرار «مدينة بلج-إن» (plug in city)، بل وحتى مركز «جورج بومبيدو»، الذي وإنْ كان راديكالياً فإنّه لا يُعَدُّ صرحاً مؤقّتاً بالمفهوم النقدي والجمالي الذي تحقَّق في استاد 974.

صاحب هذه الرؤية المعمارية الجريئة، هو المهندس الألماني ألبرت شبير (1934 - 2017) ومجموعته الهندسية، التي اشتهرت بأسلوبها القائم على التشكيل المعماري من خلال إعادة تدوير المُكوِّنات الصناعية ووحدات التخزين في الأعمال المدنية، وكلها اختيارات معمارية «راديكالية» لها تأثير على زمن البناء وتخفيض البصمة البيئية، حيث بالأسلوب المُستدام الذي قاد المجموعة الهندسية إلى بناء استاد 974، حصل هذا الأخير على تصنيف خمس نجوم بموجب نظام تقييم الاستدامة العَالَمي (GSAS)، الذي تديره منظّمة الخليج للبحث والتطوير (GORD).

بهذه الرؤية، التي تضع الاستدامة في المُقدِّمة، يتطلّب تصميم ملعب مؤقّت سيناريوهات هندسية ووظيفية مختلفة، ويُعَدُّ استاد 974 مثالاً ساطعاً لهذا السيناريو، فهو الملعب الوحيد لكأس العَالَم الذي لن يتمتع بتكنولوجيا التبريد، مكتفياً بالتهوية الطبيعية نظراً لقرب موقعه من الواجهة البحرية. كما سيتمُّ تفكيكه بالكامل واستخدام مكوِّناته في مشاريع رياضية خارج قطر وتحويل الحيِّز الأصلي للملعب إلى مساحاتٍ خضراء. إنه تصميم صعب التصديق على الورق، لكنهُ أصبح حقيقة لنموذج مبتكر ورائد في تصميم الملاعب الأكثر استدامة في المُستقبل.

- يتسع استاد 974، لـ(40.000) مقعد، وقد دخل التاريخ قَبل استضافة أول مباراة له. فقد بُني بالكامل من حاويات الشحن البحري ووحدات مستقلّة من الصلب، وهو أول استاد كرة قدم مغطّى قابل للتفكيك بالكامل، ما يُشير إلى التزام قطر بالاستدامة الفعَّالة من حيث تكلفة الإنشاء وحداثة التصميم.

- لا يُشير الرقم (974) فقط إلى رمز الاتصال الدولي الخاص بقطر، بل يرمز أيضاً إلى عدد حاويات الشحن البحري التي استُخدمت في بناء الاستاد. وهو يقع في منطقة الميناء قبالة المنظر الساحر للأبراج، حيث سيشعر المُشجِّعون بالنسيم العليل القادم من الخليج العربي.

- عقب انتهاء البطولة، سيُعاد استخدام الحاويات والهيكل، وإنشاء مرافق تطلّ على الواجهة المائية تعود بالنفع على أبناء المُجتمع، بالإضافة إلى مركز حيوي للأعمال. ورغم الطبيعة المُؤقَّتة لاستاد 974 بموجب هذا المفهوم الجديد في بناء الاستادات، فقد تمَّ الحرص على أن يدوم إرثه لأجيالٍ قادمة.

- في مراحل التصميم وحتى الانتهاء من البناء عُرِفَ باسم المنطقة التي شُيِّد عليها وهي راس أبو عبود، الواقعة على بُعد 10 كم شرق وسط الدوحة، وعند افتتاح الملعب في نوفمبر/ تشرين الثاني 2021 خلال كأس العرب لكرة القدم أُعلن عن اسمه الجديد استاد 974.

(اللجنة العليا للمشاريع والإرث، الموقع الرسمي)


9
11
12
13
14
15
16
18

نزار شقرون:

«زول الله» تتعلّق بفئة يسكنها مرح المعرفة

بعد «بنت سيدي الرايس» (2010)، و«الناقوس والمئذنة» (2017)، و«دم الثَّور» (2019)، صدر حديثاً للكَاتِب التونسي نزار شقرون رواية «زول الله» (مسكلياني 2022)، مواصلاً سفره نحو تخوم الثقافة العربيّة، برهانٍ أدبيّ تتأسّس أطروحته على تقفّي الأثر. حفريات معرفية لا ينفكّ الكاتبُ يتعمَّق فيها مستدلاً بنصٍّ مفقودٍ يغيِّر سيرة شخصٍ ما. بذلك، تقترح علينا رواية «زول الله» الانتباه إلى الربط القرائي بين عوالِم الشخصيات والهاجس الفكريّ الثاوي خلف حيواتٍ مغتربة!

تنشأ الحكاية في «بغداد»، وفي رحلة شاقة يلتقي أبطالُ الرواية في شبكةٍ عالميّة من أجل إنقاذ المعرفة الإنسانيةً، وفي السياق السردي تتغيَّر شخصيّة «الزول» الآثاري السّوداني، وتتولّى «ثناء» البغداديّة سرد هذا التغيُّر وتدوينه بصفتها ورّاقة. غير أن التحوُّل سرعان ما يشمل كل الشخصيات بناءً على شبكة اجتمع أعوانها على ما دعا إليه ميراث آبائهم من عدم معادَاة العلوم، أو هجر كتاب من الكتب، أو التعصُّب إلى مذهبٍ، بغاية النجاة، والفوز بالحكمةِ لسلك وجهاتٍ جديدة.

لماذا تبقى المعرفة سرّاً؟ سؤالٌ كبيرٌ تطرحه الرواية في حركة شخوصها نحو فهم ضرورة «الرحيل» تفادياً للطوفان.. وإذا كان السّعي إلى «النجاة» محرِّكاً للبرنامج السردي، فإنّ هذا البرنامج تلبَّس بالموت والحياة، بحكايات الراحلين والأحياء، وبحكاية عشقٍ مكتوم بين «الزول» و«ثناء»، وتلبَّس كذلكَ بالتخييل كمُحرِّك لمُعاينة تاريخ الأفكار، والنظر في التجربةِ الإنسانيّة.



سؤال البداية يتعلَّق بأصل الفكرة، أيُّ خارطة قادتك إلى نشأة رواية «زول الله»؟

- التفكير في نشأة هذه الرواية هو تفكير في مفهوم الرواية باعتبارها مساءلة، فالرواية لا تطرح أجوبة. ولا تقترح من خلال شخصياتها ولا رؤاهم للعَالَم مجموعة من الإجابات، لأنّ الإجابات تقع ضمن الأنساق اليقينية. لذلك فالأسئلة تقود إلى رسم خط للبحث، (الزول)، بطل الرواية، كانٍ يتوقع أنه يبحث عن حقيقة موجودة سلفاً. اكتشف في أثناء البحث أنّ فكرة الحقيقة هي فكرة خادعة. وأوّل مَنْ تَفكَّك إزاء هذه الحقيقة هو ذاته نفسها، لأنها لم تعد كما كانت عليه في الماضي. ففكرة اليقين في الرواية متلاشية، لأنّ الهدف الأساسي هو أن يكون السؤال قائداً للبحث. وأن يكون موقع الرواية الطبيعي هو البحث المُستمر الذي لا ينتهي. هذه الفكرة تسكن أغلب الشخصيات، على الرغم من أن بعضها يتهيأ لنا بأنّها منتهية، من ذلك أنّ (أبو محمد)، كان له توجيهٌ بحفر المدفن

للكتب، وبنوعية الكتب التي سيدفنها. ولكن ظلّ لديه سؤالٌ كبيرٌ جدّاً. كيف السبيل إلى النجاة؟ وما معنى السفينة؟ لأن التوجيه كان فيه أمران اثنان، حفر المدفن والسفينة. لقد وجد نصف الإجابة. لذلك فالشخصية لا تستقر على يقين.

الخلاص لا يتحقّق عند العثور على ما دفن من معرفة. وإنما أيضاً من خلال الحفاظ على هذه المعرفة، ناهيك عن استخدامها.

- فكرة السفينة في الرواية مرادف للخلاص. ولكن بما أن السفينة لم يتم الإفصاح عنها بشكلٍ نهائي فهي سؤال معلَّق، الرواية فيها نوعان من الخلاص، الخلاص الفردي والخلاص الجماعي، بالنسبة للزول الخلاص الفردي هو أن يخرج من العراق، والعودة إلى السودان. حينما التحم بالشبكة والتحق بجزء منها دون أن يعي بذلك أصبح آلياً ضمن الهم الجماعي للخلاص. والسفينة لم ترتبط بشخص فهي تؤمِّن سيرورة البحث الأبدي. دائماً البحث. لأنّ الإنسانية في توقها إلى الخلاص تبني إنسانيتها خارج الأنساق الجامدة، هناك بحثٌ عن مفهوم آخر للخلاص بمعنى أن الإنسان يعيش حياته وهو يكافح لا من أجل تحصيل أجر، بل من أجل بناء هذه الإنسانية. إذاً فالمسألة تتجاوز ذاته الفردية. وتتجاوز حاضره حتى تنغرس في هذا الآفق المُستقبلي. هذا مهمّ ألّا تقف الرواية عند حدود معلومة، وشخصيتها الرئيسية وقفت عند حدِّ الحدود بين الأردن والعراق. فلا نعلم مصيرها. الجهل بالمصير هو التأكيد على أن مفهوم الخلاص غير دقيق، أو غير متماهٍ مع أنواع الخلاصات التي نعرفها. والخلاص لا يتعلَّق بحفظ المعرفة فقط، وهذا صحيح، وإنّما في تشرُّب هذه المعرفة وإحداث القطائع بواسطتها وتفادي عطبها حين تكون مادّةً للتفكير وأدوات للتحليل والتغيير.

اخترت «إخوان الصفا» كخلفية معرفية للرواية. نموذج يندرج ضمن إطارٍ تاريخي كانت الإجابات فيه محدَّدة بالمُعتقد بالدرجة الأولى. بأخذ مفهوم الخلاص في تعدُّد أبعاده، يبدو نموذج «إخوان الصفا» محرِّكاً لسؤالٍ نقدي حتى في داخل هذه التجربة. لماذا اختيارك «إخوان الصفا» كخلفية معرفية للشخوص وللشبكة، وليس حركةٍ أخرى كحركة «التنوير العربية»، والتي تبدو أكثر تقدُّماً وشمولية؟

-لماذا «إخوان الصفا»؟ أول شيء «إخوان الصفا» هي جماعة فكرية فلسفية. صحيح أنها تنظر في المسائل الدينيّة، ولكنها ليست فرقة دينيّة. ومقاربتها للدين مختلفة عن مقاربات المذاهب آنذاك. فقد استدعت الفلسفة اليونانية والإرث الفلسفي الإنساني بشكلٍ عام، حتى تطرح الأسئلة الدينية من خلال هذا الإرث. ولذلك ومنذ نشأتها وجدت معاداة كبيرة، بدليل إننا إلى الآن باستثناء ما قدَّمه أبو حيان التوحيدي في كتابه (الإمتاع والمُؤانسة) عن هويّة أصحاب هذه الجماعة لا نعلم تفاصيل عن تكوّنها والهويّة الحقيقيّة لأصحابها. كانت هذه الجماعة تهدِّد طريقة التفكير السّائد، لذلك فإنّ مقولاتها الرئيسية ما زالت تهدِّد العقل الأرثوذكسي. فـ(إخوان الصفا) في الرواية هي عبارة عن منطلق سؤال، والرواية لا تعمل على استعادة مقولاتهم. هناك مقولاتٌ موجودة تتبناها بعض الشخصيات، وهناك مقولاتٌ تثور ضدها الشخصيات، على اعتبار أن الشخصيات هي بنت حاضرها ولا يمكن أن نستعيد الماضي. فالغاية من استدعاء «إخوان الصفا» هو تحريك السؤال. لذلك عدت إلى تلك اللحظة واعتبرتها لحظةً مؤسِّسة نحن بحاجة إلى نبضها، وقد تشكّلت في حلقة أخرى من حلقات المعرفة العربية الإسلامية مع ابن رشد في الأندلس وغيره من الفلاسفة. الفلسفة مهمَّة باعتبارها تصنع المفاهيم، لذلك يحفر (أبو محمد) المدفن لدفن الكتب.. إذن لهذا عدت إلى «إخوان الصفا»، أي أعدت التفكير في غصن من أغصان شجرة التفكير في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، وعدت أيضاً إلى لحظةٍ غامضة، لأن الرواية لا تنشأ من الوضوح، فـ(إخوان الصفا) إلى حدّ هذه اللحظة الراهنة يشكِّلون لغزاً. والرواية تقوم على اللغز. وعلى اعتبار أيضاً أن فكرة «إخوان الصّفا» قائمة على نوعٍ من البُعد الديني، فقد حاولت أن أقود فكرة التسميةٍ إلى منطقة أخرى، فقمت باستخدام «الشبكة».

تتشكَّل الشبكة بدون أيديولوجية مسبقة، بدون كراساتٍ ولا مرجعيات، وإنما تلتقي بشكلٍ فنتازي إلى حدٍّ ما. لكن، وبالإحالة إلى مراوحتك بين الأزمنة المعرفية، تنسج خيوط هذه الشبكة. بالنسبة لقارئك الضمني في أثناء الكتابة، ما هي المُحدِّدات الفكرية، والفلسفية، وربما حتى السياسية والجمالية التي انطوى عليها برنامجك السردي؟

- حاولت الرواية الخروج من السياج الفكري السّائد. وبالتالي كان عليّ أن أبحث عن مفهوم آخر غير «الجماعة»، رغم أنّ هذا المفهوم لم يرتبط فقط بما هو ديني، بدليل حديثنا عن الجماعات الفنيّة. خيرت أن أستخدم مصطلح الشبكة، لأنّه أوسع بكثير من مفهوم الجماعة، الشبكة الآن في العصر الرقمي أساساً تسمح باستيعاب أعداد هائلة من حيث لا تحتسب، الشبكة مفتوحة، غير محدودة، وتعتمد على التطوُّر وسرعة الانتشار. الجماعة تعتمد على تعاليم، ولكن الشبكة لها قدرة ذاتية على كسر هذه التعاليم في كلّ لحظة زمنية مع دخول أنواع وأجناس وأشخاص من لغاتٍ وأديان مختلفة، لأنه لا يمكن استيعاب كلّ هذا الاختلاف والتنوُّع في دائرة التعليمات الواحدة. وإنْ كانت هناك

الزول هو خريج معهد الآثار، وأغلب الشخصيات في الشبكة ينتمون إلى مجالات قريبة من الفنّ والأدب والفكر أيضاً. الرواية لا تتحدَّث عن عمَّال، لا تتحدَّث عن صنائعية، إنّها اكتفت بشريحة محدَّدة لتضعها تحت المجهر.

كان الهدف هو التركيز على هذه الفئة الاجتماعية التي عليها أن تضيء الدرب لسائر الفئات الاجتماعية؛ وقد نجد «هيرو» ربّان سفينة ليست له علاقة بالفنّ، لكن له علاقة بالتجربة المعرفية؛ «أنجليكا» أيضاً ليست لها علاقة بالفنّ، لكن لها علاقة بالتجربة المعرفية. الرواية تتعلّق بفئة يسكنها مرح المعرفة. «هيرو» يشقُّ البحار بالسفينة في اتجاه المعرفة، «أنجليكا» نفس الشيء، الاثنان نجدهما يلتقيان في مكتبة بجامعة في الهند، ويعني ذلك أنهما التقيا على بساط المعرفة، والتقيا وهما يبحثان عن المعرفة، فإذن الشبكة لها علاقة بهذه المعاني، ولكن حينما وجد (الزول) نفسه في الشبكة دون أن يدري فكأنما هو أيضاً سمكة، وقد تمَّ اصطيادها في الشبكة، الشبكة منتشرة في العَالَم، وقد يكون المرءُ فيها دون أن يدري، يكتشف انتماءه إلى هذه الشبكة حينما يبدأ في السؤال، وكأن الذات الإنسانية هي ذرة في الهواء، ولا تتحوَّل إلى كينونة إلّا إذا دخلت منطقة السؤال.

(ثناء)، هذه الشخصية التي تمتهن التدوين باعتبارها ورّاقة تدوِّن سيرة (الزول). بشكلٍ من الأشكال، تتصرَّف في مساره الروائي. سيرة الزول أمام تمفصل وتحوُّل من الشفاهي إلى الكتابي. على ضوء مسألة الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي في أي عملية تدوين، كيف أمكن للزول، وهو شخصية «ساذجة» تحمُّل عبء طرح قضية إشكالية؛ وهي إعادة النظر في التاريخ الإنساني والثقافي والعربي؟ كيف يمكن لشخصية من هذه الطينة تحمُّل تدوين لغز كبير سيجعله مرتاباً في العودة إلى موطنه؟

- أولاً الرواية تطرح على نفسها رهان مساءلة التدوين نفسه؛ (ثناء) البغدادية تحيلنا على شهرزاد البغدادية، ولكن (ثناء) هي الراوية المُدوِّنة لا تكتفي بالتدوين فحسب بل تقدِّم الشّخصيات والأحداث من زاوية نظرها، فهي تعرض علينا نقوش (الزول)، وهي عبارة عن تسجيلاته وملاحظاته وآرائه وسرده لجولاته، والأحداث التي مرّ بها في حياته بإيهامنا بأنها هي نقوش مطابقة لما وجدته في الدّفتر؛ وفي الرواية هناك إشارة إلى أن التّدوين في حدِّ ذاته يوهم بالحقيقة، ولكن القارئ الفطن عليه أن يدرك أن فعل التّدوين معرَّض إلى تصرُّف المُدوِّن، وهنا يُطرح سؤالٌ كبيرٌ: إلى أي مدى سلِمت الكتب التي نُسخت على امتداد التاريخ العربي والإسلامي من تدخّل الورّاقين؟ فثناء تروي سيرة (الزول) كما وردت في النقوش، دون أن ندرك هل ترتيب النقوش هو الترتيب



في الرواية إشارات إلى وجود بعض التعاليم، فـ(هيرو) مثلاً يحمل فكرة التعاليم، ولذلك سُمِّيَ بالمُعلِّم. المُعلِّم هو الذي يعطيك التعاليم. ولكن الشبكة تسمح بشيءٍ مهمّ جداً. هو حريّة التجربة الإنسانية داخل المجموعة. ليست هناك في الشبكة مراتبية. نذكر «الأعوان» في جماعة «إخوان الصفا» الذين لهم مراتب. الشبكة ليس فيها أصناف أو مراتب، حتى أن (الزول) ليس رقماً. (ثناء) هي نفسها ليست رقماً. وليست لها صفة سوى أنها عون فقط، فكلهم أعوان دون مراتب. وهذا مهمّ جداً، لأن تجربتهم في الحياة تجربة مفتوحة، يعني (ثناء) مثلاً تنتمي إلى الشبكة، والظاهر أنها تحمل عدداً من مقولات إخوان الصفا. ولكن لها رؤية مختلفة لمسألة حريّة السّلوك، لها نظرة مختلفة لمسألة العلاقة بين الرجل والمرأة. فهناك مساحة للحريّة. وهذه المساحة في الشبكة مطعّمة دائماً بالتجربة الإنسانية التي تكون لصيقة بالتجربة الجمالية، لأن سؤال الفنّ حاضرٌ في الرواية كما هو حاضرٌ في الشبكة.

(ثناء) هي فنّانة بالأساس خريجة أكاديمة الفنون،

الصحيح، ودون أن ندرك أنها أخطأت أم أصابت في نقل ما قرأت من خط (الزول)، وهذه الأسئلة لا تتعلَّق فقط بها كمُدوِّنةً، ولكن تحيلنا على مساءلة عملية التدوين التي وقعت لكتب مهمَّة وخطيرة جداً في تاريخنا العربي الإسلامي. ومن جهةٍ ثانية قامت (ثناء) بعملية تدوين الرواية والجمع وهي خارج العراق، ولم تكن تكتب مثلما كانت شهرزاد تروي تحت الخوف من سيف شهريار، أي لم تكن تكتب تحت التهديد بالموت؛ كانت تكتب في فضاءٍ متحرِّر، وهذا الفضاء المُتحرِّر سمح لها بأن تكتب على تلك الطريقة، ويعني أن الكتابة التدوينية ينبغي أن تُولد في سياق الحريّة. فيما تعلَّق بـ(الزول) فهو شخصية قدرية في بداية أمره، وكثير ما يذكّرني بـ«جاك القدري»، هو شخصية قدرية، سلَّمت قدرها ومسيرة حياتها وتصرُّفاتها وممارساتها للقدر، ولكن هذا القدر الذي سلَّمه (الزول) نفسه هو الذي ألقاه في الشبكة! ومن المُفارقات أنّ الشخصية القدرية تتحوَّل إلى شخصية ثائرة على هذه القدرية، لأن فعل الكتابة يمثِّل الانتقال من عيش التجربة إلى كتابتها في غرفة البستان، التصميم على كتابة النقوش هو انتقال، التصميم من الخروج من لحظة هبائية أنك تعيش دون أن تترك أثراً إلى لحظة تُقرر فيها أن يصبح لك أثر، هذا تحوُّل عميق جدّاً، وبالتالي (الزول) ينتقل من قدرية إلى صُنع مصير، لذلك في الأخير الزول كان مقدّراً له أن يهاجر مع (ثناء)، ولكنه فضّل أن يتلاشى وأن يمتنع عن الخروج من بغداد.

تعكس (ثناء) كمُدوِّنة أطروحة الرواية؛ بصورةٍ ما، هي استعارة لمرآة خادعة باعتبار أي عملية للتدوين قد تشمل الحقيقة ونقيضها؛ فكأن (ثناء) فيما تقترحه من تغيير وتحرير لسيرة الزول، بصدد تأليف سيرة أو حقيقة وفق رؤيتها الذاتية. إنها أيضاً المؤولة للنصّ الذي هو الزول. بالإحالة إلى مرجعيات الرواية والمواقف السردية، أين تقع حقيقة الزول؟ تلك السيرة المُحرَّرة التي مهما تقدَّمت (ثناء) في تدوينها، فإنه لا مفرَّ من بقاء المسكوت عنه داخلها.

- الزول ينتمي إلى الشبكة التي أنقذته من قدريته وحرَّكت فيه المسكوت بالداخل، فهو مثل كلّ إنسان في هذا العَالَم يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة المُطلقة، حقيقة الآباء والأجداد، وأنه لن يخرج عنها أبداً حتى يمتلك يقينه وخلاصه، فإذا به يكتشف أن في ذاته تكويناً آخر وصوتاً آخر ينعتق من هذه الوضعيّة البشريّة. اليوم حينما نقول بأن ثقافتنا العربية غير قادرة على أن تنعتق وأن تقطع كي تبحث عن خلاصها الذاتي هذا أمرٌ غير صائب، لأن الثقافة إنْ قبلت بأن تنتمي إلى شبكة أوسع من المفاهيم ومن الثقافات، فإنها حتماً ستجد في داخلها من المُدخرات ما يسمح لها بتحقيق هذه النقلة المُرتقَبة.

(الزول) هو أيضاً نصٌ مفتوح، و(ثناء) حينما تعرض على القارئ نقوشه وتتصرَّف فيها دون أن ندري حجم التصرُّف أو حدوده، فهي تُؤوِّل النقوش حسب ما عرفته عن (الزول) كشخصية واقعية أمامها، وأيضاً تُؤوِّل ذلك في ضوء ما تفترضه وما تأمله كمُدوِّنة، لأننا كثيراً ما ننسى أن الورّاق هو إنسان، ويعني ذلك أنه مجبول على الخطأ ومجبول على المزاج والأهواء، وأيُّ كتاب وصلنا إلى الآن ونسخه الورّاقون لا يمكن الثقة في مطابقته التامة مع الأصل، فتصرُّف (ثناء) في أصل نصّ (الزول)، أي في نقوشه هو إشارة دامغة إلى أن تصرُّف الورّاق عبر تاريخنا الثقافي هو تصرُّف إنساني، وهنا أنا لا أحاكم الورّاق، ولكن أبيِّن أنّنا نتعامل مع الإنسان، ونتعامل مع المُؤوّل ونتعامل مع القارئ، وربما هذا الورّاق تحاشى أن يعرض علينا ما يتنافى مع أيديولوجيته، ومع مذهبه، ومع فكره، وحتى مع مزاجه، وبالتالي فإننا قرأنا واطلعنا وتثقّفنا وكوّنّا معرفتنا بناءً على مصادر هي في الأصل محفوفة بكلِّ هذه المخاطر.

العلاقة بين (ثناء) و(الزول) هي علاقة ملتبسة، و(ثناء) تقبل بأن تتعهَّد بالزول باعتباره أمانة؛ وفي الرواية إشارة يقول فيها (أبو محمد) إنّ الله أودع أمانته في الكتب، ويعني ذلك أن الإنسان أمانة، والمعرفة أمانة، وأنه لا يمكن تعريف الإنسان إلّا بربطه بالمعرفة، وهذا في أصل الأشياء موجود في تراثنا الثقافي على اعتبار اقتران الإنسان بمعرفة الأسماء كلها، فلا يمكن أن نعرف الإنسان خارج الأسماء، وخارج هذه المقولة الكبرى للمعرفة وخارج الأسئلة والرغبة في الاستكشاف. فـ(ثناء) قبلت بأن تتعهد بهذه الأمانة (الزول) تبعاً لطلب (أبو محمد) أخيها؛ ولكن شيئاً فشيئاً تورَّطت وجدانياً في حبّ هذا الشخص، وهذا الحبّ الذي يبدو في داخل الرواية خافتاً غير ضاجّ، وكأنه بكاتم الصوت، هو حبّ المُؤوّل للنصّ، هو حبّ (ثناء) باعتبارها تريد أن تكتشف شخصية (الزول) ولها محبة في الاكتشاف، وبالتالي فإنّ الحبّ في تعريفه داخل الرواية هو اكتشاف للآخر. هي لم تسعَ إلى امتلاكه، ولكنها سعت إلى اكتشافه. وتكون (ثناء) صاحبة الحمام المخلصة -وفي ذلك إشارة حتماً إلى باب الحمامة المطوّقة في «كليلة ودمنة»- هي المرأة الوحيدة الحاضرة في الشبكة في الجانب العربي، وهنا أشير إلى أنّ «إخوان الصفا» كجماعة فلسفية وفكرية لا تضم إلّا الذكور، لكنّ الشبكة في الرواية لا تقصي المرأة من دائرة التفكير وإنتاج المعرفة. فالخروج من منطق الثقافة الذكورية إلى ثقافة المُشاركة بغض النظر عن الجنس واللّغة والدين.. هذا من أهداف الرواية، لأن هذا الجانب يطعّم المنزع الإنساني داخلها؛ لأن الشبكة في النهاية هي نزوع إنساني وغايتها تشديد النزعة الإنسانوية في التفكير المُعاصِر، هذا رهانٌ كبير للرواية.

■ **حوار: محسن العتيقي**

في حالة اختفاء طوعي

تراجيديا القرن العشرين على وجه كونديرا

اشتهرت «أريان شومان» بتحقيقاتها التي تكرِّسها للشخصيّات الأدبية، والشخصيّات غير الأدبية. حضرت إلى مهرجان الكتاب بمدينة «ميتز - Metz»، للحديث عن كتابها الذي تحاول فيه الاقتراب من «ميلان كونديرا»، دون أن تكون قد التقت به أبداً. فبالنسبة إليها، يجسِّد الكاتب التشيكي، الذي يعيش في باريس في حالة اختفاء طوعي لمدّة شارفت على الأربعين عاماً، «التاريخ التراجيدي للقرن العشرين».





أكتياليتي: كيف فرض هذا التحقيق نفسه عليك؟

- هذا الكتاب وليد مصادفة، تشبه، إلى حَدٍّ ما، ما يحدث في روايات «كونديرا»، فقد جاءتني فكرة إنجازه بعد لقاء في شوارع باريس. كنت مع والد أطفالي، الذي وجدته، فجأةً، يقول لي: «انظري هناك، إنه ميلان كونديرا، مع فيرا، زوجته».

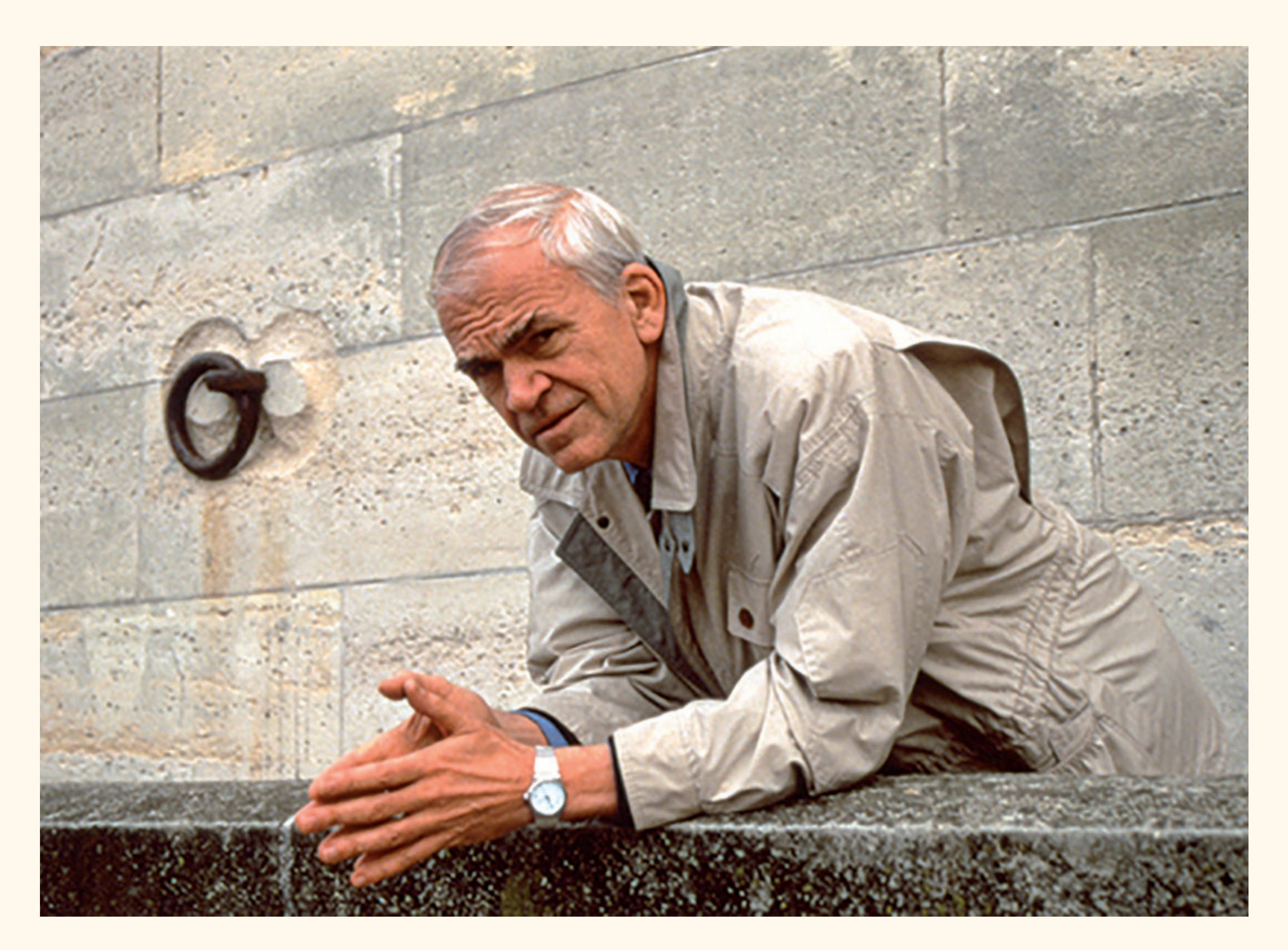
«كونديرا»، مؤلِّف أثَّر فيَّ كثيراً، منذ أن كنت في العشرين من عمري، وذلك عندما اقتحم كلّ من توماس، وتيريزا، وسابينا؛ شخصيات روايته «كائن لا تحتمل خفَّته»، خيالي، ولم يغادروه إلى الآن. لكنني، بصراحة شديدة، لم أكن أعرف حتى أنه يعيش في باريس.

ثم شرعت في البحث عن هذا الكاتب؛ ليس لأنني التقيت به في الشارع، فحسب، بل لأنه، أيضاً، يختزل القرن العشرين بأكمله؛ فقد ولد بعد الحرب العالمية الأولى، وعرف الغزو النازي، والحرب العالمية الثانية، وربيع براغ، والمنفى... لقد تكوَّنَ لديَّ الانطباع بأن كلّ تراجيديا القرن العشرين يمكن قراءتها على وجهه.



كيف تفسِّرين الشعبية الكبيرة التي حظيت بها نصوصه لدى القرّاء، خاصّةً في الفترة ما بين الثمانينيات والتسعينيات؟

- يمارس «كونديرا» شكلاً من أشكال السخرية؛ فإحدى رواياته تحمل عنوان «المزحة - La Plaisanterie»، وتتبنّى رؤية جديدة تماماً، يقف صاحبها على مسافة مهمّة ممّا يرويه. والأكثر من ذلك، أنه قد جدَّد، بطريقة ما، جنس الرواية، الذي كان الجميع، في فرنسا، في أثناء تلك الحقبة، يعتقدون أنه قد مات بعد أن فرض كلّ من تيّار الرواية الجديدة، والنقد البنيوي هيمنتهما على الحقل الأدبي. استطاع «كونديرا» أن يفرض، من جديد، أهمِّيّة الحبكة، والشخصيات، بوصفها كائنات مفكِّرة. أمّا فيما يتعلَّق بالحبّ والغيرة والشجاعة والجبن... فهو -بلا شك- واحد من أفضل الروائيِّين الذين تحدَّثوا عن هذه التيمات. لقد قرأت، مؤخَّراً، مقابلة مع «محمد مبوجار سار»، الكاتب الحائز على جائزة «غونكور» لسنة (2021)، يقول فيها: «أعتقد أن الرواية التي قمت بإهدائها أكثر من غيرها، تظلّ هي «كائن لا تحتمل خفَّته» لـ«كونديرا». لقد تكوَّن لديَّ انطباع، حينما أنهيتُ قراءة هذه الرواية، أنني أصبحت أفهم - ولو متأخِّراً - شيئاً ما عن/في الحبّ».



الآن، وقد فرغت من العمل في هذا الكتاب. هل كوَّنت فكرة حول أسباب الاختفاء الطوعي لميلان كونديرا؟

- بالطبع، تساءلت عن دوافع اختفائه، ولماذا لم يُجْرِ أيّة مقابلة منذ عام (1984)، بعد ظهوره في برنامج «أبوستروف - Apostrophes» لبرنار بيفو. من البَدَهِيّ أن المرء لا يمكن أن يختفي هكذا، دون سبب؛ فهل فعل ذلك لأنه لا يحبّ ما آلَ إليه الإعلام في نهاية القرن العشرين؟ هل لديه أشياء يخفيها؟ لماذا يرفض، بعناد، أن يلتفت إلى ماضيه؟ هذه الأسئلة شكَّلت، بالنسبة إليَّ، حافزاً، على الرغم من أن محاولة الحديث عن رجل تبخَّر، وأوصِدَت عليه جميع الأبواب، تمثِّل تحدِّياً كبيراً.

لماذا هذا الإصرار على اكتشاف حياة كونديرا؟

- أعتقد أن احترام الكاتب أمر بالغ الأهمِّيّة في فرنسا، خاصّةً بين صفوف الصحافيِّين. الكاتب هنا مقدَّس، والحال ليس كذلك، على الإطلاق، في الولايات المتَّحدة وإيطاليا وإنجلترا ... يوجد لدينا نوع من احترام الصحافة الأدبية لشخصية الكاتب، بالشكل الذي يظهر به في كتاب بروست «ضدّ سانت بوف - Contre Sainte-Beuve»، أي كمخلوق متفرِّد ينأى بنفسه عن «الإنسان العادي». من أين يستمدّ الكتّاب خيالهم؟ كيف يشتغلون، خاصّة عندما لا يكتبون بلغتهم الأمّ؟ كلّ هذا، في اعتقادي، مثير للاهتمام.

إن حياة الكُتّاب يمكن أن تكون مثيرة، إذا كانت تعيننا على تقفّي المعنى في ما ينجزونه من إبداع؛ وهذا ما يفسِّر اهتمامي بميشيل ويلبيك، وبما يمكن أن نطلق عليه «مقاولته الصغيرة» (الأمر الذي أوقعني في بعض المتاعب) أو بجان دورميسون أيضاً، حين تساءلت عمّا إذا كان يمارس شكلاً من أشكال الخداع، في بعض الأحيان.

الكُتّاب يتحوَّلون، أيضاً، في بعض الأحيان، إلى أصحاب سلطة، والسلطة هي أحد أهمّ المواضيع الجديرة بالاستكشاف، لكن هناك شيئاً آخر: الكُتّاب يمتلكون، أيضاً، فنّ أو موهبة صبغ حياتهم بصبغة روائية، وهذه حال «كونديرا»، الذي تكتنف مسارَه العديد من الأسرار، والذي صنع أسطورته الشخصية. وأنا رفضت الانصياع لكلّ الإملاءات التي تفرض عدم الاقتراب منه.

بالإضافة إلى ذلك، كونديرا كاتب يتحكَّم كثيراً في إنتاج أعماله...

- نعم، بل يمكن القول إن «كونديرا» مصاب بـ «هَوَس التحكُّم» فعلاً؛ فهو يذهب إلى حَدّ محو بعض الجمل والشخصيات من رواياته المترجمة. حتى أنه رفض أن تتضمَّن أعماله المنشورة في مجموعة «البليياد - La Pléiade» الرفيعة، أيّ جهاز نقدي، أو أيَّة هوامش.

ما أدهشني، أيضاً، هو أن «كونديرا» لا يترك وراءه أيّ أرشيف. والحال أن المخطوطات والمسَوَّدات الأولى والفقرات التي تكتب على الهوامش مهمّة جدّاً لمن يشتغل على كاتب معيَّن: غير أن من غير الممكن لمن يشتغل على «كونديرا»، أن يحصل على أيّة معطيات تتعلَّق بعملية إنضاج النصّ، وهذا أمر مؤكَّد، لأن الكاتب قد تخلَّص من كلّ ذلك.

غير أنه قد تبرَّعَ بمكتبته لمدينة برنو، ألا يعني ذلك أنه يضع الأدب فوق كلّ اعتبار؟

- أعتقد أن هذا التبرُّع كان وسيلة لإعادة مَدّ الروابط مع أصوله. إنها طريقة للعودة إلى الطفولة، إلى مكان نشأته عام (1929)؛ فهذا البلد هو، أيضاً، الذي لم يسمح له بالعودة إلى وطنه بسلام. لقد رغب في هذه العودة كثيراً، لكن نُشِر بحث تاريخي يشكِّك في بعض الأحداث من ماضيه جعله يفطن إلى أنه ليس، بالضرورة، موضع ترحيب. كما اكتشفت هذه الحقيقة، أيضاً: وفي فرنسا، «كونديرا» يُعَدّ محطّ تبجيل، بينما ليس الأمر كذلك في بلده، وهذا يفاقم البعد التراجيدي لوجوده. لأن ما أرويه، أيضاً، في هذا الكتاب، هو قصّة رجل في خريف عمره ما عاد يعرف في أيّ مكان يحيا، ومَنْ يكون، وما هي اللّغة التي يتحدَّث بها؛ فهو الآن يتحدَّث التشيكية بينما كان، في السابق، يتحدَّث الفرنسية. كلّ ما يعرفه هو أنه تشيكي أكثر من كونه فرنسياً، وهذا أمر مؤكَّد.

ما الغاية من وراء نشر تحقيقك في كتاب، بعد أن صدر على شكل صفحات في صحيفة «لوموند»؟

- «أدريان بوسك»، صاحب دار النشر «سو-سول Sous-sol»، هو مَنْ أقنعني بتحويل المقالات إلى كتاب، وقد اتَّخذ النصّ شكلاً جديداً، مستوحى، إلى حَدٍّ ما، من أحد أهمّ كتب الصحافة الجديدة، هو «سيناترا مصاب بالزكام». في هذا الكتاب، يسعى «غي تاليز»، بكلّ جهده، لينجز بورتريهاً حول سيناترا، لحساب صحيفة «إسكواير Esquire». ولم يُرفَض طلبه: تنقَّل، إذاً، إلى المدينة التي يسكنها سيناترا، وأخذ ينتظر، بعدما وعده وكيل الأعمال بأن يرتب له موعداً مع الفنّان الكبير، لكن الأمر انتهى به إلى إنجاز تحقيق حول غياب سيناترا؛ إذ التقى، على سبيل المثال، بمصفِّف شعر سيناترا، الذي أخبره أن هذا الأخير يقرأ مجلّات السيّارات في صالونه، وهذا النوع من التفاصيل التافهة والصغيرة هو الذي تكشف ماهيّة الأشخاص. في النهاية، أخبر وكيل الأعمال «غي تاليز» أن المقابلة لن تكون ممكنة، لأن «فرانك مصاب بالزكام»، والكتاب صدر بهذا العنوان. ولكن، قد يكون هذا أفضل بورتريه كُتِب حول «فرانك سيناترا»، على الإطلاق. وأنا لا أزعم أنني أردت أن أضاهي ما أنجزه غي تاليس، لكن كتابه كان مرشداً لي، بلا شك.

وبما أن دار «سو سول» هي بيت الصحافة الجديدة، بامتياز، فقد سمحت لذاتيَّتي أن تبرز قليلاً في الكتاب، فاستخدمت ضمير المتكلّم «أنا»، على سبيل المثال، وهو ما لم أفعله، أبداً، في صحيفة «لوموند». لقد تحرَّرت قليلاً. لكن الأمر الذي كان مهمّاً، بالنسبة إليّ، والذي لولاه لما أقدمت على تحويل هذه المقالات إلى كتاب، هو أن وصف التقدُّم في إنجاز التحقيق، وكواليس صنعه، كان شيئاً ذا أهمِّيّة في حَدّ ذاته.

هل يمكنك القول إن الأدب قد فرض نفسه على كتابتك، في الوقت الذي عجزت الصحافة فيه عن الإحاطة بكونديرا، بسبب اختفائه؟

- لقد تَمَّ تصنيفي، في مهرجان «ميتز»، ضمن خانة «الكتّاب، كتّاب المقالة»، وهذا أمر جميل، لكنني لست كذلك، وأنا أرفض هذه المصطلحات. ليس بمقدوري أن أكتب المقالة، وأفضِّل أن أُنعَت بصفة «المؤلِّفة» لا غير. المؤكَّد أنني لن أكتب الرواية أبداً، لأنني لا أملك الخيال اللازم لذلك، لكن لا شكَّ في أنني قد حاولت القيام بشيء يقترب ممّا يعرف بأدب الصحافة الجديدة.

وإذا شئنا استخدام التعبير المأثور لسفيتلانا أليكسيفيتش، فأنا أحبّ أن أروي الجانب العادي لشخصيّات غير عاديّة، والجانب غير العادي لشخصيات عاديّة. كما أني مولعة بالتفاصيل الدقيقة.

هل هذه التفاصيل تتيح لك، أيضاً، تفادي التطرُّق للبديهيات؟

- إلى حَدّ ما. ولكن، لماذا لا ينبغي أن نسعى لاكتشاف الكيفية التي يشتغل بها الكتّاب؟ فالمشهد الذي يصوّر «ميلان كونديرا» في منطقة «بيل إيل أن مير»، في الهواء الطلق، وهو يبدع مؤلَّفه «كتاب الضحك والنسيان»، بصوت عال، مرتدياً زيّ السباحة، بينما «فيرا» ترقن النصّ على الآلة الكاتبة، هو مشهد روائي أو سينمائي بالغ الجمال.

■ **أنطوان أوري □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

العنوان الأصلي والمصدر:
«Tout le tragique du XXe siècle se lit sur le visage» de Milan Kundera
https://actualitte.com/article/105544/interviews/tout-le-tragique-du-xxe-siecle-se-lit-sur-le-visage-de-milan-kundera

جودت فخر الدين:

التنافس بين الشعر والرواية ظاهرة مفتعَلة

يرى الشاعر والأكاديمي اللبناني جودت فخر الدين أن الإنتاج الأدبي العربي يطغى عليه الكَمّ، على حساب النوع؛ الأمر الذي يجعل القول بوجود مشهد أدبي أو حركاتٍ أو ظواهر أدبيةٍ أو فنّيّة، مسألةً مستبعَدة، وإنما يمكن القول -بدلاً عن ذلك- بوجود أفرادٍ يعملون في ظروفٍ شديدة الصعوبة، نظراً إلى حالات التشرذم والتخبّط والضياع التي يعاني منها الواقع العربي.

وُلِد جودت فخر الدين في العام (1953)، في بلدة السلطانية جنوب لبنان. درَّس الأدب والنقد العربيَّيْن في الجامعة اللبنانية من (1985) حتى (2017). يدرّس، حاليّاً، في الجامعة الأميركية في بيروت، بالإضافة إلى عمله السابق في مركز الأبحاث اللغوية والتربوية في بيروت...

بعد أربع عشرة مجموعة ، وغيرها، إلى جانب أعمال شعرية سابقة، منها: «أوهام ريفية»، و«للرؤية وقت»، و«أيام ومياه وأصوات»، و«منارة للغريق»، و«سماوات»، و«ليس بعد»، و«ما بين عمر وآخر»، و«فصول من سيرتي مع الغيم»، و«ثلاثون قصيدة للأطفال»، و«حديقة الستين»، كيف تنظر إلى رحلتك الأدبية؟

- إنها رحلة عُمْر تشكّلتْ من أعمار كثيرة، فكلّ مرحلة من مراحل حياتي تجسّدتْ بديوان، وكلّ ديوان إنما هو واحدٌ من أعماري تلك. هكذا، جعلني الشعر أعيش أكثر من الزمن الذي مضى عليّ، ذلك لأنه جعلني أتعرّف بنفسي، مرّةً بعد مرّة، وعلى نحْوٍ يزداد عمْقاً واتّساعاً، مرّةً بعد مرّة. واعتقادي بأنّ هذا هو شأنُ الشعر، جعلني أضعُ هذا العنوان «ما بين عمرٍ وآخر» لمختاراتٍ من شعري، صدرَتْ في العام (2010) ضمن سلسلة «آفاق عربية» عن «الهيئة العامّة لقصور الثّقافة» في القاهرة.

لنبدأ من البداية: كيف كان دخولك إلى عالم القصيدة؟

- نشأتُ على حبّ الشعر واللّغة العربية، في عائلة معنيّة بالأدب؛ أبي كان شاعراً، وكذلك جدّي، وأنا منذ طفولتي كنتُ أستمع إلى عيون القصائد العربية منهما. وعندما بدأتُ القراءة، واجهتُ، أوَّلاً، دواوين الشعر في مكتبة أبي. أذكر منها على سبيل المثال، دواوين كل المتنبي، وأبي نواس، وأبي فراس الحمداني، والمعلّقات بشرح الزوزني. إلى ذلك، نشأت على حبّ الطبيعة في قريتي الصغيرة في لبنان الجنوبي. هذه النشأة على حبّ اللّغة والطبيعة، والشعر جعلتني أكتب القصائد في سنّ مبكرة، ووجّهتني في سبيلي الذي ما زال يقودني من مرحلة إلى مرحلة، ومن أفق إلى أفق.

أنت واحد من رموز الثّقافة اللبنانية في السنوات الأخيرة. كيف تجد تموقعك في مقدّمة مشهد إبداعي يثير تساؤلات مستمرّة، على ضوء التطوُّرات الحاصلة؟

- المشهد الإبداعي في لبنان، وفي الوطن العربي، يمكن تلخيصه بالقول إن كمّيّات الإنتاج (في الأدب، خصوصاً) كثيرة، أمّا النوعيات الجيّدة فقليلة جدّاً، بل نادرة. لم يعُدْ هنالك من مشهد، يمكن فيه الكلام على حركاتٍ أو ظواهر أدبيةٍ أو فنّيّة، بل أصبح الأمر متعلّقاً بأفرادٍ يعملون في ظروفٍ شديدة الصعوبة، نظراً إلى حالاتِ التشرذم والتخبّط والضياع التي يعاني منها وطننا العربي. أمّا عن المواكبة؛ مواكبة الثّقافة للتطوُّرات الحاصلة، فيمكن القول إن دورِ الثّقافة العربية، في أيّامنا هذه، يزداد انكفاءً وانحساراً، بل إن هذه الثّقافة تجدُ نفسها متفاجئةً بما يحصل، بدلاً من العمل على أن تكون مؤثّرةً في الوقائع، وقادرةً على قراءة الحاضر، واستشراف المستقبل، وفتح آفاقٍ جديدةٍ للتفكير والتعبير والتطوّر.



كيف ترى واقع الشعر، وتلقّيه؟

- ربَّما يصحّ القول إن الإقبال على الشعر يتراجع في العالم كلّه، نتيجةً للتحوُّلات التي أوقعت البشر في وتيرة من العيش تتّسم بالسرعة، وتطغى عليها قِيَمُ الاستهلاك. وقد يصحّ القول، أيضاً، إن الشعر في البلاد العربية يعاني من مشكلات إضافية، في رأسها مشكلة اللّغة؛ فالعرب باتوا في حالة من الغربة حيال لغتهم، حتى في مؤسسات التعليم، وفي مؤسَّسات الإعلام، حيث ينبغي ألا تكون الهوّة واسعة بين اللّغة والناطقين بها أو العاملين في حقولها. في حالة كهذه، كيف يكون تلقّي الشعر؟ وكيف لا يكون في محنة؟

كيف يمكن مواجهة هذه المحنة؟

- في ظنّي أنّ المشكلة هي، في أساسها، تعليميةٌ تربوية. فالمناهج والبرامج المعتمدة في مدارسنا العربية تجعل التلامذة لا يُقبلون على اللّغة والشعر، بل تجعلهم ينفرون منهما. هنالك مسؤوليّات تقع على المعنيِّين بمؤسَّسات التعليم، وبتطوير وسائله، وبإعداد ذوي الكفاءات للعمل فيه. أما الشعراء فلهم أن يلعبوا دورهم الإبداعي في إنتاج النصوص الشعرية الجميلة، التي فيها تنمو اللّغة، وتزدهر، وتتطوَّر.

هل تراجع الشعر أمام الحضور الطاغي للرواية؟ وهل فكرت في الهجرة نحو الرواية؟!

- لم يخطرْ ببالي، يوماً، أنْ أكتب رواية؛ ربَّما لأنّ الشعر لم يترك لي فرصةً للتفكير في غيره. كنت مشغوفاً به منذ البداية، وظلّ شغفي به يزداد مع الوقت. أمّا بالنسبة إلى هجرة الشعراء إلى الرواية، فأنا لا أدري متى تكون هذه الهجرة ملحّة.

أظنّ أن المنافسة التي يجري الكلام عليها كثيراً، بين الشعر والرواية، هي منافسةٌ مفتعَلة أو متوهَّمة. فلماذا يتراجع الواحد منهما أمام الآخَر؟ لماذا لا يتقدّمان معاً أو يتراجعان معاً؟. صحيح أن الرواية تتفوَّق، اليومَ، على الشعر في سوق البيع والشراء، نظراً لطبيعة كلٍّ منهما، أو لسهولة القراءة هنا، وصعوبتها هناك، إلّا أنّ هذا لا يعني تراجعاً أو تقدّماً في المستويات الفنّيّة؛ ففي هذه المستويات، لكلٍّ منهما مشاكله. وإذا كان لا بدّ من الكلام على تراجع، فهو يصحُّ، في نظري، على الأدب، بعامّة.

ذهاب الكثيرين من الشعراء إلى كتابة الرواية ليس كافياً للقول إن هذا الزمن هو زمن الرواية. فلكلٍّ من هؤلاء أسبابه الخاصّة التي قد لا تكون فنّيّةً أبداً، أي أن التحوُّل من الشعر إلى الرواية، أو الجمع بينهما، قد لا يكون خياراً فنِّيّاً، وإنما قد تكون له دوافع لا تمتّ بصلة إلى طبيعة الرواية أو طبيعة الشعر. على أيّ حال، أيَّ زمنٍ هذا هو الزمن الذي نعيش فيه؟! إنه زمن التخبّط والضياع وفقدان المقاييس. وكما قلتُ، ليس التنافس بين الشعر والرواية سوى ظاهرةٍ مفتعَلة.

صدر، مؤخَّراً، ديوانك «أكثرُ من عزلة، أبعدُ من رحلة». كيف كانت ولادة هذا العمل؟

- هذا الديوان، كتبتُ معظمه في العام (2020)، أي خلال العزلة القسرية التي فرضها علينا وباء (كورونا). والحقيقة أن هذه العزلة جعلتْني أكتب بوتيرة لم أعهدْها من قبل، لقد تأتّى ليَ الشعر في موضوعاتٍ متنوّعة، لم تنحصر بالوباء وآثاره وتشعّباته. في الديوان، مجموعةٌ من القصائد بعنوان «أكثر من عزلة» تتناول انعكاسات الوباء على حياتنا اليومية، وعلاقاتنا بالوقت، وبالأشياء، وبالوجود بمختلف معانيه وتجلياته وأسراره. وفيه مجموعةٌ ثانيةٌ من القصائد بعنوان «أبعد من رحلة»، كنتُ كتبتُها خلال بعض الأسفار التي قمتُ بها قبل انتشار الوباء. أما القسم الأكبر في الديوان، فهو مجموعةٌ من ثلاث وثلاثين قصيدة قصيرة بعنوان «مراكبُ للنجاة»، تنطوي على تأمُّلاتٍ تتضافرُ في رسْم رؤيةٍ جديدةٍ إلى العالم من حوْلي.

في قصائد الديوان، تستوقف القارئ مشاعر اليأس والسوداوية. هل هذه الصورة ضمنيّة، بشكل مباشر؟

- لا أظنّه اليأس أو السوداوية، وإنما هو البحث، أو الرغبة في البحث وراء الظواهر والوقائع، ولكن

انطلاقاً من الحديث مع الأشياء والمحسوسات. هذا الأمر يجعلني لا أثق بشيء. إنه الارتياب إذاً.. الارتياب الذي يدفع إلى المزيد من المعرفة. ولمّا كان البحث (الشعري)، في هذه الأيّام، محاصراً بشتّى المصاعب والانهيارات، فقد يكون من الطبيعي انطواؤه على قدْرٍ كبيرٍ من الحذر والتحفّظ والتوجّس وعدم الثقة.

في أعمالك الشعرية، نجد، أيضاً، شاعراً يفِّكر في القصيدة، ومن خلال القصيدة..

- نعم، أرى أنّ القصيدة هي كيانٌ لغويٌّ، أوّلاً وأخيراً. ولغة الشاعر ليست محايدة، بل هي مضمّخةٌ بتجاربه الخاصّة، بانفعالاته ومشاعره وتصوّراته. وهي ليست ترجمةً لأفكاره أو تعبيراً عنها، وإنما هي لغةٌ مفكِّرة. فاللّغة تفكّر من خلال الشاعر كما يفكّر الشاعر من خلال اللّغة. والمعاني، في هذه العملية، لا تكون جاهزة أو مُسْبَقة، وإنما يقود إليها ذلك الالتباس بين الشاعر ولغته؛ الالتباس بمعنى التداخل والتفاعل والاغتناء، واحدهما من الآخَر.

بالإضافة إلى ذلك، هناك اهتمام بتفاصيل الأمكنة، والأشخاص، والأشياء...

- اهتمامي بالتفاصيل مرتبطٌ برغبتي الدائمة في الكشف عن علاقاتي بما حولي، وخصوصاً بالأشياء وبكائنات الطبيعة. أخاطب هذه الأشياء والكائنات، وأستنطقها، وأحاورها. وبهذا، يكون لها حضورها الخاصّ في قصائدي. وعندما يتعلّق الأمر بمكان معيّن، أعمل على التغلغل في تفاصيله لتظهر، في القصيدة، أبرز المزايا التي تحدّدُ له شخصيَّته. هكذا، أحاول القبض على روح المكان الذي أصوّره في شعري.

حتى وأنت تصوّر لحظة أمل، هناك حزن مخبّأ.. هل يتعلّق الأمر بخذلان ما؟

- لا أقول إن الحياة خذلتني في المستوى الشخصي، وإنْ كنتُ أشعر بأنها خذلتنا جميعاً. ربَّما يصحّ القول إن الحزن هو طابعٌ لمعظم ما كُتِب من شعرٍ حديث، وإنْ كان هذا الطابع قد ارتبط، في بدايات الحداثة (في الخمسينيات خصوصاً)، بنزعةٍ تفاؤلية، أو -بالأحرى- بتطلُّعٍ إلى التغيير. إلا أن التطوُّرات التي توالت بعد ذلك، أدّت إلى نتائج وظروف مخيِّبة. لقد بدأتُ بنشر قصائدي، منتصف السبعينيات من القرن الماضي، ومن ذلك الوقت أخذت الأمور تزداد تعقيداً ومأساويّةً، في لبنان وفي الوطن العربي، وكان لا بدّ لتلك المشاكل والمآسي أن تفرض انعكاساتٍ لها على الشعر.

في مجموعتك «حديقة الستِّين» محاورات مع الموت، تستميلهُ حيناً، وتستخفّ به حيناً آخر. هل يوهمنا الشعر، في هذه الحالة، بالتحايل على الخوف؟

- ربّما. بل هو الأرجح؛ ذلك أن الشعر إذْ يتناولُ الموت بهذه الطريقة أو تلك إنما يعمل على استدراجه إلى منازلة مكشوفة، أو -بالأحرى- إلى منازلةٍ يشترك فيها الطرفانِ، فلا يتحكّم بها طرفٌ واحدٌ (هو الموت) تحكُّماً كاملاً. بهذا يوهمنا الشعر، وبهذا يخفّف قليلاً من الخوف.

قلت إن «حديقة الستّين» منصّةٌ للنظر في مختلف الاتّجاهات. قرِّبْنا أكثر من بوصلة هذه الاتّجاهات؟

- «حديقة الستِّين» هي القصيدة الأولى في ديواني الذي يحمل العنوان نفسه، والذي صدر في العام (2016)، وكنتُ قد بدأتُ أكتبها على مشارف الستِّين من العمر. شعرتُ بأنني على شرفةٍ تتيحُ لي الرؤية في جميع الاتِّجاهات: إلى الماضي، وإلى الآتي، إلى الداخل وإلى الخارج، إلى الذات وإلى الآخَر، إلى العالم وإلى ما وراء هذا العالم. شعرتُ بأنني في نقطةٍ تدفعني إلى المراجعة والتبصُّر، كما كنتُ أفعل دائماً، ولكنْ هذه المرّة من شرفةٍ باتت أكثر عُلُوّاً.

على غرار ذلك، يتَّضح تعريفكِ للحداثة الشعرية. لكن، كيف يكون الشاعر شاعراً، بغضّ النظر عن المفاهيم؟

- أن تكون شاعراً حديثاً يعني أن تكون لك لغتك الخاصّة، وأن تكون قادراً على تطويرها. تبتكرها، وتعيد ابتكارها. بهذا وحده، يمكن لرؤاك وأفكارك وتصوُّراتك أن تتجدّد، وأنْ ترى العالم من زاويتك الخاصّة بك.

في سياق هذه الرؤية للعالم، يبرز، أيضاً، دور المثقَّف اللبناني. ما المهمّة التي يضطلع بها المثقف؟

- دور المثقَّف اللبناني كدوْر أيِّ مثقَّف عربي آخَر؛ يتمثّل بالعمل على إنتاج القِيَم الثّقافيّة الجديدة، التي ينبغي أن تحلّ محلّ القِيَم السائدة التي ما زالت تُنتج لدينا المزيد من التخلُّف والتعصّب. وإذا كانت المشكلة الأساسية، في لبنان، تتمثَّل بالطائفية التي تُنتج الفساد، والتي تحْكم التركيبة الاجتماعية، وتُضعف مؤسَّسات الدولة، فليس هنالك من خلاص إلا بالعمل على التخلُّص من الطائفية، وبتحقيق العدالة والمساواة في دولةٍ مدنية، تفصل بين الدين والسياسة. وفي هذا السبيل، يمكن لدور المثقَّفين أن يكون رائداً، ومؤثّراً، وفعّالاً.

يقول الماغوط في سيرته: «أريد أن ألغي المسافة بين هذه التعريفات: النثر، الشعر، المقالة. كلّها عندي نصوص. إذا قلتَ عني لست بشاعر...لن تهتزّ بي شعرة»

هل تتَّفق مع هذا الطرح؟

- هنالك، دائماً، تداخلٌ والتباسٌ بين الشعر والنثر، وقد عمل أسلافنا من النقّاد والبلاغيين، في العصر العباسي، على التمييز بين الشعر والنثر، وتحديد الفوارق بينهما، لكن ذلك لم يُزِلْ ما أشرْتُ إليه من تداخل والتباس، ولنا في قولٍ لأبي حيّان التوحيدي دليلٌ على ذلك، فهو يقول إنّ أجمل الكلام ما هو شعرٌ وكأنه نثر، أو نثر وكأنه شعر. أمّا السجال، في أيّامنا، بين من يدْعون إلى التخلي عن الوزن في كتابة الشعر وبين من يتمسَّكون به، فهو سجالٌ له طابع الفوضى، ويشترك فيه الكثيرون ممَّن لا يملكون المعرفة الكافية لمثل هذه المساجلة. والكثيرون من المتساجلين يُظهرون تعصّباً للوزن أو ضدّ الوزن. أنا، شخصيّاً، ضدّ التعصُّب من هنا أو من هناك، ولا أجد في السجال الراهن، الذي بدأ قبل عقود، سوى معارك لا طائل تحتها.

لكن السجال مستمرّ إلى يومنا، في مواقع التواصل الاجتماعي..

- كما قلتُ لك، لست متعصّباً لهذا الشكل أو ذاك من أشكال الكتابة. ليس لديّ مواقف مُسْبَقة. أكوّن رأيي في أيّ نصٍّ بعد قراءته، موزوناً كان أو بلا وزن. هكذا، يمكنني أن أُعجبَ بقصائد نثر، وإنْ كنتُ أكتب القصائد الموزونة، وأحسب أنّ لي طريقةً في استخدام الأوزان. إذاً، هنالك قصائد نثر تعجبني، لكنها ليست كثيرة. أمّا الذي يُنشَر في مواقع التواصل الاجتماعي، فلا أظننا نستطيع البناء عليه في إطلاق أحكام دقيقة. على كلّ حال، هو كثير جدّاً، وأنا لا قدرة لي على متابعته.

في ظلّ التغني بالحداثة، كيف ترى حال القصيدة العمودية؟

- ما زال كثيرون، اليومَ، يكتبون القصائد العمودية، وأنا لا أرى ضيراً في ذلك، فربّما هم يحاولون التجديد من داخل عمود الشعر، أي من داخل الشكل الشعري الموروث. وهذا التجديد، من الداخل، كان قد قام به شعراء في العصر العباسي كأبي تمام، وأبي نواس وابن الرومي، وصولاً إلى المتنبّي، وبعده المعرّي. لا أرى ضيْراً في محاولات التجديد عبر التمسُّك بالشكل الموروث، أو عبر التخلّي عنه. هذا من حيث المبدأ، أمّا في الواقع فإن ما يُكتب، اليومَ، من قصائد عمودية، يقفُ مقصِّراً أمام النماذج الفذّة في تراثنا الشعري.

فازت مجموعتك «ثلاثون قصيدة للأطفال» بجائزة الشيخ زايد لأدب الطفل والناشئة (2013 - 2014). ما الذي قادك إلى كتابة قصائد للأطفال واليافعين؟

- لم يكن في نيّتي أن أكتب قصائد للصغار. مصادفتان قادتاني إلى ذلك: الأولى في أوائل التسعينيات من القرن الماضي، عندما كنتُ أعمل في مركز الأبحاث اللغوية والتربوية في بيروت. طُلب مني، يومها، ولأهداف تعليمية، أن أكتب قصائد للصغار على الأوزان القصيرة من مختلف البحور الشعرية المعروفة، فكتبتُ ما يزيد على المئة قصيدة. بعد ذلك بقليل، كانت المصادفة الثانية، إذْ طلبتْ مني (دار الحدائق) في بيروت، التي كانت تُصْدر مجلّتيْن للأطفال: «أحمد» و«توتة»، أن أكتبَ قصيدةً في كلّ شهر لإحدى المجلتين. وهكذا تجمّع لي عددٌ آخر من القصائد الموجّهة إلى الصغار. في العام (2013)، اقترحتْ عليّ (دار الحدائق) أن نرشّح كتاباً لجائزة الشيخ زايد للكتاب، فاخترْنا ثلاثين قصيدةً أصدرتْها (دار الحدائق) في كتاب أنيق، زيّنتْهُ رسومٌ جميلةٌ، أعدّها ابني علي، وكان أن فاز الكتاب بالجائزة، في دورتها الثامنة، في العام (2014).

ظلَّ النقد العربي أسير المرجعيات الأوروبية. كيف يمكن طرح مفهوم نقديّ عربيّ؟ وفي السياق نفسه، هل الشاعر ناقد، بالضرورة؟

- طبعاً، هو ناقدٌ بالضرورة. هو ناقدٌ لنفسه، أوّلاً؛ فالشاعر له نظرةٌ في جماليّات الكتابة تتبلور، وتتطوَّر مع الوقت، ومع اتّساع الخبرة. والشاعر الذي يُحْسن النظر في ما يكتبه هو، يُحْسن النظر في ما يكتبه غيرُهُ.

نعم، لم يستطع النقد الأدبي _على مدى العقود الأخيرة الماضية_ أن يواكب الحركة الأدبية على نحْو مؤثّر أو فعّال. ظلّ، في الغالب، يردّد أصداء الأدب الذي ينبغي نقدُه، من جهة، ويجهد في اقتباس المناهج النقدية الغربية، من جهة ثانية. وفي رأيي أن الضعف في النقد الأدبي ناتج عن مشكلةٍ أساسيةٍ تتجاوز الأدب إلى مختلف البنى الاجتماعية في بلداننا العربية؛ إنها مشكلة الفكر النقدي الذي هو غائبٌ، تقريباً، أو محظور؛ والسبب في كونه غائباً أو محظوراً يعود إلى نوعيّة الأسس والمبادئ التي تقوم عليها بنى المجتمع. هنا، يجب أن يكون التغيير، الذي من شأنه أن يقود إلى مجتمع جديد قادر على الانفتاح، وعلى تقبّل النقد من كلّ نوع.

لكلّ شاعر حلمه.. ما الذي يشغل أفق تجربتك الشعرية؟

- كثيراً ما أحلم بأن تكون القِيَمُ الشعرية هي القِيَم السائدة في المجتمع، وأقصد هنا كلَّ قيمة تتنافى مع الطمع، أو اللهاث وراء المنفعة أو المصلحة الآنية. القِيَمُ الشعرية، في نظري، هي التي تمثّلُ ما يتراءى حقّاً أو حقيقةً، هي التي تتجاهل كلّ حسابات الربح والخسارة. القِيَمُ الشعريةُ، بهذا، هي الأخلاق الحقّة.

■ **حوار: السيد حسين**



ديفيد إل أولين

هل مات الأدب؟

«ديفيد إل أولين»، روائي ومحرِّر أميركي، «فنّ القراءة المفقود» من أشهر كتبه. يعرض «أولين» سيرته الذاتية، بصفته قارئاً وكاتباً، مع تقاطع مع ابنه، بصفته عقلاً جديداً غير ميّال للقراءة، على حساب الشاشات والترفيه.
تناول «أولين» حال القراءة اليوم، وإذا ما زالت القراءة عملاً إبداعياً لفهم أنفسنا، والتوازن بين المعرفة وعدم المعرفة، واكتشاف شخص آخر في نفسك.
المقال الآتي جزء من الكتاب خاص بالسؤال: هل مات الأدب؟

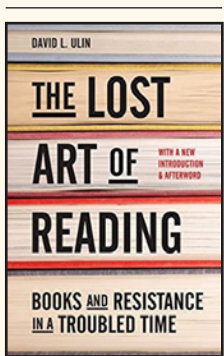
في مساءٍ ليس ببعيد، أخبرني ابني نوح، البالغ من العمر (15) عاماً، أن الأدب قد مات: كنّا على مائدة العشاء، ناقشنا «جاتسبي العظيم»، التي كان يقرؤها من أجل صفّ العلوم الإنسانية في سنته التاسعة. جزء من مهامّ الصفّ، تضمَّن تدوين تعليقات على النصّ، وهو ما كرهه نوح لأنه استمرَّ في إخراجه من القصّة، مع التوقُّف كلّ بضعة أسطر من أجل تسجيل ملاحظة، ووضع علامة اقتباس لإثبات أنه كان يهتمّ بما قرأه.

«سيكون الأمر أسهل بكثير، إذا سمحوا لي بقراءتها». كنت أستمع إليه يبدي امتعاضه، ولم أستطع إلّا أن أتذكَّر تجاربي مع الفصول الدراسية، وتقطيع أبيات الشعر إلى أجزاء، وبيان الجملة، والتفتيش بين البنية والمجاز. تذكَّرت قراءة «سيِّد الذباب» في المدرسة الإعدادية، الرواية التي قرأها نوح في المعسكر الصيفي، وأحبَّها، وكتب لي رسالة على (فيسبوك) مفادها أنها «قد قلبت كيانه» -وتذكَّرت قيام مدرِّستي بالإسهاب في الحديث عن البنية الرمزية، وإيجاد فوارق دقيقة، حرفيّاً، في كلّ جملة، إلى درجة أن ما كانت تقوله كان مستحيلاً. تساءلت كيف استطاع «ويليام جولدنج» أن يكتب روايته بشكل واعٍ هكذا، وما زال بإمكانه الكتابة؟ كيف كان بإمكانه تتبُّع كلّ ذلك؟ ومع ذلك، كنت على دراية بأنني أريد أن أصبح كاتباً، وبدأت أقرأ كيف يُبنى كتاب أو قصّة، وإذا كانت هيمنة الشعور بالوعي هي ما يتطلَّبه الأمر، فلن أكون بارعاً، أبداً، بما يكفي.

الآن، أدرك أن هذا أحد مغالطات تدريس الأدب في الفصول الدراسية؛ الحاجة إلى البحث عن حساب كلّ شيء، وتصوُّر إطار للعمل، أنموذج قياسي، يكون لكلّ قطعة صغيرة معنى فيه. الأدب (على الأقلّ، الأدب الذي أتعاطى معه) لا يعمل بهذه الطريقة؛ إنه واعٍ. نعم، لكنّ هناك مجالاً للصدفة، وتوازناً دقيق بين الصنعة والفنّ؛ ولهذا يصعب على الكُتّاب، عادةً، الحديث عن أسلوبهم، لأن الترابط مع تدفُّق السرد، يظلّ أمراً غامضاً حتى بالنسبة إليهم. «يجب القول إنه، بالنسبة إلي، تطوّر بشكل تلقائي»، كما قال «فيليب روث» ذات مرّة، في مشهد من روايته «كلّ رجل»: «لم يكن لديّ أيّة خطة». وإذا كان مثل هذا الوحي محبطاً لأولئك الذين يريدون رؤية الخدعة، الغامض وراء السحر، فهو (الإلهام) الحلّ الوحيد للكاتب الذي يعمل لأسباب هي، في جوهرها، عكس المخطَّط له: عاطفية، غامضة، لا يمكن تحديدها بالكامل، على الأقلّ، إذا كانت الكتابة جيِّدة. مع ذلك، يصعب تدريس هذا النوع من الكتابة؛ ما يتركنا ممتلئين بالتحليلات والشروح، وكلّ هذه الجلبة وهذا الغضب عبارة عن طنين



ديفيد إل أولين ▲





مـن التفاسـير يحجب نبـض قلـب الكتـاب.

بالنسـبة إلـى نـوح، يجـب أن أقـول: لـم تكـن هـذه هـي المسـألة. ليـس بهـذه الشـروط علـى أي حـال، فـكلّ مـا أراده، ببسـاطة، هـو إنهـاء المهمّـة حتـى يتمكّـن مـن الانتقـال إلـى شـيء يفضّلـه، كمـا اعتـرف أنـه ليـس قارئـاً، وهـذا يعنـي أنـه، علـى عكسـي، لا يؤطّـر العالـم مـن خـلال الكتـب. هـو يقـرأ حيـن تسـتثيره القـراءة، لكـن هـذا قلّمـا يحدث؛ هـو مثـل العديـد مـن أصدقائـه، تتشـابك حياتـه الداخليـة داخـل دوائـر الكمبيوتـر المحمـول الخـاصّ بـه، وسـرعته الإلكترونيـة، وأزيـزه. لـم يتأثّـر بحجّتـي القائلـة بأن «جاتسـبي العظيـم» كان كتابـاً رائعـاً. نعـم. نعـم. بـدت عينـاه المغمضتان تخبرانـي: هذا ما تقولـه دائمـاً. لم يهتـمّ لثرثرتـي الغامضة حـول «فيتزجيرالد» والحداثة، من خـلال فكـرة أن مـن بيـن التوتّـرات الغريبة لقـراءة الرواية، الآن، مقارنـةً بمـا كان عليـه عندمـا ظهـرت لأوّل مـرّة، رؤية مزدوجـة لا مفـرّ منهـا؛ مـا يشـير إلـى مقـدار التغيُّـر الـذي طـرأ علـى المجتمـع، وإلـى ضآلـة هـذا التغيُّـر. ولـم يكـن مرتاحـاً لملاحظتـي أنـه أيّـاً كان الأمـر، كانـت «جاتسـبي العظيـم»، ومـا تـزال، جـزءاً مـن الخيـال الشـعبي، تُظهِـر عهدهـا بطريقـة يصعـب علـى أيّـة روايـة أن تفعلـه اليـوم.

هـذه هـي المعضلـة الكبيرة وسـط أيّ حديـث عن الأدب فـي الثّقافـة المعاصرة: مسـألة التخفيف والتجزئة، وما إذا كانـت الكتـب مهمّة، وكيف يمكن أن يكـون تأثيرها. نتحدّث عـن الحاجـة إلى القـراءة، والقراءة في خطـر، وعن القرّاء المتردّديـن (معظمهـم مـن الصبيـة والمراهقيـن مثـل نـوح)، ولكـن يبـدو أننا غيـر مسـتعدِّين لمواجهة تداعيات ملاحظـة واحـدة بسـيطة: الأدب لا يقـدر، أو لا يملـك أن يكـون لـه تأثيـره نفسـه فـي الماضي. بالنسـبة إلـى «كورت فونيجـوت»، الكاتـب الـذي جعلنـي أرغـب فـي أن أصبـح كاتبـاً، كان الجانـي هـو التلفزيـون. «عندما بـدأت (يتذكّر فونيجوت عام 1997)، كان من الممكن كسـب الرزق كوني كاتبـاً روائيـاً مسـتقلاً، لأن الوقت كان هـو العصـر الذهبي للمجـلّات، وبـدا أن ذلـك يمكـن أن يسـتمرّ إلـى الأبـد ...، ثـم أدّى التلفزيـون (المـكان الأفضـل للمعلنيـن لا أكثـر)، دون سـابق إصـرار إلـى توقُّـف عمـل المجـلّات». وبالنسـبة إلـى الإعلامييـن الرجعييـن الجـدد، مثـل «لـي سـيجل»، و«أنـدرو كيـن»، إن المشـكلة تكمـن فـي التكنولوجيـا، والانحرافـات اللانهائيـة للإنترنـت، وانهيـار السـلطة فـي عصـر المدوّنـات وتويتـر، وفـي انهيار السـرد إلـى عالـم الشـبكات متعـدِّدة الارتباطـات التشـعُّبية. ما تغفلـه هـذه الحجّـة، بطبيعـة الحـال، هـو أن الثّقافـة الأدبيـة، كمـا نعرفهـا، كانـت نتـاج ثـورة تكنولوجيـة، تلـك التـي بـدأت باختـراع «يوهانـس جوتنبرج» (مخترع الطباعـة الحديثة). نحـن ننظـر إلـى الكتـب، ومحـو الأمّيّـة، علـى نطاق واسـع،

كأمر مسلَّم به، لكنه، في الواقع، شيء لا يعود إلى ألف عام، بل هو ظاهرة حديثة العهد. قبل أقلّ من أربعمئة عام، بعد قرن ونصف على جوتنبرج، تقريباً، كان «جون ميلتون» لا يزال يفخر بنفسه لقراءة كلّ كتاب متاح في ذلك الوقت، وقراءة التاريخ الكامل للفكر المكتوب. عندما كنت في الكلِّيّة، عملت مع صديق على فيلم قصير، لم ينتهِ أبداً، فيه وجد «ميلتون» نفسه، بطريقة ما، قد تَمَّ تقديمه في الوقت المناسب لخفض مكتبة ستراند في مانهاتن، وسبَّبَ الحجم الهائل من العناوين نوعاً من الحمل العقلي الزائد، ما جعله يركض وهو يصرخ، من المتجر إلى برودواي، لتصدمه حافلة مدينة نيويورك.

كان «ميلتون» (الحقيقي) جزءاً من فكر أصيل، أحدثت فيه الكتب (والطباعة نفسها) فرقاً في العالم. يمكن قول الشيء نفسه عن «توماس بين»، الذي نشر، في يناير (1776)، الكتيِّب المجهول؛ «الفطرة السليمة»، وبذلك أشعل فتيل الثورة الأميركية. كانت أميركا المستعمرة مرتعاً للتمرُّد المطبوع، مع ثقافة كتيبات نشطة أتخيَّلها كمدونات في عصرها. هنا، لدينا تفنيد آخر للرجعيين المناهضين للتكنولوجيا، لأن أحد أسباب أسبقية المطبوعات هو أنها كانت في طليعة التكنولوجيا. مثل المدوَّنات التي تشبهها، جاءت معظم الكتيِّبات ثم ذهبت، وبيعت بضع مئات من النسخ، وتحدَّثت إلى جمهورها المختار. من ناحية أخرى، أصبح كتاب «الفطرة السليمة» من أكثر الكتب مبيعاً في فترة الاستعمار، حيث حقَّق مبيعات وصلت إلى (150.000)؛ كما نُشر على نطاق واسع وقُرئ بصوت عالٍ؛ ما أوصله إلى مئات الآلاف غيره. كان العمل مؤثِّراً إلى درجة أن «توماس جيفرسون» استخدمه أنموذجاً، عندما جلس بعد بضعة أشهر لكتابة إعلان الاستقلال، واستخلص العديد من الأفكار بين (الكرامة الطبيعية للإنسانية، والحق في تقرير المصير) في كلّ من المحتوى والشكل. بالنظر إلى هذا المستوى من الإشباع، ليس من الصعب تقديم حجّة لكتاب «الفطرة السليمة»، باعتباره أهمّ كتاب نُشر، على الإطلاق، في أميركا، لكنه، من وجهة نظر الحاضر، يثير أسئلة يصعب حلُّها بسهولة، منها: هل يمكن أن يكون لكتاب، أيّ كتاب، هذا النوع من التأثير في المجتمع المعاصر؟ ماذا عن فيلم أو موقع على شبكة الإنترنت؟ نعم، اجتذب موقعَيْ «ديلي كوس»، و«538»، على الإنترنت، جمهوراً متحمّساً في الفترة التي سبقت الانتخابات الرئاسية لعام (2008)، لكن النسَب المئويّة (والتأثير) لم تكن قريبة ممّا حقَّقه «توماس بين». حتى فيلم «مايكل مور» «فهرنهايت 9/11»، الذي صدر قبل ستّة أشهر من انتخابات عام (2004) في المسارح المزدحمة والنقاش العامّ، جاء ثم ذهب في غمضة عين. ويرجع ذلك، جزئيّاً، إلى أن «مور» داعية، و«بين فيلسوف». إن مفتاح الفطرة السليمة هو أناقة حجَّته، والطريقة التي يوازن بها بين الجدل والإقناع، ومخاطبة طرفَيْ قضيّة الاستقلال، والحرص، دائماً، على البحث عن أرضية مشتركة. مع ذلك، إن سرعة محادثتنا العامّة، وتجزئتها لا يقلّان أهمِّيّة عن ذلك، وهي سرعان ما انتقلت إلى قضيّة زوارق سويفت، وغيرها، ساحبةً البساط من «مايكل مور». بحلول نوفمبر، كانت «فهرنهايت 11 / 9» أكثر من فكرة متأخِّرة، وبعد ستِّ سنوات -إذا تذكَّرناها أصلاً - هي بمنزلة أثر قديم، أو مشروع لم تستمرّ صلاحيَّته حتى فترة الانتخابات التي سعت إلى تغييرها.

هذا، بطريقة موجزة، هو ما كان يريد نوح الوصول إليه: كيف ترتبط الأشياء بنا في ثقافة تتزايد فيها المعلومات والأفكار بسرعة كبيرة بحيث لا يتوفر لدينا الوقت لتقييم إحداها قبل أن تحلّ محلَّها الأخرى؟ كيف تحافظ القراءة على سيطرتها على خيالنا؟، أو هل هذا، أصلاً، يستحقّ الطرح بعد الآن؟ قد لا يكون نوح قارئاً، لكنه محصَّن ضدّ سحر الجملة الجميلة؛ بعد أسابيع قليلة من محادثتنا على مائدة العشاء، أخبرني أنه أنهى «جاتسبي العظيم»، والفصول القليلة الماضية تضمَّنت أجمل كتابة قرأها على الإطلاق. «نعم، بالطبع»، قلت له، مسروراً بالملاحظة، لكنني لم أستطع تذكُّر حديثنا السابق عن الرواية، والذي انتهى بوقوف نوح، قوله بنبرة صريحة وحادّة: «لهذا لم يعد أحد يقرأ». قلت: «ماذا»؟ لقد عاد للحديث عن الحواشي، ولكن كان هناك شيء آخر؛ كلام ضمنيّ في حديثه: «لهذا السبب انتهت القراءة. لا أحد من أصدقائي يعجبهم. لا أحد يريد فعل ذلك بعد الآن».

أطال التحديق فيّ كما لو كان يتحدَّاني لتقديم حجّة مضادّة. باختصار، فكَّرت في الردّ، لكن لم يكن هناك ما أقوله. من ناحية، كان هذا هو الصراع الأساسي: أعلن ابني استقلاله، وأخبرني أن القراءة لا تهمّ في غرفة مليئة بالكتب، وكتبي ضمنها، وآلاف منها على الرفوف. استسلمت يائساً، في النهاية.

مع ذلك، على الرغم من كلّ ما يمكنني التعرُّف إليه، وجدت نفسي مهزوزاً. نعم، كان ذلك ردّ فعل نوح. نعم، جعلني أدرك أين أقف.

مع ذلك، ما لم أكن أتوقَّعه هو أنني، عندما يغادر نوح الغرفة، سوف يتملَّكني وعي مربك: الوعي بجوهر هويَّتي. لقد مات الأدب، كما قال لي نوح؛ ولهذا انتهت القراءة.بالفعل، رأيت الآن، بقوّة الوحي، عدم قدرتي على القول: إنه كان مخطئاً. ■ **ترجمة: جابر طاحون**

المصدر:

https://www.theparisreview.org/blog/2018/08/27/is-literature-dead/.


صدر في
كتاب الدوحة


الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية

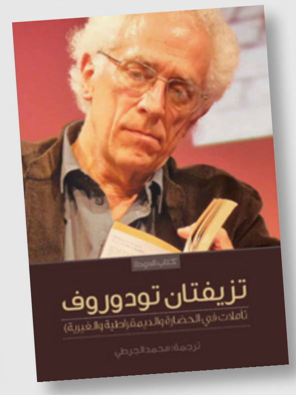

الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

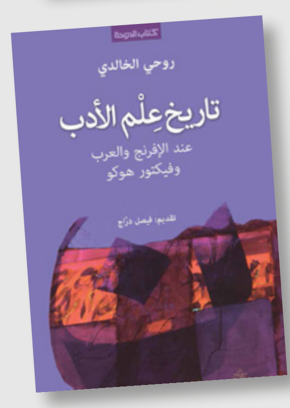

المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د. عبد الدين حمروش


الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د. زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين

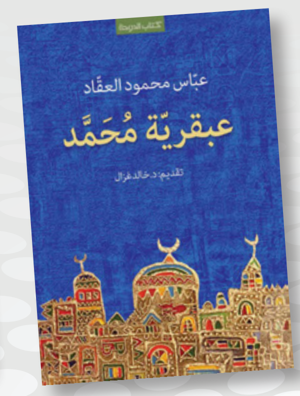

ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية


روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج


أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنيّة الغربيّة


عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد


عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد


ظِلّ الذّاكرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»


لماذا تأخر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
رواية


مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

الإبداع أمام أسئلةٍ مُحرجة

مع المسافة الزمنية التي تفصلنا عن خمسينيات وستينيات القرن الماضي، يمكن أن نلاحظ أن مياهاً كثيرة جرتْ تحت جِسر الأدب والفنّ، وأحدثتْ تغييرات عميقة في مفهوم الإبداع وتحققاته، وأيضاً في مناهج تحليله وتقييمه.


محمد برادة

في خضمّ التحوُّلات المُتتابعة، الحاملة لأوضاعٍ تحاصر موروثَ الحضارة الإنسانية من العادات والقيم والتفاعل مع الطبيعة، تبْرزُ أسئلة مُحرجة تتصل بالإبداع في أشكاله المُتباينة ورهاناته الآنية والمُستقبلية. ذلك أن الشطط في التعامل مع الطبيعة، وما آلتْ إليه البيئة من تدهور وردود فعلٍ خطيرة، واستمرار النظام الليبرالي المُتوحش، وسيادة القيم البراجماتية والنفعية الضيّقة، ولجوء الدول الكبرى المسؤولة عن «مصير» العَالَم إلى الرعونة وخوض الحروب، فضلاً عن «ازدهار» الأوبئة الفتّاكة، كل ذلك جعل العَالَم يعيش، في حاضره، مَشاهدَ من «القيامة» المصحوبة بالخوف والحجْر وفُقدان «المحجّة البيضاء»... وإذا أضفنا إلى هذا المشهد القيامي تلك التطوُّرات المُذهلة في الرّقمنة والتقانة والذكاء الاصطناعي، فإنّ حالة الضياع وفقدان البوصلة تبدو أمامنا، مُجسّدة لقلقِ الفترة الراهنة، ولانْبهام العلائق بين المُكتسب والذي هو في طوْر المَخاض... من هذا المنظور، لم يعدْ مُجدياً الاستمرار في طرح إشكالية علاقة الأدب والفنون بالالتزام على النحو الذي دأبَ النقد على طرحها منذ أربعينيات القرن الماضي.

إذا أردنا أن نعيد النظر في صياغة عناصر إشكالية علاقة الأدب بالالتزام اليوم، علينا أن نبدأ بالتذكير بالعناصر التي كانت تؤطّر هذه الإشكالية إلى حدود مطلع القرن 21، والتي كانت تميّز بين التزامٍ للأدب توجّهه العفوية والتفاعل التلقائي بيْن مبدعين وسياقاتٍ اجتماعية وفكرية تستدعي تفاعل المُبدعين والمُفكِّرين معها، على نحو ما سجّله تاريخ الأدب والنقد من تفاعل بين المُبدعين وأسئلة عصرهم، خلال العصر الكلاسيكي بفرنسا مثلاً، حينما استوحى «موليير» في مسرحياته قضايا اجتماعية وأخلاقية، مثل «البخيل» و«طارتيف»؛ أو ما عبّر عنه «شكسبير» في تراجيدياته... أيْ أن طبيعة ذلك الالتزام لم تكن تستند إلى تصوُّر فكري أو أيديولوجي شامل، وإنما كانت سليلة سياق اجتماعي يترجم مشاعر ومواقف تُعانِق تجليّاتٍ للقيَم الإنسانية المُشتركة. وفي مقابل ذلك الالتزام العفوي، ومنذ انطلاق حركة الحداثة في الأدب والرسم سنة 1850، وبداية تكوُّن استقلالية الحقل الأدبي والفني، منذ ذاك أخذ الالتزام يستند إلى تصوُّرات وقضايا تلامس أسئلة المُجتمع وصراعاته ووعْيه بالتاريخ. على هذا النحو، يمكن أن نشير إلى ثلاث لحظاتٍ أساسية في مسيرة الالتزام، مثلما فعل الناقد البلجيكي «بونوا دوني» في كتابه «الأدب والالتزام» (دار لوسويْ) 2000، (وكنتُ قد ترجمتُه إلى العربية، ضمن المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2005). في هذا الكتاب، ينقسم مسارُ الالتزام إلى ثلاث حِقب: الأولى تبدأ مع قضية دريفوس في نهاية القرن 19، وما صاحبها من جدال عن

ضرورة التزام الأدب، ودور الكاتب «زولا» في الدفاع عن براءة الضابط دريفوس... والفترة الثانية المُميزة في هذا المسار، هي «الهيْمنة السارترية (1945 إلى 1955)، والتي استندتْ إلى تنظير فلسفي وتاريخي، أنجزه «سارتر» في كتابه «ما الأدب؟. ثمَّ أخيراً فترة انحسار الالتزام منذ 1960، من خلال بروز حركة نقدية جديدة دشّنها «رولانْ بارتْ» بكتابه «الدرجة الصفر للكتابة» (1953).

مع المسافة الزمنية التي تفصلنا عن خمسينيات وستينيات القرن الماضي، يمكن أن نلاحظ أن مياهاً كثيرة جرتْ تحت جسر الأدب والفنّ، وأحدثتْ تغييرات عميقة في مفهوم الإبداع وتحققاته، وأيضاً في مناهج تحليله وتقييمه. لا يتسع المجال هنا، للوقوف على التحوُّلات الكثيرة التي طرأتْ على الإبداع الأدبي والفني في العقود الأخيرة، لكننا نستطيع أن نلاحظ أن الشكل الجمالي أصبح عنصراً أساسياً في الإبداع، لأنه يميِّز التجربة الحياتية عن باقي تجارب العيش الرتيبة، إذْ يشحنها بذلك الزنبرك المُستَمَدّ من منطقة العواطف والحلم والتخييل، لِيُعيد القارئ والمُتلقي إلى مضمار المشاعر الحميمة المُنغرسَة في الكيْنونة وفي ما هو مُتخطٍّ لليوميّ المكرور... من هذه الزاوية، سجل بعض المُلاحظين أن الأدب والفنّ لم ينفصلا عن إشكالية الالتزام، ولكن العاملين في هذا المجال أصبحوا حريصين على أن يُلائم شكل الإبداع القضيةَ التي تستحق الالتزام. ومن ثمَّ فإن مسألة ابتداع أشكال جمالية تستوعبُ الحالات غير المسبوقة من تجارب البشرية باتتْ تطرح نفسها بقوّة. غير أن هذه الإشكالية، في سياقها الحاضر، تكتسي صعوباتٍ جمّة يتعذَّر معها إيجاد حلول سريعة. ولا بأس أن نتذكَّر هنا، المُلاحظاتِ التي سجّلها «بّول أمولين» المُشرف على معرض «في مواجهة التاريخ» الذي نُظِّمَ بـ«مركز بامبيدو) سنة 1996، حيث استخلص من ذلك المعرض الهادف إلى إبراز التمثيل الفني للعَالَم، أن الرسم والنّحت قد فقدا قوتهما التأثيرية، بينما الفوتوغرافيا والأفلام الوثائقية قد احتلتا المكانة الرّاجحة في تحسيس الجمهور بالقضايا والظاهرات المُثيرة للانفعال والتفكير. ويعود هذا الرجحان إلى قدرة الصورة والتشخيص والمُوسيقى على التأثير، عبْرَ قنواتٍ جمالية تحتفظ بالمُتعة إلى جانب شحذ الوعي.

من هذه الزاوية، تكتسي إشكالية علاقة الإبداع بالمُجتمع والتاريخ، طابعاً بالِغ التعقيد يستدعي إعادة النظر في حصيلة «الحلول» التي تراكمتْ عبر قرون من ممارسة الإبداع. فعلاً، تحوُّلات المُجتمعات والعَالَم في سيرورتها الراهنة، غير مسبوقة وذات طابع شمولي يُلامس مجالات العيش ومناطق الشعور، وبخاصّة العلاقة مع الطبيعة. ذلك أن الهدف الذي راهنتْ عليه حضارةُ الأزمنة الحديثة، أي تطويع الطبيعة وإخضاعها لرغبات الإنسان وتطلعاته إلى الرفاهية، قد آلَ إلى اختلال فظيع في البيئة ونواميس الطبيعة. فضلاً عن ذلك، فإن بناء الأزمنة الحديثة من خلال التوازي بين الطبيعة والثقافة لم يؤدِّ إلى الحفاظ على التوازن الضروري بينهما، ولم ينتبهْ إلى ذلك «التهجين» الذي جعل مشروع الحداثة يزيغُ عن أهدافه ويُولد أخطاراً قاتلة، مثل تلوث الهواء والأنهار، وانتشار الفيروسات والأوبئة، واختراع القنابل الفتاكة، والانجرار إلى الحروب بأحجامها المُختلفة... من ثمَّ، استفاقت حضارةُ هذه الحداثة غير المُتوازنة لتجد نفسها أمام سديمٍ يبتلع جميع الموازين والقيَم. وإذن؟ قد يتعلَّق عمقُ أزمة زوغانِ الحضارة الإنسانية عن أهدافها بما حللهُ عالِم الأنثروبولوجيا والعلوم السياسية، «بْرينو لاتورْ» في كتابه: «لمْ نكنْ قطّ حداثيين «(لاديكوفيرتْ؛ 1997). أمام هذا الالتباس والزوغان ودخول الأزمنة الحديثة في مأزق (Nous n’avons jamais été modernes) بعيد الأغوار، أصبح الأدبُ والإبداع يواجهان أسئلة دقيقة تقتضي إعادة النظر في أشياءٍ كثيرة، مثل أشكال التعبير عن إبداعاتٍ تستطيع أن تخاطب المُتلقي اليوم وهو يعيش تحت وطأة التدهور الشامل في الطبيعة وفي تنظيم حُكْم الناس وضبط العلائق بين الدّول داخل فضاء جيو-سَياسي أصبح لا يحترم حرّيات الشعوب وحقوقها. بعبارةٍ ثانية، أصبح حاضرُ الإنسانية المُضطرب والمُتوجّس خيفة من كل شيء، هو المقياس الذي يُستَنَدُ إليه عند تحليل الإشكاليات التي تهمّ عالَمَ اليوم. والإبداع يُواجه بدوره هذا المأزق: كيف يفرض نفسه في عالَم مشدودٍ أكثر فأكثر، إلى الحاضر حيث الناسُ منشغلون أساساً بهموم «الاستمرار في العيش» غير ملتفتين لا إلى ماضٍ ولا إلى مستقبل، ضمنَ مُناخ يجعل الموتَ والأوبئةَ هي المعالِم البارزة والمُسيطرة على الحاضر وعلى ما بعده من مجهولات؟

تراودني هذه التساؤلات منذ حين، لكنني لا أزعمُ أنني أتوفَّر على أجوبةٍ ترتقي إلى مستوى التعقيدات المُتصلة بهذا المناخ «الحضاري»، الكوْني. لذلك أكتفي باستحضار تلك التجربة الرائدة التي اجترحها «فرانز كافْكا» في مطلع القرن العشرين، من خلال ابتداعِه لِشكلِ رواياته المُعتمد على استجماع عناصرِ الكوابيس والسّديم والموت المُترصّد، ليصوغ منها شكلاً يستوعبُ تلك الإيحاءات التي كانت تستشعرُ، منذ ذاك، سلسلة المُحاكمات التي تلاحق الإنسان «الحديث»، سواء كان مجرماً أو بريئاً... ومن ثمَّ انطوتْ رواياته على نبوءاتٍ يحبَلُ بها فضاءُ الحضارة الحداثية وهي ما تزال في أطوارها الأولى. يضاف إلى كلّ ما تقدَّم، أن العَالَم اليوم وهو يسابق الزمن، قد ابتعد كثيراً عن مرحلة التخييل الكافكاوي، وأخذ يرتادُ مجالات أصبحت فيها الشخصياتُ والفضاءات المُتخيَّلة واقعاً ملموساً، يُناقض ذلك الأفق المُشرق الذي كانت الإنسانية، وما تزال، تتطلَّع إليه.



في الحادي عشر من سبتمبر/أيلول الماضي، توفّيَ واحد من أعلام الأدب في العصر الحديث، عن عمر يناهز السبعين، إنه «خافيير ماریاس» الذي يصفه النُقّاد بأنه واحد من أعظم الكُتّاب في هذا العصر، حتى قال عنه أورهان باموق: ««خافيير ماریاس»، واحد من الكُتّاب الذين يجب أن يحصلوا على جائزة نوبل». وقال عنه إدواردو مندوثا: «منذ سنوات، قلت إن ماریاس أفضل كاتب مازال على قيد الحياة، ولم يحصل أيّ شيء لأغيِّر رأيي».

وكان ناشره «Alfaguara»، قد أفاد، في (15) أغسطس/آب، عام (2022)، في بيان له: «بالنظر إلى القلق الذي أثارته الحالة الصحِّيّة للكاتب خافيير ماریاس، نبلغكم بأنه يعاني من مرض في الرئة، وهو الآن في طور التعافي». ثم أكّدت عائلته خبر وفاته في الصحف الإسبانية، ومنها صحيفتَيْ «El País»، و «ABC»..

«خافيير ماریاس» روائي وقاصّ ومؤرِّخ ومترجم، ولد في (1951)، في مدريد، وعمل أستاذاً جامعياً في أعظم جامعات لندن، والولايات المتَّحدة، وجامعات إسبانيا. من رواياته: «ميدان الذئب» (1971)، «عبور الأفق» (1973)، «القرن» (1983)، «الرجل العاطفي» (1986)، «كلّ الأرواح» (1989)، «قلب أبيض جدّاً» (1992)، «حيوات مكتوبات» (1992)، «فكّر في غداً في أثناء المعركة» (1994)، «خلفيّة الزمن الأسود» (1998)، «وجهك غداً» (2004)، «المفتونون» (2011)، «هكذا يبدأ السيِّئ» (2014)، «فينسيا» (2016)، «جزيرة بيرتا» (2017). الواضح أنه كان مغرماً بأخذ بعض عناوين رواياته من أعمال شكسبير. ومن أعماله القصصية: «بينما هما نائمتان» (1990)، «عندما كنت ميِّتاً» (1996)، «طبع سيِّئ» (1996). وقد ترجمت أعماله إلى كثير من لغات العالم، والقصّة التي بين أيدينا، هي من مجموعته القصصية الأولى «بينما هما نائمتان». ■ **مراد عباس**

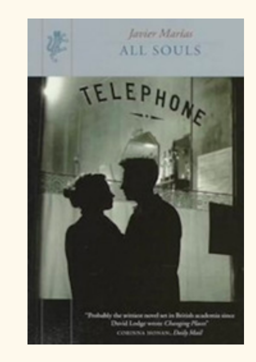
خافيير ماریاس

الكاتب الإسباني الشهير الذي مدّد الزمن والجُمَل

تعود شهرة «ماریاس» إلى رواياته الأربع عشرة، بما في ذلك «قلب شديد البياض» التي فازت بجائزة (IMPAC) الدولية لدبلن الأدبية، في عام (1997)، و«غداً في المعركة، فكّر بي»، وثلاثية «وجهك في الغد». أمّا روايته الأخيرة، «توماس نيفينسون»، فقد نُشرت في مارس/آذار (2021). وحتى وفاته، كان «خافيير ماریاس» هو الفائز المستقبلي المحتمَل بجائزة «نوبل» للآداب في إسبانيا. تُرجمت أعماله إلى (46) لغة، وحصل على العديد من الجوائز الأدبية الدولية، وبيعَ أكثر من ثمانية ملايين نسخة من رواياته، في جميع أنحاء العالم.

تعتبر روايات «ماریاس»، وقصصه القصيرة استمراراً لنهج الكاتب المسرحي والروائي والشاعر الإسباني «ميغيل دي سيرفانتس»، وافتنانه بالخط الفاصل بين الواقع والخيال، لا سيَّما في الأعمال التي تتطرّق إلى موضوعيّ السّرِّية، والخيانة، وتشمل الموضوعات البارزة الأخرى حدود وأعاجيب الترجمة، والتفاهم بين الثقافات، وتأثير الماضي في الحاضر.

يستخدم «ماریاس»، الذي كان يتميّز بذكاء شديد، الخيال لتجاوز قيود التجربة الحيّة. في رواياته، عمل على إبطاء وتيرة الزمن، عبر التمديد في اللحظات العابرة، لإتاحة وقت للتفكير أكثر ممّا تسمح به الحياة في الواقع. كان يبتكر جملاً وعبارات مشهورة، ساهمت في دفع اللّغة الإسبانية إلى ما وراء حدودها النحوية السابقة، فكان، مثلاً، مستخدماً للفاصلة بشكل متسلسل، وكان يوظّفها لربط عدّة جمل متتالية.



تبادل ثقافي

وُلِد «خافيير ماریاس» في مدريد، عام (1951)، في عائلة فكرية وفنّية تأثّرت، على غرار العديد من العائلات الأخرى، بالحرب الأهلية الإسبانية. اعتُقِل والده «جوليان»، الفيلسوف الشهير الذي درس مع «خوسيه أورتيغا وغاسيت»، وسُجِن بسبب تعاطفه مع اليسار. بعد الحرب، مُنِع «جوليان» من التدريس في الجامعات الإسبانية؛ بسبب رفضه التوقيع على وثيقة الولاء للديكتاتور اليميني «فرانسيسكو فرانكو».

ورغم أنه وُلِد في مدريد، أمضى «خافيير ماریاس» السنة الأولى من حياته في الولايات المتَّحدة، عندما تولّى والده منصباً تدريسياً في كلِّيّة ويليسلي. وهناك، عاش الطفل «ماریاس» في المبنى نفسه الذي كان يسكنه الكاتب «فلاديمير نابوكوف»، الذي ترجم قصائده، لاحقاً، إلى الإسبانية.

تميّزت سنوات «ماریاس» الأولى بهذه الحركة العرضية بين إسبانيا مغلقة، تعاني من ركود ثقافي كبير، من جهة، وانفتاح ومشاهد نابضة بالحياة في الولايات المتَّحدة، من جهة أخرى. في إسبانيا، لم يكن «ماریاس» يميل إلى التعليم الديني



القمعـي لمعاصريـه، عندمـا سـجّله والـده فـي أحـد مـدارس النخبـة القليلـة التـي يسـمح بهـا النظـام.

وفـي السـابعة عشـرة مـن عمـره، هـرب إلـى باريـس، حيـث عـاش مـع عمّـه «خيسـوس فرانكـو» (لا علاقـة لـه بالديكتاتـور) ، وهـو منتـج ومُخـرج أفـلام رعـب. وترجـم لـه سـيناريوهات أفـلام، وكتـب روايتـه الأولـى، «سـيادة الذئـب»، التـي نُشـرت وهـو فـي التاسـعة عشـرة مـن عمـره.

بشـكل عـامّ، تميّـز مشـروع «خافييـر ماريـاس» الأدبـي بالأنجلوفيليا؛ فقـد اطّلـع علـى الأدب الإنجليزي، والأدب الأميركـي، وحصل على شـهادة في فقـه اللّغة الإنجليزية فـي الجامعـة. وفـي روايـة صـدرت عـام (1996)، وصفـه «مانويـل فاسـكيز مونتالبـان»، المثقّـف العـام الراحـل، وكاتـب الجريمـة مـا بعـد الحداثـة، بكونـه «أفضـل روائـي إنجليـزي يكتـب باللّغـة الإسـبانية».

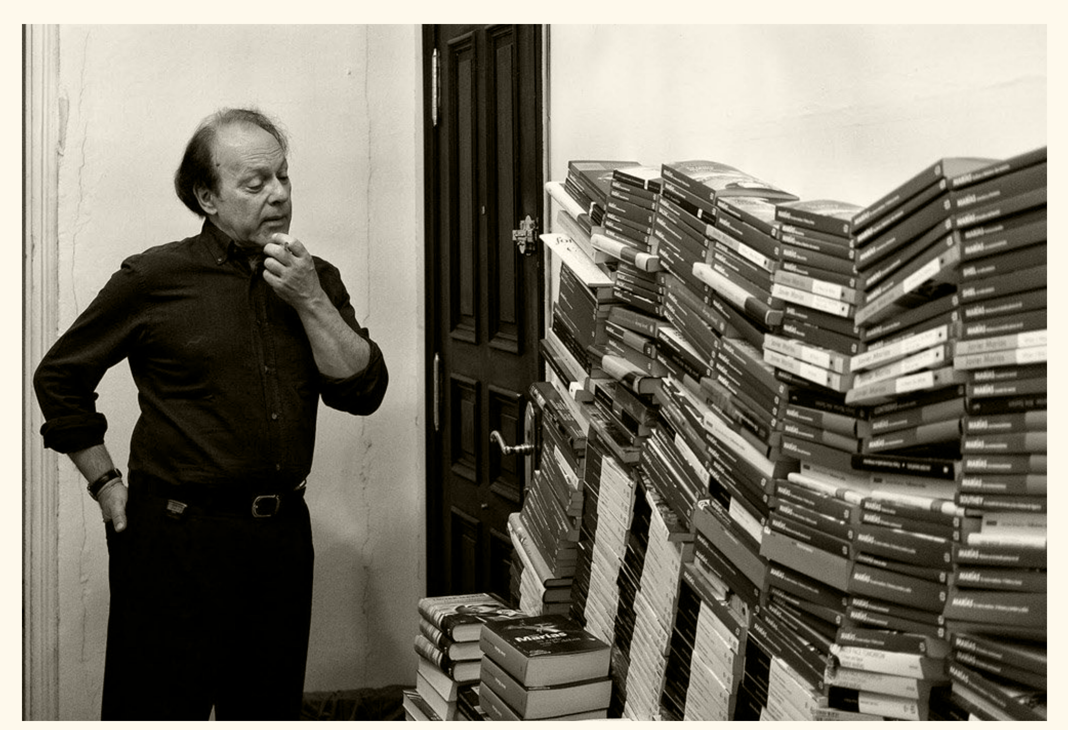
تـدور العديـد مـن أعمـال «ماريـاس»، كليّـاً أو جزئيّـاً، فـي إنجلتـرا، أبرزهـا روايتـه السادسـة «كلّ الأرواح»، التـي تـدور أحداثهـا فـي السـنتَيْن اللتَيْـن قضاهمـا مدرّسـاً للترجمـة، والأدب الإسـباني فـي أكسـفورد. ونتحـدّث، هنـا، أيضـاً، عـن الكثيـر مـن العناويـن الشكسـبيرية لعـدد مـن رواياتـه، وكذلـك ترجمتـه الحائـزة علـى جائـزة عـام (1979) للروائـي الأيرلنـدي «سـتيرن»، بعنـوان «تريسـتام شـاندي» كدليـل علـى شـغفه بالأدب الأنجلوفيلي. لكـن «تريسـترام شـاندي» كانـت روايـة بيكارسـكية، وهـو نـوع أدبـي ظهـر فـي إسـبانيا فـي القـرن السـادس عشـر مـع «لازاريلـو دي تورميـس».

وبـدلاً مـن اعتبـار «خافييـر ماريـاس» مسـتورداً إسـبانيّاً للحساسـيات الأدبيـة الإنجليزيـة، قـد يُنظر إلـى مشـروعه الأدبـي بشـكل أفضـل، بصفتـه نتاجـاً للتبـادل الثقافـي الناتـج عـن الحركـة بيـن اللّغـات، وعبرهـا، فـي الترجمـة. فـي الواقـع، مثّلـت الترجمـة السـمة المركزيـة لعملـه. فـي روايـة «كلّ الأرواح»، علـى سـبيل المثـال، بطـل روايتـه هـو أسـتاذ إسـباني يدرّس الترجمـة فـي جامعـة أكسـفورد. أمّـا «قلـب شـديد البيـاض» -الروايـة التـي لفتـت انتبـاه العالـم فـي عـام (1992)؛ فهـي قصّـة حـبّ بيـن مترجـم ومترجمـة فوريَّيْن.

طـوال حياتـه، كان «ماريـاس» يـراوح بيـن الكتابـة الإبداعيـة والترجمـة. بالإضافـة إلـى «لورنـس سـتيرن»، ترجـم، أيضـاً، أعمـال كلٍّ مـن «جوزيـف كونـراد»، و«تومـاس هـاردي»، و«ويسـتن هيـو أودن» و«جوزيـف برودسـكي» و«روبـرت لويـس سـتيفنسـون» و«جيـه دي







سالينجر»، من بين آخرين، إلى الإسبانية.

لقد ساعدته الترجمة في أن يصبح كاتباً، لكن أسلوب «ماریاس» الأدبي ينتمي إلى «لورنس ستيرن»، وإلى التقليد الإسباني للجمل الطويلة والاستطرادية التي تتخلّلها العديد من الجمل الفرعية. لقد ورث هذا الأسلوب من معلّمه «خوان بينيت»؛ إذ يمكن أن تمتدّ جمل وفقرات «ماریاس» على طول صفحات كاملة. وكما هو الحال في الكليشيهات، إن الهدف ليس الوجهة، بل الرحلة العاكسة التي يقطعها القارئ.

يميل النُقّاد إلى مدح رواياته الأخيرة أكثر من السابقة، مثل «وجهك في الغد»، لكنني أفضل رواية «قلب شديد البياض»، التي قرأتها في أواخر التسعينيات، في أثناء بحثي لنيل درجة الدكتوراه في برشلونة. تمزج الرواية بين التراجيديا، والغموض، والكوميديا بشكل مقنع، علاوةً على تركيزها على ترجمة المعاني الخفيّة، وكشف أسرار الشخصيات. بالنسبة إلى باحث مثلي يسعى وراء فهم ألغاز لغة أخرى، فجّرت الرواية صدًى عميقاً بداخلي.

آلة كاتبة، وجهاز فاكس

كان «ماریاس» كاتباً عتيقاً يكتب بخطّ اليد، أو على آلة كاتبة «أولمبيا كاريرا دي لوكس»، بعد فترة طويلة من تطوّر البريد الإلكتروني، الذي أصبح أمراً ضرورياً، لكنه استمرّ في إرسال عموده الأسبوعي إلى صحيفة «El País»، عبر الفاكس، ثم تخلّى، مؤخَّراً، عن الفاكس، وبدلاً من ذلك كان يلتقط صورة للعمود المكتوب، ويرسلها عبر (واتساب).

كانت سخرية «مونتالبان» من «خافيير ماریاس»، كونه كاتباً إنجليزيّاً، تنطوي على نقد جوهري لمؤلّف عالمي منفصل عن إسبانيا، لكن موقفه تغيّر تماماً بعد أن نشر «ماریاس» كتابه الضخم المكوّن من (1592) صفحة، بعنوان «وجهك في الغد»، في ثلاثة أجزاء، بين عامَيْ (2002) و(2007)، ويروي فيه، جزئيّاً، تجربة والده في أثناء الحرب الأهلية.

لم يحِدْ «ماریاس» عن موقف والده المعارض للتداخل بين السياسي والأدبي في إسبانيا، ورفض قبول جوائز مؤسّسية أو أموال عامّة «لتجنُّب الارتباط بأيّ حزب سياسي أو سلطة». وفي عام (2012)، رفض تسلّم جائزة السرد الوطني عن روايته «الافتتان».

وقد تأسّس موقف «خافيير ماریاس» الرافض، احتجاجاً على عدم منحه أهمّ جائزة أدبية في إسبانيا، هي جائزة «سرفانتس» للأدب، على غرار نظرائه في المشهد «خورخي لويس بورخيس» و«ماريو فارغاس يوسا». مع ذلك، قبل العديد من الجوائز الأدبية الأجنبية، والجوائز، والتكريمات غير المموَّلة من الدولة، بما في ذلك انتخابه للأكاديمية الملكية الإسبانية في عام (2006).

قريباً، سيشغل مقعد «خافيير ماریاس»، في الأكاديمية، شخص آخر، لكن ذلك لن يمحو، أبداً، مكانته؛ بوصفه واحداً من أهمّ الكُتّاب في إسبانيا.

■ ستيوارت كينج* □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:
https://theconversation.com/javier-marias-the-renowned-spanish-writer-who-stretched-time-and-sentences-190444

* محاضر أوَّل، في كلّيّة اللُّغات والآداب والثقافات واللُّغويات، جامعة موناش.

غوالتا*

(قصّة: خافيير ماريّاس)

حتى الثلاثين من عمري، كنت أعيش في هدوء ورفاهية، ووفقاً لما أريده في سيرتي الذاتية، لم أتخيّل، أبداً، أن الشخصيّات المنسيّة من قراءاتي في سنّ المراهقة، يمكن أن تتدخَّل في مجرى حياتي، ولا حتى في مجرى حياة الآخرين. صحيح أنني سمعت عن أزمات مؤقَّتة بسبب الهويّة الخاطئة، حيث يتصادف تشابه الأسماء المكتشفة في الشباب (وهكذا، شَكَّ صديقي «رافا زرزا» في نفسه عندما تشابه اسمه مع «رافا زرزا» آخر)، لكنني لم أتوقَّع أن أتحوَّل إلى «ويليام ويلسون» بلا دم، ولا في صورة غير منطقية لـ«دوريان جراي»، ولا في هيئة (جيكل) الذي يخفي (هايد)، ولم يكن (هايد) سوى (جيكل) آخر.

كان اسمه «خافيير دي غوالتا»، وكان كاتالونياً كما يظهر من اسمه، يعمل في مقرّ الشركة في برشلونة حيث كنت أعمل. كانت مسؤولية منصبه (المرتفع) مماثلة لمسؤوليّات منصبي في العاصمة. التقينا في مدريد في عشاء عمل وتعارف؛ ومن أجل هذا ذهبنا برفقة زوجتينا. تطابَقَ اسمانا، فقط، في الجزء الأول (اسمي خافيير سانتين)، ولكن، فيما عدا هذا، كانت صدفة التطابق مطلقة في كلّ شيء آخر. ما زلت أتذكَّر وجه «غوالتا» المذهول (الذي كان -بلا شك- وجهي)، عندما كان النادل في المطعم يدلّنا إلى طاولتنا، وتنحّى جانباً، تاركاً عينيه تتجوَّلان في ملامح وجهي، لأوّل مرّة. كنّا أنا و«غوالتا» متطابقَيْن جسديّاً، مثل التوائم في الأفلام السينمائية، ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحدّ: أيضاً، كنّا نقوم بالإيماءات نفسها، في الوقت نفسه، وكنّا نستخدم الكلمات نفسها (كنّا نتلفَّظ حتى بالتعبيرات العامّيّة ذاتها)، وكانت أيدينا تمتدّ إلى زجاجة مياه معدنية (بلا غاز)، أو إلى جبهتَيْنا، أو إلى ملعقة وعاء السكر، أو إلى الخبز، أو إلى الشوكة في الأسفل. دائماً، كنّا في انسجام، في الوقت ذاته. كان من الصعب عدم الانهيار. يبدو الأمر كما لو كانت رأسانا متطابقتَيْن ظاهريّاً، كما كنّا نفكّر في الأشياء نفسها؛ في الوقت نفسه. بدا الأمر مثل تناول العشاء أمام المرآة.

لا داعي لأن أقول إننا اتَّفقنا على كلّ شيء، وذاك (رغم أنني حاولت ألّا أحصل على كثير من المعلومات عنه) كان هذا هو اشمئزازي ودواري. مساراتنا المهنية، والوظيفية، على حدّ سواء، كانت متوازية. هذا غير عادي، لقد لاحظت زوجتانا التشابه، بالطبع، وعلَّقتا عليه، بالنسبة إلينا («إنه أمر غير عادي»، قالتا. «نعم، إنه أمر غير عادي»، قلنا). إن اجتماعنا بسبب مصلحة الشركة جعلنا، نحن الأربعة، نتجاهل الوضع الشاذّ في منتصف ذلك العشاء، وتجاهلنا الحقيقة بعد الدهشة الأوَّليّة، وتظاهرنا بأن الأمر طبيعي. كنّا نميل إلى أحاديث العمل أكثر من الأحاديث الشخصية. الشيء الوحيد الذي لم يتطابق فينا هو النساء (لم تكونا، في الواقع، جزءاً منّا كما أننا لم نكن جزءاً منهنّ): زوجتي كانت نصباً تذكارياً، إذا جاز لي أن أعبِّر بهذا التعبير المبتذل، في حين كانت زوجة «غوالتا» فتاة نحيفة، غير جذّابة، لكنها مليئة بالزينة والجرأة بسبب نجاح زوجها.

لكن الشيء الخطير لم يكن التشابه بحدِّ ذاته (هناك آخرون قد تغلّبوا على هذا التشابه). لكني، إلى ذلك الوقت، لم أكن قد رأيت نفسي أبداً؛ أقصد الصورة غير المتحرّكة التي نرى فيها أنفسنا في المرآة، وفي المرآة نرى أنفسنا، دائماً، بشكل معكوس ومقلوب (أنا، مثلاً، رجل لديّ خطّ على اليمين، مثل «كاري غرانت»، لكن، في المرآة، يكون الخطّ على اليسار، مثل «كلارك غابل»)؛ وكذلك لم يسبق لي، أبداً، أن رأيته على شاشة التليفزيون أو الفيديو، ولم يكن مشهوراً، ولم يكن أبداً مولعاً بصانعي الأفلام؛ لذلك رأيت نفسي في «غوالتا»، أوّل مرّة، وهو يتكلّم، ويتحرّك، ويومئ، ويتوقّف، ويضحك، ويظهر بصورة جانبية، ويمسح الفم



بمنديل، ويفرك الأنف. كانت هذه أوّل مرّة أرى فيها تجسيّداً كاملاً لي، إنه شيء فقط للمشاهير، للاستمتاع به، أو لأولئك الذين لديهم فيديو لمشاهدته.

لقد كرهت نفسي. أريد أن أقول إنني كرهت «غوالتا»، المطابق لي. هذا الشخص الكاتالوني، لم يكن غير جذّاب، فحسب (على الرغم من أن زوجتي أخبرتني، لاحقاً، في المنزل، أنها وجدته جذّاباً، ولكني أفترض أنها كانت تتملّقني)، بل كان تقليدياً بشكل مفرط، واثقاً من أحكامه، ومهذّباً في إيماءاته، ومغروراً بقوّة شخصيَّته، بكاريزمته (الكاريزما التجارية)، وكان يمينياً، بشكل صارخ، في آرائه (كلانا، بالطبع، صوّتنا للحزب نفسه)، كان ناعماً في اختيار مفرداته، وعديم الضمير في تفاوضاته التجارية. كنّا حتى شركاء في فرق كرة القدم الأكثر تحفّظاً في المدن التي ننتمي إليها: هو من إسبانيا، وأنا من أتليتي. في «غوالتا» رأيت نفسي، وفي «غوالتا» استطعت استيعاب كلّ شيء. كما قلت سابقاً: لقد كرهت نفسي، بلا تردُّد.

ومنذ تلك الليلة - دون حتى أن أشارك زوجتي في قراري - بدأت أتغيّر.

لم أكتشف، فقط، أن في مدينة برشلونة، كان هناك شخص يشبهني، وكان مقيتاً بالنسبة إليّ، لكنني، أيضاً، كنت أخشى أن يكون هذا الكائن شبيهاً لي في كلّ مجال من مجالات الحياة، وفي كلّ لحظة من اليوم، يفكّر، ويفعل، ويقول، بالضبط، الشيء نفسه مثلي. علمت أنه كانت لدينا ساعات العمل نفسها، وأنه كان يعيش -بدون أطفال- مع امرأته..كان مثلي تماماً، ولا شيء يمنعه من أن يحتلّ حياتي نفسها.

كنت أفكّر: «كلّ شيء أفعله، كلّ خطوة أقوم بها، كلّ يد أمدّها، كلّ جملة أقولها، كلّ حرف أمليه، كلّ فكرة أمتلكها، كلّ قبلة أضعها على وجه زوجتي، يفعل مثلها، فيخطو، ويمدّ، ويقول، ويملي، ويمتلك، ويضع «غوالتا» قبلة على وجه زوجته. ألا يمكن أن يكون هذا ما يحدث؟».

بعد ذلك الاجتماع المعاكس، علمت أننا سنلتقي، مرّة أخرى، بعد أربعة أشهر، في الحفلة الكبيرة للذكرى الخامسة لتأسيس الشركة الأميركية المنشأ في بلادنا. وفي غضون ذلك في الوقت، كرَّست نفسي لمهمّة تعديل مظهري: سمحت لشاربي بالنموّ، الشارب الذي كان يخرج ببطء. ولم أعد أرتدي ربطة عنق دائماً، فقد استبدلتها -هذا صحيح- بوشاح أنيق؛ بدأت بالتدخين (تبغ إنجليزي)؛ حتى إنني تجرّأت على تغطية رأسي بشعر ياباني مستعار...

بعد أربعة أشهر، في ذلك الاحتفال ببرشلونة، وجدت «غوالتا» آخر، كان قد أنبت شارباً متقزّماً، وكان -على ما يبدو- يملك شعراً أكثر ممّا كنت أتذكّر، كان يدخّن (JPS)، واحداً تلو الآخر، ولم يكن يرتدي ربطة عنق، بل كان يرتدي (البابيون). كان يضرب فخذَيْه عندما يضحك، ويدفع مرفَقَيْه، وكان يقول، في كثير من الأحيان «القرف المقدَّس، أنت»، لكنه ما يزال يكرهني كما كان. في تلك الليلة، ارتديت البابيون، أنا، أيضاً.

ومنذ ذلك الحين، أطلقت عنان نفسي لعملية تعديل ملفّ الرجل البغيض. كنت أبحث، بوعي، عن هذه الأشياء التي يكون الرجل المعتدل والسلس والرسمي والواعي مثل «غوالتا» (التقيّ، أيضاً) غير قادر على فعلها، وفي الساعات، وفي الأماكن التي كان من غير المحتمل أن يكون فيها «غوالتا».

في برشلونة، كان يكرّس زمانه، ومكانه للتجاوزات نفسها التي أقوم بها أنا. بدأت أصل متأخّراً إلى العمل، ثم أغادر المكتب مبكّراً جدّاً، وأصبحت أتحدَّث، بفظاظة، للسكرتارية، وأستشيط غضباً لأيّ أمر تافه، وكنت أسبّ الموظّفين حين أعطيهم أوامري، وألزمهم بتنفيذ أوامري الخاطئة ذات العواقب الطفيفة، إن رجلاً مثل «غوالتا»، مع ذلك، لم يكن ليرتكب ذلك أبداً، لقد كان في قمّة اليقظة والكمال؛ هذا بالنسبة إلى عملي. أمّا بالنسبة إلى زوجتي التي كنت أحترمها، وأكرمها دائماً (حتى الثلاثين)، فقد تمكَّنتُ شيئاً فشيئاً، وبعد كثير من النقاش، من إقناعها بارتكاب أعمال ضدّ الطبيعة...

بعد ثلاثة أشهر أخرى، كنت أنتظر، بفارغ الصبر، لقاءً جديداً مع «غوالتا»، وكنت واثقاً من أنه سيكون، الآن، مختلفاً جدّاً عني، لكن الفرصة تأخّرت. وفي النهاية، قرّرت السفر إلى برشلونة لقضاء عطلة نهاية الأسبوع على نفقتي الخاصّة من أجل أن أكمن في مدخل منزله، وأتحقَّق -وإن كان من بعيد- من التغيّرات المحتملة في شخصه، وشخصيَّته، أو -من الأفضل أن أقول- لأتحقَّق من فاعليّة عمليّات التغيير التي أجريتها لنفسي.

لمدّة ثماني عشرة ساعة (مقسَّمة بين السبت والأحد)، كنت مختبئاً في كافيتريا يمكنني، من خلالها، رؤية منزل «غوالتا»، في انتظار خروجه، لكنه لم يخرج، قطّ، وعندما كنت أهمّ بالعودة إلى مدريد والصعود إلى شقَّته، رأيت زوجته تخرج من البوّابة. كانت ترتدي ملابس بائسة، وكأن نجاح زوجها لم يعد كافياً لتجميلها بشكلٍ مصطنع، أو لن يصل تأثيره إلى الأعياد. ولكنها -بدلاً من ذلك- بدت، في هذه الليلة المظلمة التي تخفيها، امرأةً مثيرة للقلق والشفقة أكثر من تلك التي رأيتها في عشاء مدريد، وفي حفلة برشلونة. كان السبب بسيطاً جدّاً، وكان كافياً -بالنسبة إليّ- أن أفهم أن أصالتي لم تكن عميقة، ولا قياساتي كذلك. في تعبيراتها، تعرَّفت إلى امرأة شرِّيرة وذات ميول وحشية.. لكونها مختلفة، تماماً... كانت لديها النظرة المتقاطعة نفسها، و(الجذّابة جدّاً)، والمزعجة، والغائمة، إلى نصبي التذكاري.

عدت إلى مدريد، مقتنعاً بأنه إذا لم يكن «غوالتا» قد ترك مكانه في المنزل، طوال عطلة نهاية الأسبوع؛ فهذا لأنه في عطلة نهاية الأسبوع تلك كان قد سافر إلى مدريد، وكان متمركزاً لساعات في لاأوروتافا؛ الكافيتريا الموجودة أمام منزلي، يراقب احتمالات خروجي الذي لم يحدث لأنني كنت، في برشلونة، أراقب احتمالات خروجه التي لم تحدث لأنه كان في مدريد يراقب احتمالاتي. لم يكن هناك مفرّ.

الآن، بلا إيمان عميق، ما زلت أقوم ببعض المحاولات لتغيير بعض التفاصيل الصغيرة، مثل أن أصبح عضواً في ريال مدريد (أفكّر في أن شخصاً مثله لن يُقبَل في نادي برشلونة)، كما فكّرت في أن أشرب اليانسون والقرفة -المشروبات التي تثير اشمئزازي- في ضواحي باروسوس، وكنت على يقين من أن شخصاً حسّاساً مثل «غوالتا»، لن يقوم بهذه الأفعال. كما أنني قمت بإهانة البابا علانيةً، وكنت على يقين بأن منافسي الكاثوليكي المتشدّد لن يجرؤ على شيء كهذا. لكنني، في الواقع، لم أكن على يقين من أيّ شيء، وأعتقد أنني لن أكون قادراً على التأكُّد أبداً.

بعد عام ونصف، منذ أن قابلت «غوالتا»، توقَّفت ترقِّياتي، تماماً، في الشركة التي مازلت أعمل فيها، وأنتظر الفصل في أيّ أسبوع (مع التعويض، نعم). زوجتي، التي لا أعرف ما إذا كانت قد سئمت الفساد الذي نقوم به، أم لا؛ لأن خيالي لم يعد كافياً للبحث عن مَواطن جديدة للفجور، تركتني، مؤخَّراً، بدون تقديم تفسيرات. هل يمكن أن تفعل البعوضة الميِّتة الشيءَ نفسه مع «غوالتا»؟

هل سيكون منصبه في الشركة هشّاً مثل منصبي؟ لن أعرف كما قلت، لأنني أفضِّل تجاهله الآن.

حسناً. لقد وصلت إلى اللحظة التي لو قابلت فيها «غوالتا» لكان من الممكن أن أتوقَّع شيئَيْن، كلاهما مرعب، أو أكثر من عدم اليقين: قد يحدث أن أجد نفسي مقابلاً للشخص الذي قابلته، ومطابقاً لنفسي الحالية: (أشعث، ومحبط، ومهمل، وهمجي، وعدمي، ومنحرف المزاج) الذي سيظلّ يبدو، ربَّما، مع ذلك، مروّعاً جدّاً بالنسبة إليَّ مثل (خافيير دي غوالتا) في المرّة الأولى. فيما يتعلّق بالاحتمال الآخر، الذي هو أسوأ: قد أجد نفسي أمام «غوالتا» نفسه الذي عرفته: (التقي، النقي، المهذّب، الأنيق، المخلص، المنتصر). وإذا كان الأمر كذلك، فيجب أن أسأل نفسي، بمرارة لا أستطيع تحمُّلها: لماذا كنت أنا، من بين الاثنين، مَنْ كان عليه أن يستسلم، ويتخلَّى عن سيرته الذاتية؟.

□ **ترجمة: مراد عباس**

* نشرت، للمرّة الأولى، في ديسمبر/كانون الأول (1986)، في جريدة «البابيس - El Pais».


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
كتاب الدوحة

الرواية الجديدة
والواقع

أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي

مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافتيْن

كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
كتاب الدوحة

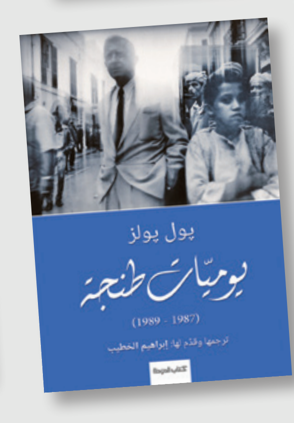
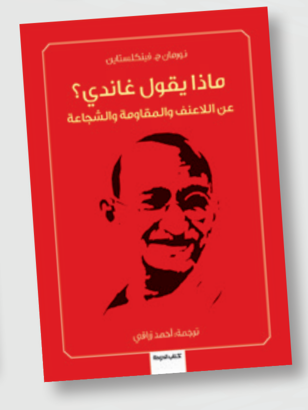
حكايات
من لافونتين

إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين

محمد العروسي المطوي
التّوت المُرّ
رواية

صدر في
كتاب الدوحة

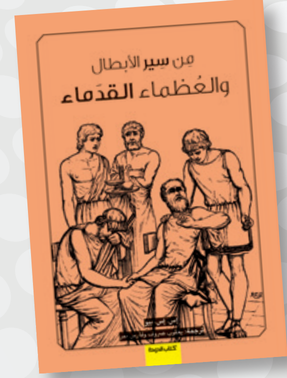
البيرطو مانغيل
مع بورخيس

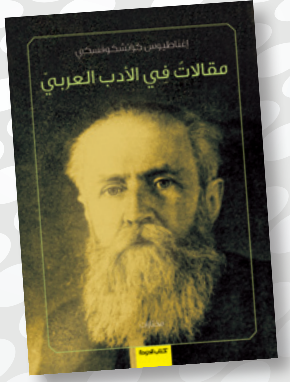
الطيب صالح
مريود
رواية

بول بولز
يوميّات طنجة
(1987 - 1989)
ترجمها وقدّم لها: إبراهيم الخطيب

ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة

خوان مانويل روكا
صَانِعُ المَرَايَا
كتاب الدوحة

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
كتاب الدوحة

الذبابة
كتاب الدوحة

غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغية
كتاب الدوحة

مِن سير الأبطال
والعظماء القدماء

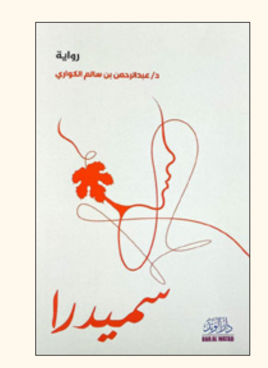
عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ
حوار أجراه محمد الداهي

مقالاتٌ في الأدب العربي

الرِّحلةُ الجَوِّية
في المَركَبةِ الهَوائيَة
يوسف اليان سركيس

رواية «سميدرا» لعبد الرحمن الكواري

استئصال ورم خارج الحدود!

«سميدرا»، رواية تتنازعها عِدّة مسارب، وتتوزَّعها عدّة اتِّجاهات ومشارب؛ لذا تجد أنَّ كاتبها، د. عبد الرحمن الكواري، كلَّما حاول أنْ ينحوَ بها منحًى واقعياً جنحت به إلى الخيال، وكلَّما أراد أن يعالج بها قضيّة اجتماعية قفزت به إلى أخرى سياسية، وما إن يستقرّ بها على شاطئ التاريخ حتى تَعود به إلى مرفأ الوطن؛ فهي رواية شمولية الطرح والمعالجة، ولهذا إيجابيّاته، كما أن له، أيضاً، محاذيره التي ستتكشَّف للقارئ، شيئاً فشيئاً، عبر الغوص في أحداثها.



ترصد الرواية حالة وطن إبّان العقد المنصرم؛ فتتَّخذ من (سميدرا) أو (وردة الكَرْم) بطلة لأحداثها. وقد اختار الكاتب بطلة روايته فتاةً من مدينة «البيضاء» السوريّة؛ تلك الفتاة التي تنحدر من أصول عائلة معروفة بوطنيَّتها، ووجاهتها الاجتماعية، عَمَد الكاتب إلى أن يَكسِبَ تعاطف القارئ معها منذ الوهلة الأولى، فجعل يوم ولادتها هو يوم وفاة أمّها، فتنشأ في حِجر عمّها. ولعلّ في اختيار البطلة فتاة نوعاً من الانتصار للمرأة أو الأنثى في العالم العربي، عموماً، فهذا ما صرّح به الكاتب في المستخلص الذي قدّم به لروايته؛ إذ يقول: «عملت هذه الرواية على تخليص المرأة من الهيمنة بأشكالها المتعدّدة، وعالجت أزمة الذكورة والأنوثة في المجتمع الشرقي»، وإن لم تُظهِر أحداث الرواية تلك الأزمة بشكل لافت، باستثناء بعض المواقف التي ظهرت فيها على استحياء، ثم ما لبثت أن توارت خلف تسارع الأحداث، وتعدُّد الأمكنة.

المكان في رواية «سميدرا»

تتخطّى الرواية عتبة المكان الواحد إلى أمكنة متعدِّدة، تظهر للقارئ، بلا جهد، عبر عناوين فصولها: (الوطن/سوريا - إسطنبول -باريس - كندا) إضافةً إلى الدوحة التي كانت إحدى محطّات البطلة في رحلة التعريف بقضيَّتها الحقوقية. وقد ظهر المكان من خلال الثنائيات المتقابلة؛ المكان العدائي، الطارد، المخيف مُمَثَّلاً في (سوريا/الوطن الجريح) في مقابِل المكان المحبَّب، الجاذب، الآمن مُمَثَّلاً في إسطنبول، وباريس، وكندا والدوحة؛ تلك الأماكن التي اتَّخذت منها البطلة منبراً تعلن، من خلاله، عن قضيَّتها، وتدافع عن أبناء وطنها وحقِّهم في أن ينعموا بالحرِّيّة في ربوع أوطانهم.

والحقيقة أن المكان، بعدائيَّته، لم يقف عند حدود سوريا، بل تعدّاه إلى غيرها من البلدان العربية، التي اختار الكاتب شخصيات، تمثِّل كلٌّ منها أنموذجاً لكلّ دولة؛ فكانت (زينة) من لبنان، و(معن) من اليمن، و(تاج السرّ) من السودان، و(نرمين) من مصر، و(مؤيَّد) من العراق، و(خالد) من فلسطين، و(جاسم) و(عائشة) من قطر، إضافة إلى تونس. وإذا كان البعد السياسي ظاهراً، من خلال الثورات العربيّة

التي قامت في كلّ من تونس، ومصر، واليمن، والسودان، فإن قطر قد عانت من الحصار الذي أراد الكاتب أن يؤرّخ له من خلال حضوره الظاهر في تلك الرواية، في أثناء زيارة سميدرا للدوحة، وقد جاءت على لسان البطلة بعض العبارات والشعارات التي تعدّ تأريخاً لمرحلة الحصار، كقولها: كعبة المضيوم -أبشروا بالعز والخير- واليوم الوطني لقطر، وغيرها من العبارات، التي أراد الكاتب بها أن يضع قضيّة الحصار على المحكّ، وأن يؤرّخ لها من خلال أحداث تلك الرواية، خاصّة تلك القضيّة قد طُرحت من خلال الحوار الذي دار بين (سميدرا) و(جاسم).

والمُلاحَظ أن معالجة المكان من خلال طرف المعادلة الثاني متمثّلاً في [الآخر] الذي مثّلته باريس، وتورنتو، قد ابتعد عن الواقعية التي توخّاها الكاتب؛ حيث ظهر من خلال الاهتمام بـ(سميدرا) وتقدير جهودها، والاهتمام بحقوق الإنسان، وكأن كلّ صورة بشعة في الشرق [الأنا] تمثّلها صورة مضيئة مشرقة في الغرب، وليس الأمر، بالطبع، على هذه الشاكلة في الواقع المعيش أو في أغلبه، على أقلّ تقدير، فقد أظهر الكاتب الغرب في صورة ورديّة، وحالة مثالية قد تكون حقيقية في بعض أبعادها، لكن من المؤكّد أنها ليست هكذا في كلّ تلك الأبعاد.

الشخصيات في الرواية

يَصْدُقُ على رواية «سميدرا» وصف «رواية البطولة الواحدة» التي مثّلتها (سميدرا) أو (وردة الكَرْم)؛ إذ ظلّت هي محور الرواية، وقطبها الأوحد الذي دارت حوله كلّ الأحداث، تقريباً، فهي لم «تخطف الكاميرا» فقط، بحسب تعبير الإعلاميّين، بل استولت عليها، أو -إن شئت- استأثرت بها، من بداية الرواية إلى نهايتها. وقد قدّم الكاتب مبرّرات مقبولة لتبنّي البطلة قضيّة «الوطن»؛ فقد قُتِل أبوها، وتبنّت عائلتها كلّها قضيّة النضال، واتّخذته سبيلاً لنيل الحرّيّة، وعلى الرغم من كون شخصية سميدرا نامية متطوِّرة في الرواية، بَدَت مقنعةً في بعض المواقف، وغير مقنعة في بعضها الآخر، وفي اعتقادي أن عدم إقناعها نبعَ من تسليط الضوء عليها، على طول أحداث الرواية، إضافةً إلى أن التحدّيات التي واجهتها لم ترتقِ إلى مستوى عالٍ يخلق القدر المطلوب من المنطقيَة والإقناع اللذين ظلّ القارئ يترقَّبهما من خلال حركة الشخوص في الرواية؛ فإذا بالبطلة تتغلَّب على كلّ العقبات، وتتخطَّى جميع الحواجز، ولم تخفق أمام أيّ عائقٍ أو اختبار تعرضّت له، ولو أنها نجحت وأخفقت، وتعثَّرت ثم قامت، لكان لبنائها قيمة فنّيّة تربو وتزيد على حالتها التي بُنيت عليها في الرواية.

إن البطلة فيها ممّا يتمنّاه الكاتبُ على أرض الواقع أكثر ممّا اقتضته الضرورة الفنّيّة؛ فهو محبّ لوطنه (قطر)، ولوطنه العربي؛ لذلك، ساعد البطلة كثيراً في رحلتها للتفوُّق، وإبهار الغرب، ومحاولة نيل الحرِّيّة، بل إنه جعل من كلّ الشخصيات العربية التي قابلتها البطلة شخصياتٍ إيجابية، ودودةً، متآلفة، متعاونة، باستثناء شخصيةِ (أحمد) السوري، الذي صوَّره الكاتب على لسان (زينة) بأنه «شخصيةٍ مريضة غير سويّة، يعاني من خلل في السلوك، ويغطِّي على هذا الانحراف بالانتقام من النساء..» والحقيقة أن شخصية (أحمد) جاءت، في البداية مقنعة منطقية في تصرُّفاتها التي عزاها الكاتب إلى الظروف التي عاشها في طفولته؛ إذ شنقت أمُّه نفسها بعد ولادته، كما كانت الأمَّهات يمنعن أطفالهنّ من اللعب معه صغيراً، وقد قدّم الكاتب تعليلاً لذلك بأنّ أمَّه إنما قتلت نفسها لجرم ارتكبته؛ إذ لم يكن زوجها ينجب، ومن هنا بدا فِعل الأمَّهات منطقيّاً في مثل تلك البيئات الريفية التي تُحمِّل الطفل -في كثير من الأحيان- جريرةَ والدَيْه؛ أحدهما أو كليهما.. لكنّ هذا المنطق أو الإقناع الفنّي لم يستمرّ إلى النهاية؛ فبالرغم من أن أحمد شخصية سلبية مستهترة، منحرفة، عدوانية، نجده يتخلّى عن كلّ تلك الصفات جملةً وتفصيلاً، ويتحوّل إلى شخصية أخرى، بعد أن نصحته (سميدرا) قائلة: «كفاك عبثاً ببنات الناس، ولتحذف الماضي خلفك، وتضع مستقبل

بلدك وأهلك أمامك؛ فإني أرى فيك بذرة طيِّبة، فلا تترك وطنك يسقط» (ص 69). وتستمرّ أحداث الرواية لنُفَاجَأ به أحدَ أعضاء خليّة تعمل لصالح الوطن، بل يصبح في طليعة الوطنيِّين! فهل كانت تلك النصيحة التي أسدتها إليه البطلة، مسوّغاً فنّيّاً لتحوُّل شخصية أحمد مما كانت عليه، إلى النقيض؟!

لقد زادت مساحة الخير في قلوب شخصيات الرواية التي تعاملت مع (سميدرا)؛ وهذا -وإن ساعد البطلة، وسهَّل مهمتها في تحقيق أهدافها، والوصول إلى غاياتها النبيلة متمثِّلة في الدفاع عن مقدّرات الوطن، وفَضْح جرائم الاستبداد- قد نال، بلا شك، من إحكام بناء الشخصية. أضف إلى ذلك أن الكاتب لم يخلق، في الرواية، أيّ نوع من أنواع الصراع بين الشرق والغرب، بل لم يخلق حتى صراعاً نفسيّاً داخل أيٍّ من شخصيات الرواية؛ فقد ظهر الغرب على أنه واحة أمن وأمان، ومظلّة سلم وسلام، كما لم يخلق داخل تلك الشخصيات العربية التي تعيش في الغرب، أيّ نوع من رفض الآخر، أو انتقاد بعض ممارساته؛ ربَّما لرداءة البديل متمثِّلاً في البلاد العربية التي قذفت بفلذات أكبادها إلى الغرب، وربَّما لاندماج تلك النماذج العربية في المجتمع الغربي، ويُخيَّل إليّ لو أن الكاتب كان قد خلق نوعاً من الاختلاف أو الصراع داخل شخصية ما من هذه الشخصيات، على سبيل المغايرة، لأضاف لروايته بُعداً جديداً.

إسقاطات واقعية

لم تخلُ الرواية من بعض الإسقاطات السياسية على الواقع؛ نجد ذلك في قول الراوي: «فاسترجعت بذاكرتها تاريخ الثورة الفرنسية، والتضحيات التي قدَّمها هذا الشعب في سبيل نيل حرِّيّته... كفاح شعب وتضحيات من أجل الحرِّيّة» (ص92)، والجملة الأخيرة تنبئ عن مقارنة مُستدعاة بين حال الشعب الفرنسي، الآن، وما يعانيه الشعب السوري تحت بطش حاكميه.

وفي حضور المعرض السنوي لذكرى الثورة الفرنسية، تجذب البطلةَ لوحةٌ ذات طابع شرقي، فتلوذ إلى عالمها النفسي من خلال ذلك الحوار الداخلي: «هزَّت كيانها، وتسمَّرت عيناها، فلم يقوَ جسدها على التحرُّك. وهي تحملق في اللوحة، أخذت تحدِّث نفسها: ياإلهي!! جرّافة كبيرة تجرف كروم العنب!، وهذا شابّ سقط تحت هذه الجرافة مضرَّجاً بدمائه، يبدو أنه يدافع عن أرضه! وهذا والده قد جثا على الأرض باكياً.. إني أشتَمُّ رائحة بلادي، وعبق كروم العنب تحمله نسمات الفجر. إنهم يرتدون ثياب أهل الشام: هذا قمباز، وتحته سروال، وهذه صدرية، وهذه كوفيّة قد امتزجت بدماء الشابّ! ياإلهي!! إنها لوحة من بلادي!! من الشام!!» إن هذا المشهد يستدعي كلّ تفاصيل سوريا (الشام) التي لا تفارق خيال البطلة؛ إذ جعلت منها هدفها الأوَّل في الحياة، وقامت على تلك التيمة رواية «سميدرا» كلّها.

إنّ كلّ ما تراه البطلة، في فرنسا، من حضارة وتطوُّر ومزايا، يستدعي سورية وفق مبدأ المغايرة، سورية على الفور؛ ومن هنا كانت الإسقاطات السياسية على الواقع حاضرة في كثير من مشاهد الرواية، وقد لعبت دوراً فنيّاً جعل للقضيّة المحورية حضوراً على امتداد أحداث الرواية.

إنّ «سميدرا» -وإن كانت باكورة أعمال د. عبد الرحمن الكواري الروائية- رواية تضاف إلى اهتمامات له بالأجناس الأدبية الأخرى، أفادته، من غير شكّ، في هذا العمل، فله تماسّ مع السرد من خلال كتابة القصّة القصيرة، ناهيك عن تجاربه مع الشعر العامِّيّ، وشعر التفعيلة، الذي وجدنا له حضوراً في الرواية.

وممّا لا يمكننا، هنا، تجاوزه ضرورة الإشارة إلى أنّ لمهنة الكاتب أثرها فيما يكتب، وليس كاتبنا بِدعاً بين غيره ممَّن ظهر أثر مِهَنهم في نتاجهم الأدبي، خاصّةً أن كاتبنا طبيب قبل أن يكون روائياً، ونحسب أنه قد تأنّى، في روايته، وتلطّف مع شخوصها وأحداثها، بخاصّة مع بطلته الأثيرة «سميدرا»، فلا غرو أن نجده قد أعمل مِبضعه، بلطف الطبيب الماهر أو الحكيم الحاذق، مع أحداث روايته، ومع تلك العلاقات والأواصر التي نسجها بين شخوصها، فقد ظهرت آثار مهنة الطبّ من خلال استخدام تلك الأدوات الطبية، يقول مصوِّراً حال الإهمال الطبِّي في سورية: «وحملوا شاهيناز إلى السيّارة التي خلت من كلّ أدوات الإنقاذ عدا سرير خشبي، وأسطوانة أكسجين تتدلّى منها كمامة من البلاستيك» (ص 26). كما تظهر سيطرة المهنة ومفرداتها من خلال حديثه عن الفيروسات، إذ يقول: «والفيروسات كائنات دقيقة لا ترى بالعين، وتتكوَّن من الجينيوم، وبعض الأحيان من إنزيمات داخل غطاء بروتيني..» ويستمرّ الوصف والحوار بين الأستاذ الجامعي و(سميدرا) حول هذا الموضوع، إلى أن ينتهي الحوار باختيار عنوان البحث الذي ستعمل (سميدرا) عليه، والذي من خلاله سيظهر تميُّزها، وانبهار الغرب بها.

ختاماً، يمكن القول: إن الكاتب وإن رحل بنا، وارتحل، بشخصيّاته، من سوريا إلى إسطنبول في تركيا، إلى باريس، ثم إلى الدوحة، فتورنتو، ظلّ البعد الوطني، وفكرة الوحدة العربيّة الإسلامية يشكّلان هاجساً لديه، حاولَ نقله إلى القارئ من خلال عتبات هذا العمل السردي. ■ **عبد المنعم مجاور**

مهرجان أفنيون

بعد تعثُّر يوبيلَه الماسيّ

كنت أتطلَّع، منذ عامين، إلى تغيير مدير المهرجان، «أوليفييه بي» الذي أداره للأعوام الخمسة الماضية، وتعيين بديل له، يكون أكثر انفتاحاً على التجارب الأوروبية الثريّة، وأقلّ غيرةً من كبار مخرجيها المبدعين، لكن البرنامج الجديد أكَّد أنه لايزال مديراً له، لهذه الدورة أيضاً.


صبري حافظ

قبل شهر من انعقاد الدورة السادسة والسبعين من مهرجان «أفينيون»، تلقَّيت برنامج العروض، وكان واضحاً أن المهرجان، هذا العام، سيستعيد شيئاً من ألقه وحيويَّته، بعدما تعثَّر لعامَيْن؛ بسبب جائحة الفيروس التاجي «كوفيد - 19»؛ لا لأنه استعاد موعده السنوي الثابت، بين السابع والسادس والعشرين من شهر يوليو/ تموز، مع عشّاق المسرح الذين يتوافدون إلى أكبر حدث مسرحي، بل، أيضاً، لزخم برنامج تضمّن أكثر من 1600 عرضاً، فضلاً عن (1570) عرضاً خارج القاعات تجوب شوارع المدينة.

لكن، وبعد غفوة دامت سنتَيْن، استفاق المهرجان بإضافة نوع مسرحي أو مشهدي جديد تحت عنوان «موسيقى/شعر - Mu-sique /Poésie» قُدِّمت فيه ثلاثة عروض، أبرزها، بالنسبة إلى الجمهور العربي، خاصّة، عرض «والأرض تورث كاللّغة» المأخوذ عن أشعار محمود درويش. فقد كان الجمهور الفرنسي مغرم بمحمود درويش، وأشعاره، وأذكر أن آخر أمسيّات الفقيد الشعرية كانت في مدينة «آرل» في جنوب فرنسا، قبل أن يسافر إلى الولايات المتَّحدة لإجراء الجراحة التي أودت بحياته. أمّا العرض الثاني فإنه يغيِّر العنوان التجنيسي «موسيقى/ شعر» إلى «شعر/ محاضرة/ عرض - Poésie - Lecture - Performance». وتحت عنوان (شاعرات)، تَمّ اختيارهنّ من عدد من البلدان العربية، ومن أفغانستان، سعى هذا العرض إلى إعلاء صوت المرأة الشعري، وإبراز سياقات فاعليَّته في الثقافات المأزومة، في مقابل نقيضها القادم من قلب أوروبا، وهو العرض الثالث في هذا النوع المسرحي الجديد، والذي خصّصت له ساحة الشرف في القصر البابوي في هذه الدورة.

ولأنه عرض قادم من لندن، يمكن القول إنه يمثِّل أكثر أشكال هذا النوع من العمل المسرحي جدَّةً وطليعيّةً؛ فكاتبته هي الشاعرة والروائية والمسرحية الإنجليزية الموهوبة «كي تمبست - Kae Tempest» التي سبق لها أن حصلت على جائزة «تيد هيوز» الشعرية المرموقة عام (2013)، عن ديوانها «عتيقون بالغو الجِدّة - Brand New Ancients». وفي العام نفسه، قامت واحدة من أهمّ الفرق المسرحية التي تستشرف الجديد والتجريبي في المسرح الإنجليزي، وهي فرقة «Paines Plough»، بتقديم مسرحيَّتها الأولى «متفانون بلا أمل - Hope-lessly Devoted»، ثم تحوّل ديوانها الثاني «دعهم يأكلون الفوضى - Let Them Eat Chaos» إلى ألبوم مسموع ذائع الانتشار، قبل أن يصدر بصفته ديواناً شعريّاً، عام (2016). ولاقت روايتها «قوالب الطوب التي بنت البيوت - The Bricks That Built the Houses» عام (2017) اهتمام النُقَّاد، ووصلت إلى قائمة أكثر الكتب مبيعاً، كما حصلت على جائزة الروائي الناشئ، في العام نفسه. أقول إن هذه الشاعرة، والعارضة الطليعية تمثِّل أكثر أشكال العرض جِدّةً، لأنها، منذ أن بلغت السادسة عشرة وبدأت كتابة الشعر، قرَّرت أن تقدِّم شعرها كعرض شفوي مسرحي، مصحوب بموسيقى من تأليفها الخاصّ، أيضاً، وأن تجول به في المدن البريطانية المختلفة، وتسعى به إلى الجمهور، ولا تنتظر طبعه في كتاب، وطرحه في السوق إلّا بعد أن يكون قد نضج في أثناء

هذا التفاعل المباشر بينه وبين الجمهور. وقد شاركت في مهرجان هذا العام بعرضها «الخط منحنى - The Line is a Curve».

لكن، دعنا نتريث قليلاً عند افتتاحية برنامج المهرجان، قبل أن نقدِّم للقارئ بعض عروضه التي شاقتني عبر ما انطوى عليه التقديم لها، والتي سعيت لحجز مقعدي، مقدَّماً، فيها. صحيح أنني كنت أتطلَّع، منذ عامين، إلى تغيير مدير المهرجان، «أوليفييه بي» الذي أداره للأعوام الخمسة الماضية، وتعيين بديل له، يكون أكثر انفتاحاً على التجارب الأوروبية الثريّة، وأقلّ غيرةً من كبار مخرجيها المبدعين، لكن البرنامج الجديد أكَّد أنه لايزال مديراً له لهذه الدورة، أيضاً.

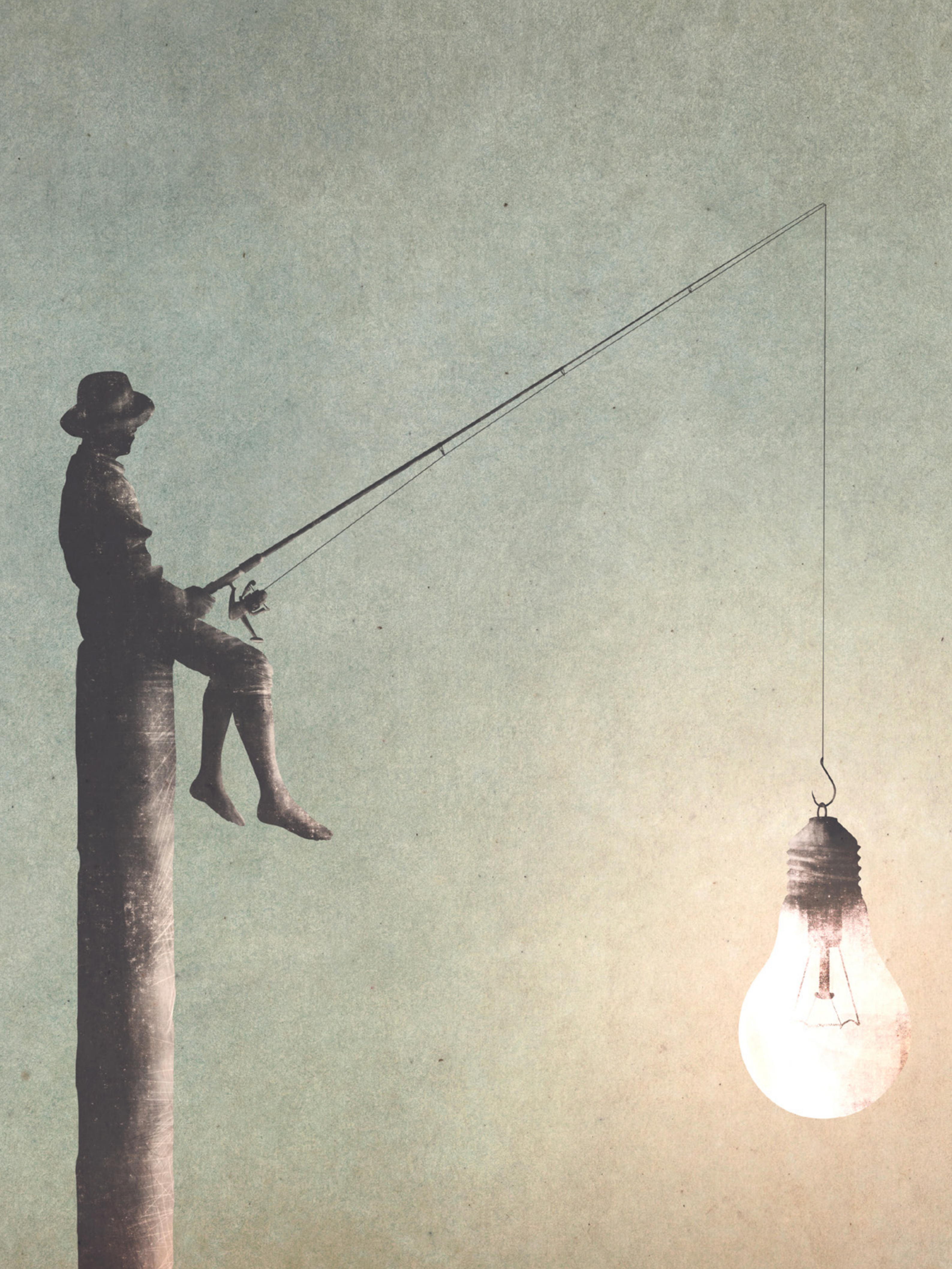
انطلق «أوليفييه بي»، في تقديمه للمهرجان، من أن كلّ جيل يشهد نهاية عالم يتداعى، وبداية عالم جديد، تتسلّل بعض ملامحه إلى أحلام الشباب وصبواتهم الإبداعية، وتتجلَّى، أحياناً، في خطورة الأمل في عالم مغاير كليّاً، وأن تلك المرحلة البينية تتَّسم، عادةً، بالفوضى والتنافر والتشتُّت والدراما غير المكتملة. في مثل تلك اللحظة التاريخية الرجراجة، والمتَّصفة بقدر من السيولة، تندلع الحرب، فنعتقد، حينها، أن العنف سيكتب التاريخ، وكذلك عندما ينحرف السرد، ويتمّ تزييف التراث، ويسود الخطاب الشوفيني الضيِّق، والزعم بنهاية التاريخ. فهل انتهى التاريخ أو مات، حقّاً، كما يزعم البعض؟! وإذا كان التاريخ قد مات، فهل ماتت معه كلّ آمال العدل الاجتماعي، والتقدُّم الإنساني نحو المعنى؟ وهل ثمّة عدل دون توفّر التعليم والثقافة لمن حُرموا منهما؟ وهل يمكن لأيّ عدل أن يتوفَّر في غياب الحرّية؟ ثم يجيب عن هذه الأسئلة بالأمل في عالم جديد يتيح للشباب التحقّق، من خلال طرح سرودهم الجديدة، ورؤاهم المختلفة، على العالم، ومن خلال إتاحة المهرجان الفرصة لهم لتحقيق ذلك.

فهل وعد البرنامج بشيء من هذا؟ أميل إلى الإجابة المبكِّرة بقدرٍ من الإيجاب؛ لأن البرنامج كان حافلاً بالكثير؛ ففي جانب الكلاسيكيات المسرحية، والتي لا ينضب معينها في فتح عيوننا على التعامل مع الحاضر، هناك (إيفجينيا) التي تدير عبرها «آن ثيرون - Anne Theron» حواراً خصباً مع مسرحية «يوربيديز». ولكن في عالم لا سلطة فيه، وليس الإنسان مسؤولاً فيه إلّا أمام نفسه، هل سيضحّي «آجاممنون» بابنته من أجل الانتصار في طروادة؟.

ولا يمرّ مهرجان دون أن يحتوي على عمل أو أكثر لعملاق المسرح الإنجليزي «وليام شكسبير»؛ فقد شارك مسرح «نانتر» تحت إدارة «كريستوف روك - Christophe RaucK» الجديدة، بمسرحية التاريخية «ريتشارد الثاني»، والمُخرج الإيطالي «ألساندرو - Alessandro Serra» بمسرحه (Teatropersona) مقدّماً معالجة درامية وجمالية لمسرحية شكسبير الكبيرة «العاصفة». وهناك، أيضاً، المسرحة الروسية المعاصرة لإحدى قصص «أنطون تشيخوف» القصيرة «الراهب الأسود». لكن الغريب في برنامج هذا العام خلوّه من كلاسيكيات المسرح الفرنسي، فلا «موليير» ولا «راسين» أو «كورني» كانوا ضمن عروض المهرجان!.

أمّا الأعمال الجديدة والمشتبكة بقضايا الراهن، فقد شارك «أوليفييه بي» -كالعادة- بعمل جديد استغرق عرضه أكثر من عشر ساعات، يبدأ في الثانية ظهراً، ولا ينتهي قبل منتصف الليل، بعنوان كاشف عن نرجسيَّته «شبابي الماجد - Ma Jeunesse Exaltée» ضمن سلسلة من مسرحيات سيرذاتية، عرضها في المهرجانات السابقة. ومن الأعمال التي أتوقَّع أن تشوِّق الجمهور العربي، نجد مسرحية «مِلْك» لـ«بشار مرقص»، المسرحي الفلسطيني الذي استحوذ على اهتمام متابعي المهرجان في العام الماضي حينما وفد إليه لأوّل مرّة، من «حيفا»، بمسرحيَّته «المتحف». وسيعود، أيضاً، علي شحرور، وفرقته اللبنانية للرقص الحديث، والتي استطاع أن يبرهن بها على أن الرقص الحديث، في لبنان، لا يقلّ تطوُّراً عن نظيره في البلدان الأوروبية المختلفة. بعد أن كان قد تردَّد بها على المهرجان في الأعوام: (2016) و(2018) و(2019)، قدَّم خلالها ثلاثية من العروض شبه المترابطة، تدور حول طقوس الموت والدفن الشيعية، في لبنان. وهو يجيء هذا العام بعرض جديد، بعنوان «كما روتها أمّي»، ينتمي -كما يقول لنا- إلى ثلاثية أخرى عن الحبّ. ومن بيروت، أيضاً، قدّمت حنان الحاج علي مسرحيَّتها «الجري تريُّضاً - Jogging»، التي تتناول فيها حياة أربع شخصيات نسائية عربية، تسعى عبرها إلى تبديد الصور النمطية الشائعة عن النساء العربيّات.

أمّا المسرحي الإيراني أمير رضا كوهستاني، الذي يعيش في المنفى الأوروبي، فقَدِم إلى المهرجان، هذا العالم، بعمل يحمل اسماً دالّاً «In Transit»، بما يشير إليه من تلك المساحة البينية المؤقّتة، والوجود بين محطَّتَيْن، يجمع بين السعي لمناهضة الفاشية الجديدة التي تتنامى من حولنا، حتى في أوروبا نفسها، وبين أوجاع الوضع البيني الذي يجد فيه المهاجر نفسه بعيداً عن الحيوات المتروكة من ورائه، وفي مواجهة أشكال متنوّعة من العنف العنصري، والرفض المُقَنّع. كما عاد المسرحي الصيني المرموق «منج جينغهوا - Meng Jinghui» الذي أذهل جمهور في دورة (2019)، بعرضه المدهش «بيت الشاي» لأحد أبرز أعلام الأدب والمسرح الصيني «لاو شي»، ليقدِّم، في هذا العام، مسرحيَّته «يو هوا - Yu Hua» (اليوم السابع)، والتي أتطلَّع، بشغف، إلى رؤيتها، والكتابة عنها للقارئ العربي، فمعرفتنا بما تنتجه الثقافة الصينية المعاصرة، تحتاج إلى الكثير من الاهتمام المفقود.



تزيفيتان تودوروف

من السيمياء إلى البلاغة

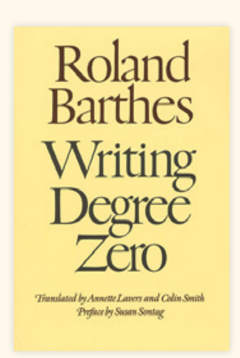
الخطوة التي يجب أن تقود السيمياء من حالة المشروع إلى حالة الواقع، يجب أن تقودها، في الوقت ذاته، خارج إطارها البدئي، أو يجب عليها -بالأحرى- أن تحوِّل هذا الإطار كليّاً؛ فالسيمياء لم تعد علم العلامات، بل أصبحت علم اختلاف نماذج الخطاب. وهكذا، تبدو كأنها الصدى البعيد لذلك العلم الكلاسيكي الذي حاول أن يضع أوَّل تنظيم للخطابات؛ ألا وهو البلاغة، وإن أصالتها ليست سوى أنها أكبر حجماً، وهذا ما يثير الفضول.

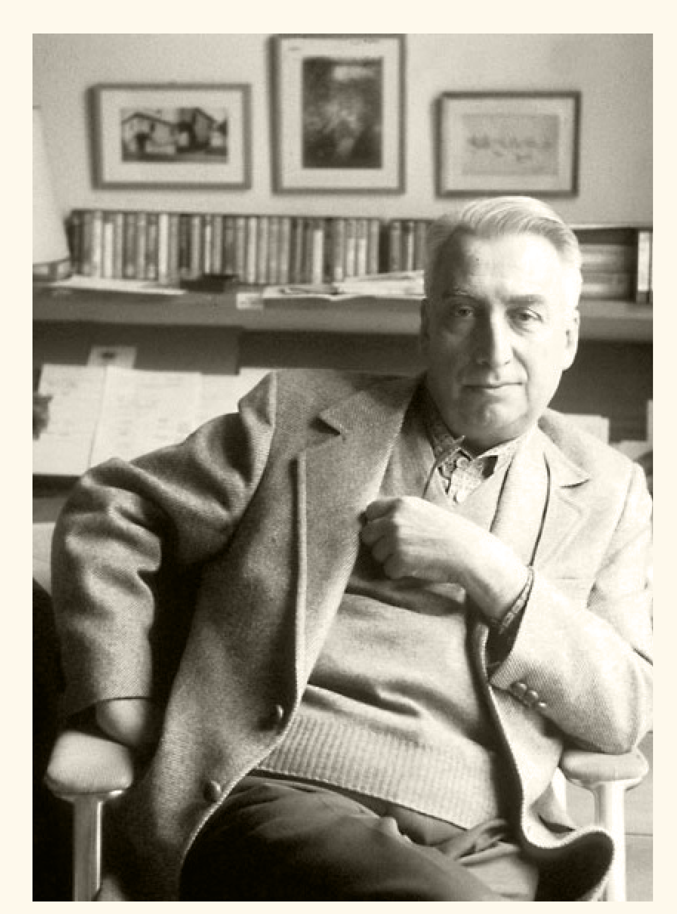
إذا كان صحيحاً، بشكل عامّ، أن كلّ كتاب جديد لمؤلِّف ما، ليس سوى تحويل لكتاب سابق، أو إذا كان المرء يكتب الكتاب نفسه على امتداد حياته كلّها، فإن هذه الصورة، بالنسبة إلى «رولان بارت»، يجب أن تكون متغيِّرة قليلاً إلى حَدٍّ ما، وما كان ذلك إلّا لأن كتابه ليس كتاباً واحداً بل كتابين؛ الأوَّل يعالج الأدب وأنماط الخطاب الأدبي (الكتابة في درجة الصفر، ميشليه، عن راسين، دراسات نقدية، نقد وحقيقة)، والثاني، يتكلَّم على الحياة الاجتماعية، وأشكالها: إنه يتمثَّل في الأساطير، ويتمثَّل، الآن، في «نسق الدُّرْجة» [1].

وليس ثمّة شيء، للوهلة الأولى، يقارب بين هذين المسارين؛ فـ«بارت»، في المسار الأوَّل، يتَّسم، في النصوص الأدبية، بنظرة جديدة وأصيلة قبل كلّ شيء، كما يتَّسم برهافة إحساسه الشعري. أمّا في المسار الثاني، فتهيمن عليه الميول النقدية؛ وكان ذلك لأن عمل «بارت» يمثّل عودة إلى الرشد: إنه يدين مجتمعنا إذ يصفه؛ لذا، استطعنا أن نتَّهم «بارت» الأوَّل بالشكلانية، وأن نتَّهم «بارت» الثاني بالماركسية.

إننا نشكّ في أن يكون هذا التعارض غير قابل للاختزال إلّا في الظاهر، ويوجد على هذا براهين ظاهرة وأخرى خفيّة. ويكفي أن نذكر من البراهين الأولى عمله الأكثر حداثة («نسق الدُّرْجَة» الذي أنهاه في عام 1968). وحول بنية القصّة (في مجلّة تواصل، 8)، يسائل بارت ظاهرة مرتبطة بالأدب تقليدياً. مع ذلك، كان مثَلُه المفضَّل (وكأنه مصادفةً) ليس «فلوبير»، بل «جيمس بوند»، فاختار القصّة بوصفها أرضاً للقاءٍ غير مجّاني. إنه يمثِّل لقاءً للُّغة الأدبية مع اللّغة الاجتماعية. فالقصّة تبدو، في وقت واحد، ممثِّلة للجانب الأدبي من الحياة الاجتماعية؛ وللجانب «المعيش» من الأديب.

ولكننا لسنا بحاجة لمثل هذه التظاهرة كي ندرك وحدة هذَيْن الإجراءَيْن. وفي الواقع، إن التحليلات التي أجراها «رولان بارت» عن الحياة الاجتماعية، قد قدَّمت هذه الحياة، دائماً، بوصفها لغة؛ وهذا يعني، من بين أشياء أخرى، أن قصده





رولان بارت ▲

قد حُمِلَ، على الدوام، بخصوص الأدب، على وظيفة عمل النسق أكثر ممّا حُمِلَ على المضمون. وهكذا، إن وحدة الميدانين لم تُصنَع، كم هي الحال عند الناقد الاجتماعي، بردِّ الأدب إلى مسبِّباته الاجتماعية، بل صُنِعَت من خلال تصوُّر للكتابة يفيض على ميدان النصّ المكتوب: ليست الحياة الاجتماعية سوى نموذج من نماذج الأدب.

يستدعي كتاب «نسق الدُّرْجة» تعارضاً آخر أيضاً، وإنه ليشار إليه، غالباً، بخصوص «رولان بارت» بما يأتي: إنه إجراء «أدبي»، وانطباعي، وفكرته جميلة، لكنها غير أكيدة -في نظر العلم، وفي كلّ نعوته الأسطورية: الموضوعية، الدقّة، العقل النسقي. وإننا لنميل، إلى الاعتقاد بالسمة العلمية (القبلية أو البعدية) للمؤَلّف «بارت»: سواء أتّهمناه بأنه لم يتخلّص من كلّ عاداته «الأدبية»، أم لم نتّهمه، وحينئذ، نعيب عليه «الشكل الجميل»، والبراعة، والسهولة، وأناقة التعبير، أو نمدحه من أجل هذه الصفات نفسها، ناظرين إليها بوصفها علامة تجاوز للعلم، وذات علم متفوِّق، ونشاط يصنع توليفة الصفات المشهورة بأنها غير ملائمة.

وسيمثِّل كتاب «نسق الدُّرَجَة» خيبة أمل بالنسبة إلى هؤلاء، وأولئك، لكن العرض كان يتمّ بدقّة مدهشة، وكانت كلّ التصوُّرات محدَّدة على نحو واضح، كما كانت الإجراءات بيِّنة ودقيقة. أمّا المنطق، فقد كان مهيمناً في كلّ مكان، وكان مثيراً بمقدار ما كان الجهاز التصويري المستخدم فيه معقَّداً ومصفًّى. وقد كان لكتاب «بارت» كلّ المواصفات الضرورية لكي يصبح كتاباً وجيزاً تعليمياً من غير أن يكون مقدَّراً لذلك مسبقاً: إنه لمن الصعب أن نتصوَّر عرضاً للمنهج السيميائي أفضل من هذا، ويمكننا، في الوقت نفسه، أن نأسف لأن دقّة المنهج لم تكن لتسمح له بالابتعاد، غالباً، عن خطّ مساره، وذلك لكي يتقاسم معنا الأفكار التي يثيرها هذا التحليل. وثمّة بعض الصفحات مخصَّصة للتعارضات، مثل: يسار -يمين، أسفل- أعلى في الصفحات (من 1، إلى 10). وهي صفحات تجعلنا نرى كلّ غنى المنهج الممكن للقيم الأنتروبولوجية الخاصّة بالثياب وعناصرها.

إن السمة العلمية الدقيقة لهذا الكتاب، تُعَرِّضه لخطر حقيقي. وإننا لنعلم أن الفكر العلمي هو فكر منهجي قبل كلّ شيء، كما نعلم أن الموضوع الحقيقي للبحث العلمي ليس هو الذي يكوِّن مادَّته، بل المنهج نفسه هو الذي يكوِّنها. و«رولان بارت»، يَسِم عمله، بالضبط، بوصفه «كتاباً في المنهج»، وإن هذا المنهج، كما يقول لنا المؤلِّف، تحديداً، ليس أصليّاً: إنه منهج مستعار من اللسانيات؛ والمقصود، في الواقع، هو دراسة سيميائية للثياب؛ وهذا يعني أنه سينظر إلى الثياب بوصفها لغة. وإذا كانت الحال كذلك، فإن معارفنا عن اللّغة تأتينا من اللسانيات، وإنه لمن المنطق، إذاً، أن يكون المنهج السيميائي مستعاراً من اللسانيات، ولكن إذا كان الأمر هكذا، فما هو الجديد الذي يحمله لنا هذا الكتاب؟

وقد يبدو الخطر أعظم، لا سيَّما إذا اعتقدنا بأنه يكمن في التمهيد الذي وضعه المؤلِّف في الحيِّز بين إبداع الكتاب ونشره، فاللسانيات قد تغيَّرت على نحو محسوس؛ من هنا (وكذلك، لأسباب أخرى)، تكون الصورة التي نصنعها لأنفسنا، اليوم، عن اللّغة، مختلفة. فهل ستكون السيمياء علماً محكوماً عليه بألّا يكون إلّا تشويشاً لسانياً، يجب على نتائجه أن تكون ملغاة، منذ أن حدث تغيير في النظرية اللسانية؟

لقد تبيَّن أن هذا الخطر وهم، هذا على الأقلّ فيما يخصّ كتاب «بارت»، وذلك لأسباب عديدة، فالتصوُّرات التي تؤرِّخ، من جهة، ليس لها سوى دور مساعد في «نسق الدُّرْجَة» (تؤدّي المساعدات دوراً أقلّ، هنا، ممّا تؤدِّيه في الدُرْجَة نفسها). وهكذا هو دور المدوَّنة، أو دور المعلومة، وتجدّدها (الذي يأتي على كلّ حال من نظرية المعلومات، لا من اللسانيات). والعيب الوحيد الذي نستطيع أن نوجِّهه، بهذا المعنى، هو أن الصورة النهائية للدُّرَجَة تشبه الإحصاء لا النسق:

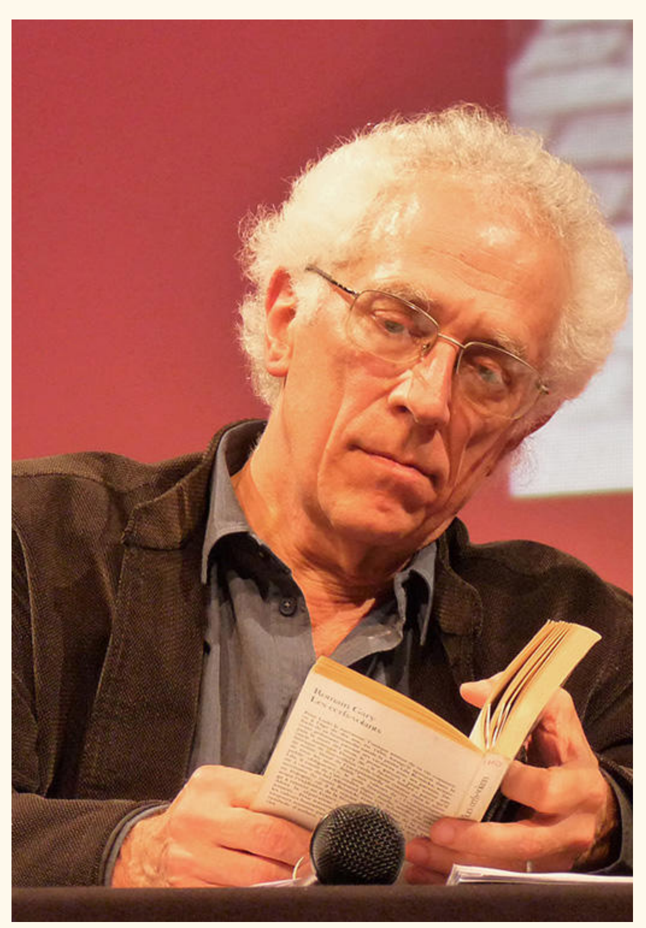
نتعرَّف، هنا، بوضوح، إلى تأثير «سوسير». وإذا كان اللسانيون يتكلّمون، منذ عشر سنوات، عن المدوَّنة، فعليهم، أيضاً، أن يتجنَّبوا، اليوم، هذا المصطلح، فهذا يتناسب، بالأحرى، مع التغيير الإيديولوجي الخاصّ بالخطاب النظري، ومن غير نتائج عميقة تتعلَّق بالتقطيع الممارَس على موادّها. ويمكننا أن نعترف، أيضاً، بالجميل لرولان بارت لأنه جعلنا نعي هذه الواقعة، التي يستطيع العالم أن يشكّل فيها؛ لا جزءاً من مادّة الدراسة، فحسب، بل جزءاً من منهجها أيضاً.

هذا، وإن «بارت» يؤوِّل مصطلحات اللسانيات، ومبادئها، من جهة أخرى، وإن تأويله، حتى، وإن يكن معلناً عنه، يظلّ بعيداً عن أن يكون مطواعاً وتقليدياً، ويلتقي هذا التأويل، غالباً، مع التأويل الذي تتمسَّك به اللسانيات، اليوم، وهو -ربَّما- يتناسب مع تأويل الغد في حالات أخرى، ويأخذ «بارت» الجهاز اللساني بجدِّيّة العالِم، بصورة عامّة؛ وهذا ما يجعل عمله أصيلاً مثل عمل اللساني المجدِّد. وإذا كنّا لا نستطيع أن نتكلَّم على استعمال منهج ما، إلا أننا نستطيع أن نتكلَّم على كماله، وعلى شكّه، ويمكن أن نضرب أمثلة لهذه السمات.

إن الفارق، بالنسبة إلى «هيلميسليف»، في النسقَيْن الجوهريَّيْن الدالَّيْن، لا يكون ملائماً إذا كان شكلاهما متطابقَيْن، وهكذا يكون الكلام والكتابة متعادلَيْن، تماماً، إذا كان النسقان متعادلَيْن. ولذا، وكان «بارت» إذا وُضِع أمام مشكلة شبيهة (المواجهة بين الثياب المكتوبة والثياب المعروضة)، فإنه يحكم -بعقل- بأن الأنساق لن تكون متطابقة إذا كانت الجواهر متباينة: «يوجد بين الثياب صورةً، والثياب كتابةً، فارقٌ في الموادّ وفي العلاقة؛ وهذا يعني وجود فارق في البنية» (ص 14).

إن الإجراء الذي يقترحه «بارت» لإنشاء «طبقة من الأنواع»، وإن كان مستلهماً من اللسانيات، فإنه يجد، هنا، تطبيقاً أكثر سعادة، وإن القوّة التي يعطيها لهذا الإجراء، تصنع منه سلاحاً قويّاً في دراسة كلّ الأنساق الدالّة الملحقة باللسانيات: «ماهو ملائم تركيباً (مثل: نسيج الكتان - الحرير الهندي - المرعى الجبلي) هو مشترك تركيبي، وما هو غير ملائم تركيباً (مثل: نسيج الصوف - الخفّ) لا يستطيع أن ينتمي إلّا إلى أنساق الأنواع المختلفة» (ص 102).

لقد اقترح «بارت»، إلى جانب هذا الإجراء التوزيعي، إجراءً آخر، توليفيَّ السمة، وموجَّهاً لإعطاء بيان عن الممكنات التوليفية، والذي لم يكن في مقدوره، حتى الآن، أن يطبَّق، بنجاح، على مادّة كلامية تماماً. وتذكِّر اقتراحات «بارت»، عن قرب، بأبحاث حديثة عن الدلاليات التوليفية، ويظهر، هنا، مفهوم «تكافؤ



تزيفيتان تودوروف ▲

العناصر» أو الاشتراك الممكن. ويلاحظ بارت أن كلّ عنصر من عناصر النسق «يجد أن عدد عناصره المتكافئة تحدِّده؛ والسبب هو أن النسق يقيس، على نحو ما، درجة عرض المعنى». وهكذا، نحن نقيم «بطاقة فعلية دلالية ذات قدرة على التعريف، وهي أكيدة مثل الباب المعجمي» (187). وقد نضيف -آسفين- أن مثل هذا القاموس لن يكون في اللسانيات إلّا مثل حلم بعيد.

وثمّة نقطة أخرى مهمّة، على وجه الخصوص، تشتمل، بمراجعة قليلة التركيز (وهذا حقيقي)، على مفاهيم للدالّ وللمدلول، كما تشتمل على مفاهيم للمعنى. ويبدو أن «بارت» كان يستلهم من بعض نظريّات «بورس»، عوضاً عن الأعمال المعجمية التي شاعت في الخمسينات من القرن العشرين . فالدال، بالنسبة إلى بورس، لا يحيل إلى مدلول ثابت ووحيد، بل يحيل إلى دوالّ أخرى في ديمومة مستمرّة؛ ولهذا يبدو أن نسق الدُّرجَة ينزاح من غير توقُّف إلى جانب الدالّ، وأن تحليله يهيمن على كتاب «بارت» (فهل هذا غير إرادي ؟). ولدينا، هنا، صوغه الخاصّ: وهكذا، تنشأ دوالّ للمدلول، وهي سيرورة فكرية محضة، يكون المدلول، من خلالها، على نحو ما، فارغاً من أيّ مضمون، وهذا لا يفقده -مع ذلك- أيّ شيء من

قوّته التمييزية، وتكوّن هذه السيرورة الثياب، وهي تدلّ على شيء لا يكون، مع ذلك، شيئاً آخر إلّا هذا التكوين نفسه. ولكي نصف هذه القضيّة، على نحو أكثر دقّة، فإن الدالّ (أي ملفوظ الدُّرْجَة) يتابع، من غير توقّف، نشر المعنى من خلال الدلالة (موادّ، دعامات، متغيّرات تراتبية للقوالب)، ولكن هذا المعنى ليس شيئاً أكثر من الدالّ نفسه. (ص 287)

يمكن مضاعفة هذه الأمثلة، ولكن ثمّة وجه آخر من وجوه منهج «بارت» يستحقّ، أيضاً، أن نقف عنده، فبعض العناصر تبدو كأنها أصلية، تماماً، في النسق الذي يقترحه، وهكذا هي الحال بالنسبة إلى التحليل الثمين لتركيب الشرَع داخل نسق بسيط في ظاهره (فصل: 8)، ومثال ذلك أحد نماذج شِرَع الثياب. فالشرعة الواقعية مضاعفة بشِرعة مكتوبة، تحمل، بدورها، نسقاً من الدلالة المباشرة التي استردَّها نسق بلاغي، أو استردَّها تعارض واضح بين مجموعتَيْن دالَّتَيْن في شِرعة الثياب، فواحدة تحيل إلى العالم، والأخرى تحيل إلى الشرعة: «السترة بالنسبة إلى الريف»، أو «مكشوف الرقبة والكتفين على شكل سفينة من أجل حفل الشاي الراقص»، وإنهما ليعنيان ظرفاً معيَّناً من الحياة، كما يعنيان أن هذه الثياب هي ثياب الدُّرْجَة.

وثمّة اقتراح آخر من هذا المنظور، يبدو مهمّاً على نحو خاصّ: إنه «القالب م. د. مت». ولوصف المعنى في الثياب، يرى «بارت» نفسه مضطرّاً لكي يجعل الشكل بدهية قانونية. أمّا المقترحات الأخرى، فسينظر إليها بوصفها تحويلات لهذه البدهية. فالرموز «م. د. مت» = مادّة، داعم، متغيِّر. وفي جملة: (معطف من الصوف المحبوك المفتوح العنق)»، ثمّة عنصر هو (معطف محبوك) هو الذي يتلقّى المعنى. أمّا العنصر الآخر (عنق) فهو الذي يدعمه. أمّا العنصر الثالث «القفل»، فهو الذي يشكِّله (ص 72).

إن هذا النموذج من المعنى، مهما بدا بسيطاً، هو الذي يعطي بياناً عن «كلّ العبارات، بوساطة تسوية منظَّمة» (ص 74). ويمكننا أن نتوقَّع، لمرّة إضافية، أن هذا القالب الذي يكشف عن نفسه مفيد بالنسبة إلى دراسة الشِرع الأخرى التي تُعَدّ جزءاً من الحياة الاجتماعية.

لا تكمن الأصالة العميقة لكتاب «رولان بارت»، في اختراعاته المنهجية؛ فهي تقع على النقيض من ذلك، قبل وجود الكتاب: إنها تقع في الطريقة التي اختارها بها، وبها حدَّد مادَّتها. كما تظهر، بالفعل، عدّة موادّ ممكنة أمام عيني هذا الذي يريد أن يعرف العالم. وثمّة اثنتان منها رئيستان: إمّا أن ندرس النسق الواقعي الذي تصوغه الثياب الإنسانية (تقانتها، معناها الرمزي، إلى غير ذلك)، وإمّا أن نثب على مفردات الدُّرْجَة بمساعدة المنهج اللساني المحض. وإننا نتعلَّق إمّا بالكلمات، وإمّا بالأشياء، ونحن لسانيون، وعلماء بالسلالات.

ويعود استحقاق «بارت» الكبير إلى أنه اكتشف نسقاً ثالثاً بين هذَيْن النسقَيْن، وقد عرفنا، الآن، أن هذا النسق هو الأكثر أهمِّيّةً من بينها، وتتمثَّل مادّة دراسته في الشرعة «المكتوبة» . فنحن، هنا، نسائل الكلمات، لا الأشياء، وتُعَدّ هذه الكلمات، في الآن ذاته، كلمات «تشييئية»، وهي كلمات لا تكون كما نجدها في القاموس (لا علاقة لإجراء بارت بإجراء المعجميين)؛ لذا، إن النسق الثري، فعلاً، ليس في نطاق الدُّرْجَة، بل في الدُرْجَة المُتَكَلَّمَة، وهو، من جهة أخرى، ليس الكلمات بوصفها جزءاً تامّاً من المعجم، بل بوصفها نسقاً مشكِّلاً لمجموعات فرعية، ولشِرَع مُشَوِّشَة عالية البناء.

فما أسباب هذا الاختيار؟، وما معناه ؟ يدلُّنا «رولان بارت» نفسه على أحد هذه الأسباب: لا يوجد نسق دالّ، مهما قلَّتْ أهمِّيَّته، يستطيع أن يستغني عن دعم الكلام، «فالإنسان محكوم عليه باللّغة المتمفصلة، ولا يوجد أيّ مشروع سيميائي يستطيع أن ينكر هذا». «وقد يبدو، إذاً، أنه من غير المعقول إقامة واقع الثياب قبل كلام الشِرعة؛ فالعقل الحقيقي يريد، على العكس، أن نذهب من الكلام المؤسِّس نحو الواقع الذي يؤسِّسه» (ص. 9).

وثمّة طريقة أخرى لتبرير هذا الاختيار للثياب المعبَّر عنها كلاماً؛ وذلك لأننا نميل، تحديداً، وباختصار، إلى خلطه مع الثياب؛ فالمعطف والكلام عنه لا يمثِّلان نشاطَيْن متميِّزَيْن فحسب، بل هما متعارضان أيضاً. وإن كتاب «بارت» يتكلَّم عن هذا التعارض، وموقفه سيرغمنا أن نعي أهمِّيّة اللّغة، وهو يواجه تصوُّر النزعة الاختزالية التي لا يُعَدّ الكلام، بالنسبة إليها، سوى التعبير عمّا هو غير كلامي.

وهكذا، إن الخطوة التي يجب أن تقود السيمياء من حالة المشروع إلى حالة الواقع، يجب أن تقودها، في الوقت ذاته، خارج إطارها البدئي، أو يجب عليها، بالأحرى، أن تحوِّل هذا الإطار كلِّيّاً، فالسيمياء لم تعد علم العلامات، بل أصبحت علم اختلاف نماذج الخطاب. وهكذا، تبدو كأنها الصدى البعيد لذلك العلم الكلاسيكي الذي حاول أن يضع أوَّل تنظيم للخطابات؛ ألا وهو البلاغة. وإن أصالتها ليست سوى أنها أكبر حجماً، وهذا ما يثير الفضول.

■ **تزيفيتان تودوروف □ ترجمة: منذر عياشي**

هامش:

(1) منشورات سوي، 1967، ص(828).

الطفل الذي لا يريد أنْ يكبر

تُرى ما الذي حدث لهذا الطفل كي ينتحر؟ البعض يُشير إلى لعنة المُهرجين! البعض يلحّ على تبعات الإدمان! البعض يُذكِّر بخيبات مهنيّة! البعض يتحدَّث عن مرض باركنسون! لكنّ الأرجح أنّ الطفل فيه اكتشف أخيرًا أنّه كبر رغمًا عن أنفه ولم يعد يستطيع أنْ يلعب بعد انكسار القناع الضاحك تحت ضربات الخذلان: خذلان الجسد وخذلان المهنة وخذلان المُجتمع. فاختار اللاعبُ ملعبًا آخرَ بعيدًا عنا، بعيدًا عن الخذلان، حيث يستطيع ربما أنْ يرقص فوق الطاولة ضاحكًا، مردِّدًا من جديد وإلى الأبد: اقطفوا يومكم الراهن..

يملك الواحدُ منّا أُسْرَتين على الأقلّ: الأسرة التي تختاره والأسرة التي يختارها. أسرته الأولى من أب وأمّ وإخوة وأخوات وأقارب يجد معظمهم قبلهُ ولا خيار له في الانتماء إليهم. أمّا أسرته الثانية فهي تنشأ معه وهو ينتقي عناصرها وأفرادها بنفسه ويبنيها يومًا بعد يوم على أسُس من الزمالة والصداقة والعِشْرة.

إلاّ أنّي أعتقد أنّ ثمّة أسرة ثالثة قد لا نعرف أشخاصها لحمًا ودمًا وقد لا نختلط بأفرادها على الإطلاق. أسرة نحبّها بشكل عميق وحميم ونتعايش أحيانًا مع أفرادها الرمزيّين أو «الافتراضيّين» أكثر ممّا نتعايش مع «أهلنا في الواقع».

هذه الأسرة هي تلك التي تتكوَّن من الكُتَّاب والمُبدعين والشخصيّات المُتخيَّلة في الروايات والمسرحيات والأفلام. تلك الشخصيّات التي ننتقيها بواسطة المُطالعة والمُشاهَدة والسفَر في الخيال المُبدع فإذا نحن نحبّها ونتعامل معها كأنّنا نتعامل مع أشخاص حقيقيّين. وسأحدِّث قُرَّائي هنا عن «فردين» من أفراد «أسرتي الثالثة».


آدم فتحي

***

أسّس الطاهر شريعة أيّامَ قرطاج السينمائيّة في 1966. اكتشفتُه عن بُعد في البداية، مع اكتشافي السينما، وبلغتني أصداءُ نضاله من أجل خصوصيّة سينمائية تونسية عربية إفريقية تحاور العالم وتنفتح عليه بندية. بَعد ذلك تابعتُ عن كثب خطواته وهو يحلم، ثمَّ وهو يرى حلمه يتحقق، ثمَّ وهو يراه يطير بعيداً عنه، وأحياناً في غير اتجاهه.

كان يبدو لي شخصية سينمائية جديرة بالتمثيل في أحد أفلام أورسن ويلز أو جون هيستون أو كوروزاوا. شَعرُ جون غابان في فيلم البؤساء. جبين براندو في فيلم القيامة الآن. عينا شاهين في باب الحديد. سحنة هوبكينز في صمت الخرفان. بسمة نيكولسون في طيران فوق عش الوقواق. حركات حامينة في وقائع سنوات الجمر. ضحكة أنطوني كوين في زوربا.

جلستُ إليه فيما بَعد في بيته واقتربت فيه من الأستاذ والشاعر والحكّاء والمُترجم والسندباد الذي لا يكلّ. فإذا أنا أمام ساخر مقبل على الحياة زاهد فيها وكأنّه خليط من الجاحظ ورابليه وأبي ذرّ. وإذا أنا مثل من يرافق رحّالة يضرب في الآفاق منتقلاً من إفريقيا إلى أوروبا إلى آسيا، ومن الشعر إلى السينما إلى المُوسيقى، ومن الأدب إلى الفكر إلى الحكاية الشعبية، ومن حديث السياسة إلى حديث المائدة والأعشاب الطبية التي أخذ أسرارها من البحارة وحكماء القبائل الإفريقية، وتعلم استخراج رحيقها مستعيناً بها على جسده.

كل ذلك في هيئة طفل لاعب هو في الوقت نفسه بحّارٌ محارب يذكرك بآخاب وسانتياغو بطلي ملفيل وهمنغواي. ولعلّ هذا «الطفل» هو الذي أوصى بأن يوارى الثرى تحت شجرة زيتونة قرابة البحر. وذاك ما كان فعْلاً حين غادرنا سنة 2010. فإذا نحن لا نغفل لحظة عن أنّنا أمام تونسي من طينة أولئك الذين تعرف هذه الأرض كيف ترفد لديهم المجاديف بالجذور والجذور بالأجنحة، فلا المجاديف تمنعهم من الإبحار في اتّجاه طفولة الجذور، ولا الجذور تمنعهم من امتلاك أجنحةِ عملاق، ولا أجنحةُ العملاق تمنعهم من الطيران.

وأذكر أنّي زرته في بيته في مدينة «الزهراء» ذات شتاء قبل أشهر من وفاته. كان البرد شديدًا وطال طرقي على الباب حتى كدت أعود على أعقابي قبل أن يُفتح في اللحظة الأخيرة. عندئذ كانت المُفاجأة. كان «سي

الطاهر» في ملابس صيفيّة بالرغم عن البرد الشديد. ظلّ يضحك مستمتعًا بذهولي أمام المشهد الذي اقترحه عليّ مصرًّا على بساطة الموضوع، فتلك كما يقول عادة بسيطة من عادات «طفل تونسيّ» اعتاد أن «يلعب مع الشتاء».

***

أمّا روبين ويليامز فقد التحق بأسرتي الثالثة منذ شاهدتُه أول مرّة في «حلقة الشعراء المفقودين» في دور الأستاذ جون كيتينغ (إخراج بيتر وير وموسيقى موريس جار سنة 1989). لذلك هزّني اختيارُه الموت بقدر ما رجّني فيلمه على عتبة شبابي وحلّق بي عالياً وأخذني إلى مناطق مجهولة في أعماقي.

اختار روبين أن يغادر الحياة على إثر نوبة جديدة من الاكتئاب، هو الذي أتقن في أدواره (الكوميدية وخاصة التراجيدية) تمجيد المرح مُلحًّا مرّة أخرى على أن الابتسامة ليست سوى جرح متنكر.

كان شبيهاً بشارلي شابلين من بعض النواحي، وتحديداً بشخصية شارلو، أي مُهرّجاً من ذلك النوع النادر الملغز الذي يعرف كيف يخفي شروخه الفاغرة تحت قناع الخفة.

مع «حلقة الشعراء المفقودين» انفتح أمام جيلي عالَمٌ يختلف فيه نموذجُ الأب والمُعلّم وتصبر فيه المجموعة على انشقاقيّة الفرد ويكفي فيه أن نقف على الطاولة كي نرى العالَم مختلفًا.

فجأةً أصبحنا كلّنا تود أندرسن ذلك الطالب الذي غيّر الأستاذ كيتينغ حياته وأخذ كلٌّ منا يردّد في داخله تلك العبارة الذهبية التي تخلّلت الفيلم كله: Carpe diem. اقطف يومك الراهن. دون أن نعرف أيامها أن العبارة لشاعر تُوفي قبل ميلاد المسيح هو هوراس.

كان الفيلم مليئًا بالنصوص الشعرية، والأهم من ذلك كله أنه كان نصًّا شعريًّا في ذاته، تعانَقَ فيه الإخراجُ والمُوسيقى والأداء بشكلٍ زاده نجاحًا تصويرُ المَشاهِد وفق تسلسل غير معهود في ذلك الوقت.

لم أفوّت فيلمًا لروبين بَعد ذلك. وكثيرًا ما أحسستُ بأنه لا يحسن أحيانًا اختيار أفلامه وإنْ كان قادرًا على إخفاء هنّاتها بمجرّد حضوره على الشاشة. إلّا أني لم أشك لحظة في أني أمام ممثل كبير لا يختار دائمًا أدوارًا في حجمه، لأنّه طفل لا يريد أنْ يكبر.

أمّا صفات المُمثل الكبير فاذكر من بينها: المهارة في إخفاء المهارة تحت قناع العفويّة. إضفاء المصداقية على أيّ دور مهما كان عصيًّا على التصديق. القدرة على منح أي شخصيةٍ مقدارًا خاصًّا من الكثافة فإذا نحن هي بشكلٍ أو بآخر.

وأمّا الطفل الذي لا يريد أنْ يكبر فيكفي أن نعود بالذاكرة إلى عدد من أدواره الرئيسية:

دوره في فيلم «هوك» (سبيلبرغ 1991)، وهو يُجسّد لنا بيتر بان (الطفل المُزمن) وقد أصبح أربعينيًّا مترهّلاً ولم يستعد قدرته على الطيران إلّا حين تذكَّر ما يمثّله أطفاله بالنسبة إليه.

دوره في فيلم «السيدة داوتفاير» (كولومبوس 1993)، وهو المُهرّج المُزمن الذي يفقد عمله ويوشك على فقدان أسرته فيتنكّر في زيّ مربّية عجوز للاقتراب من أطفاله.

دوره في فيلم «جاك» (كوبولا 1996)، حيث يُولد بعد شهرين ونصف من الحمل ويكتشف الأطباء أنه ينمو بسرعة تفوق المُعدّل، ثمَّ إذا هو في العاشرة من عمره لكنّه في جسد رجل أربعيني.

دوره في فيلم «ويل هونتينغ» (غوس فان سانت 1997)، وهو طبيب نفساني يكتشف نفسه فيما هو يُعالج عبقريًّا (يقوم بدوره مات دايمون) غير معني بالسير على السكك الجاهزة.

في كلِّ هذه الأفلام كما في فيلم «صباح الخير فيتنام» (ليفنسون 1987) وفيلم «جومانجي» (جونستون 1995) وغيرهما، تحضر تيمة الطفولة بإلحاح لا يمكن أن ننسبه إلى المُصادفة، لأن وراءه ذاتًا تعبِّر عن هواجسها من خلال انتقاء السيناريوهات.

في كلِّ هذه الأفلام يفصح روبين ويليامز بشكلٍ أو بآخر عن الطفل فيه وهو يحاول أنسنةَ الجد باللعبِ ويُصرُّ على البقاء على الرغم من الشيخوخة والمرض والمُجتمع والحياة ذاتها.

تُرى ما الذي حدث لهذا الطفل كي ينتحر؟ البعض يُشير إلى لعنة المُهرجين! البعض يلحّ على تبعات الإدمان! البعض يُذكِّر بخيبات مهنيّة! البعض يتحدَّث عن مرض باركنسون!

لكنّ الأرجح أنّ الطفل فيه اكتشف أخيرًا أنّه كبر رغمًا عن أنفه ولم يعد يستطيع أنْ يلعب بعد انكسار القناع الضَاحِك تحت ضربات الخذلان: خذلان الجسد وخذلان المهنة وخذلان المُجتمع.

فاختار اللاعبُ ملعبًا آخرَ بعيدًا عنا، بعيدًا عن الخذلان، حيث يستطيع ربما أن يرقص فوق الطاولة ضاحِكًا، مردِّدًا من جديد وإلى الأبد: Carpe Diem. اقطفوا يومكم الراهن.

***

ما الذي يجمع بين هذين العلَمين: «سي الطاهر» التونسيّ و«روبين» الأميركي؟

كلاهما ابن السينما. وكلاهما أب من آباء السينما. كلٌّ في مجاله. ليس من شكٍّ في ذلك.

إلّا أن «المُشترك» بينهما في نظري هو السينما كوسيطٍ يتيح للمُتفرّج إمكانيّة الدهشة، والطاقة على التفكير خارجَ القوالب، منقذًا طفولته من الهرم والشيخوخة.

ولعلّ السمة الأهمّ التي تجمع بينهما تتمثّل في قدرتهما معًا على كسر الجدار الفاصل بين الحياة والسينما. ورغبة كلٍّ منهما في أنْ يظلّ في السينما كما في الحياة، طفلاً يرفض أنْ يكبر. طفلاً يتحقَّق فيه ما نحلم جميعنا بتحقيقه: أنْ نكون «أطفالًا لا يكبرون».

ميشيل ويلبيك:

الخيال ليس مجرَّد متعة، بل حاجة مُلحَّة

يوضِّح «ميشيل ويلبيك» كيف يمكن للرواية أن تساعدنا على تحمُّل ما نكابده من معاناة وألم. وقد ألقى هذه المحاضرة في الخامس عشر من شهر يونيو/حزيران الماضي بجزيرة صقلية، في جامعة كوري دينا، التي منحته دكتوراه فخرية في ذلك اليوم.

لطالما أدهشني تكريمنا للكتّاب؛ إذ إن كبار المؤلِّفين يشتركون جميعاً (وهذا أمر مؤسف) في دأبهم على وصف عالم بلا أمل، تنخره المآسي، ويعمره بشر، غالباً ما يتَّسمون بالتدنّي، وأحياناً بالشرّ الفاضح. في هذا العالم، لا مكان للسعادة والفضيلة والحبّ، وأناسه ليسوا محلّ ترحيب، حيث يبدون كجزر صغيرة، وجودها مفاجئ، ويكاد يكون معجزة، وسط محيط من الآلام واللامبالاة والشرّ.

والأسوأ أننا، في الغالب، نجد المؤلّفين أنفسهم مهووسين جنسياً، وأحياناً متحرّشين بالأطفال، ومعظمهم مدمنون على الكحول أو متعاطون لمخدِّرات أخرى أكثر خطورة؛ فأنا، على سبيل المثال، ومنذ ما يفوق الأربعين عاماً، مدمن على التدخين بنَهم كبير. وإذا كان الكتَّاب بحاجة إلى كلّ هذا من أجل أن تتوفَّر لهم القدرة على تحمُّل الوجود، فذلك لأن رؤيتهم للعالم -والتي يحاولون، قدر الإمكان، مشاركتها معنا- هي رؤية خراب وفزع.

فهل من المشروع، حقّاً، والحالة هذه، مكافأة هؤلاء الناس، وإحاطتهم بالهالة التي تجلب لهم إعجاب الجماهير؟

نعم.

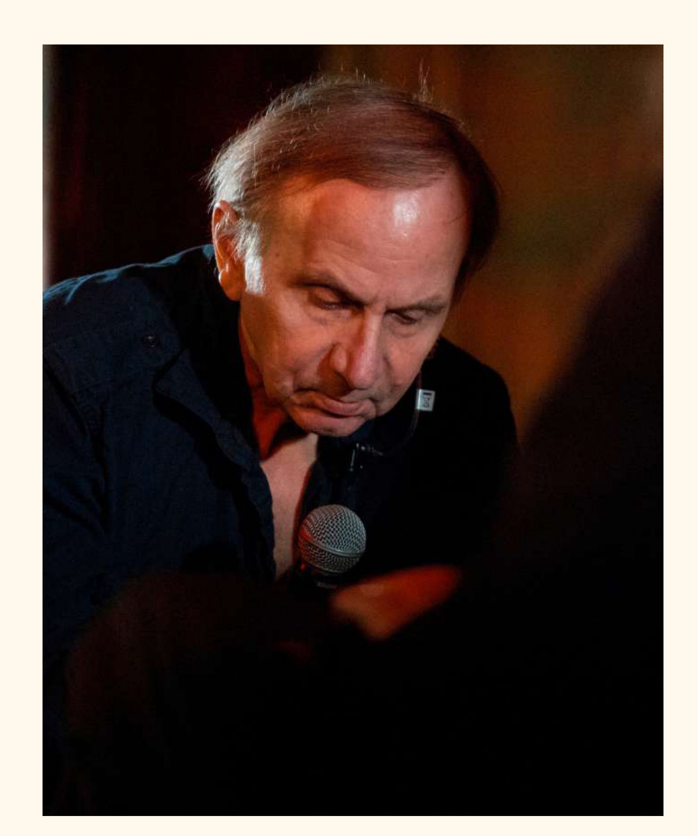
الأدب لا يساهم، بأيّ شكل من الأشكال، في إثراء المعرفة، ولا في التقدّم الأخلاقي للإنسان، لكنه يساهم، بشكل كبير، في رفاهيَّته، وبطريقة لا يمكن لأي فنّ آخر أن يحاكيها. وسيتعيَّن عليّ أن أدلي بملاحظات منفصلة، مستقِلّة تماماً، لأشرح لكم كيف توصَّلت إلى هذه القناعة.

لقد اكتشفت، كسائر الناس، اللذَّةَ قبل أن أكتشف الألم. بالنسبة إلى الأطفال، اللذّة الأكثر شيوعاً هي لذّة الأكل، وأنا لم أكن طفلاً شرهاً للغاية. بعد ذلك، اكتشفت الحياة الجنسية. هذا الأمر، بالمقابل، أحببته كثيراً، وعلى الفور. ثم انتهى كلّ شيء، ولم يأتِ بعد ذلك أي اكتشاف آخر بالأهمِّيّة نفسها.

ربّما لم يكن لهذا علاقة بموضوع حديثي، لكنه، مع ذلك، يبقى أمراً مدهشاً: فمنذ آلاف السنين، عمل ذكاء الإنسان على خلق أشياء جديدة، ومنتجات مبتكرة. ولعدّة قرون، ظلّ يرتكز على الصناعة والرأسمالية؛ ما أدَّى إلى تسريع وتيرة تطوُّرهما بشكل كبير. ولكنه لم يتمكَّن، أبداً، من إنتاج أيّ شيء يدنو، ولو قليلاً، أو حتى يمكن مقارنته بالمتعة الجنسية التي يوفّرها لك وجود جسدك لا غير.

مع ذلك، إن المتعة الجنسية، وأكثر منها الشراهة، لا تؤثِّران إلّا في مناطق محدودة في جسم الإنسان. بالمقابل، إن الألم، الذي نكتشفه في وقت لاحق، عموماً، والذي تشتدّ وطأته علينا مع التقدُّم في السنّ، يمكن أن يغزو أيّ جزء من الجسم، فالآلام التي نتحمَّلها، إذاً، بالغة التنوّع. ولهذا، مع الأسف، لا مجال للشكّ بأن الألم أكثر ثراءً، وأكثر تنوّعاً من اللذّة.

أنا لا أؤمن بالخوف من الموت. ولنتذكَّر كلمة «أبيقور» المأثورة: «عندما نوجد نحن، لا يوجد الموت، وعندما



يوجد الموت، نتوقَّف نحن عن الوجود». نحن لن نواجه الموت أبداً، وليس لدينا أيّ شيء مشترك معه. هذا المنطق بسيط، ومقنع، ودقيق. الخوف الوحيد الذي قد يكون لدينا هو موت الآخرين، الذين نحبُّهم. وخوفنا الوحيد ممّا يمكن أن يصيبنا نحن، هو خوفنا من الألم.

كانت الثورة الفرنسية مروّعة في شراستها. ففي فترات معيَّنة، اقتيدت، إلى المقصلة، جماعات بشرية كاملة. تَصَوُّري هو أن من بين أولئك الذين كانوا «ينتظرون دورهم»، كما يقول «باسكال»، لم يكن أحد خائفاً من الموت، خاصّة أنهم، في ذلك الوقت، كانوا كلُّهم، تقريباً، يعتنقون الكاثوليكية، ومقتنعين بأنهم سيلتحقون، على الفور، بخالقهم. بالمقابل، كان الجميع خائفين من اللحظة المرعبة، تلك اللحظة غير المسبوقة التي ستقطع فيها الشفرة أعناقهم، إلى الحَدّ الذي تفصل فيه رؤوسهم عن أجسادهم.

حسناً، من بين أولئك الذين كانوا «ينتظرون دورهم»، كان عدد منهم لا بأس به، منكبّاً على القراءة؛ بعض أولئك الذين كانوا يقرؤون، ولدينا العديد من الشهادات على ذلك، قبل أن يمسكهم مساعدو الجلّاد، ويجرّوهم إلى المقصلة، وضعوا علامة التوقُّف عن القراءة في الصفحة المحدّدة التي توقّفوا فيها، وجميع الكتب، في ذلك الوقت، كانت تحتوي على هذه العلامات.

ما الذي يعني، في ظلّ مثل هذه الظروف، وضع علامة التوقُّف عن القراءة؟

لا يمكن أن يعني ذلك إلّا شيئاً واحداً فقط؛ هو أن الشخص، حينما كان يقرأ، كان منغمساً في كتابه إلى درجة أنه نسي، تماماً، أن رأسه ستُجزّ خلال دقائق معدودة.

أيّ شيء آخر، غير الرواية، يمكنه أن يمارس علينا مثل هذا التأثير؟

لا شيء.

هناك فرص ضئيلة لحدوث ثورة فرنسية جديدة في المستقبل... ولكن، هناك وضعية أخرى، مقلقة بالقدر نفسه، تطوَّرت كثيراً على مدى القرن الماضي، ومن المتوقَّع أن تتطوَّر أكثر: يتعلَّق الأمر بالفحوصات الطبِّيّة. فقبل قرن من الزمان، كان لدينا التصوير الإشعاعي، والأشعة السينية، فحسب، أما الآن فلدينا التصوير المقطعي المحوسب، والتصوير بالرنين المغناطيسي، وأشياء أخرى أكثر حداثة. هذا شيء جيّد، فالطب يتقدَّم، لكن الأفراد أصبحوا يجدون أنفسهم، وبشكل يزداد تكراره مع تقدّمهم في السنّ، في مواجهة وضعيّات ينتظرون فيها نتائج الفحوصات التي ستقرِّر الحالة التي ستكون عليها حياتهم في الأشهر القادمة، أو حتى السنوات القادمة، والتي -ربّما- ستقرّر، أيضاً، مقدار ما تبقّى في حياتهم من الوقت. إذ يمكثون هناك، في غرفة الانتظار، ربّما ساعة، وربّما ساعتين، وهذا طبيعي، لأن الأطبّاء يحتاجون إلى وقت لكي يفسِّروا نتائج الفحوصات.

ماذا عسانا نفعل في مثل هذه الحالة؟ بالضبط، ما فعله الأرستقراطيون المحكوم عليهم بالمقصلة: نقرأ.

فالموسيقى ليست ملائمة، لأنها تفترض كثيراً حضورَ الجسد، الذي نسعى نحن، في هذه الحالة، إلى نسيانه. والفنون التشكيلية تبقى خارج نطاق الموضوع تماماً. والسينما، حتى لو تعلَّق الأمر بفيلم إثارة مشوِّق، ليست كافية، أيضاً.

نحن، إذاً، نحتاج إلى كتاب؛ لكن الأمر ليس بهذه السهولة: فليست كلّ الكتب مناسبة في هذه الحالة؛ فلا الفلسفة ولا الشعر يفيان بالغرض. مسرحية؟ نعم، على الأقلّ. لكن أفضل شيء هو أن نمسك بين أيدينا رواية. من الضروري، على أيّة حال، أن نتوفّر على سرد، ويفضِّل أن يكون رواية، فالسيرة الذاتية لا تضاهي، أبداً، قوّة الرواية.

عندما كنت شابّاً، كنت أعتقد أن الشِّعر جنس أدبي أسمى من الأجناس الأخرى كلّها. وبالمناسبة، أنا ما زلت أعتقد ذلك، إلى حدٍّ ما؛ فصحيح أن ارتباط الصوت بالمعنى، الذي يضاف إليه، أحياناً، استحضار صور بيانية معيَّنة، يفضي إلى نتائج لا يمكن مقارنتها بأيّ نتاج أدبي آخر.

لذا، أنا ما زلت أعتقد بأن الشعر هو الأجمل، لكنني

توصَّلت إلى أن الرواية هي الأكثر ضرورةً.

في نهاية روايتي الأخيرة «إبادة»، يجد البطل نفسه في وضع مفزع للغاية؛ فهو يصاب بالسرطان، ولكي يحصل على فرص للبقاء على قيد الحياة، يجب عليه أن يخضع لعمليّات، ستُبتَر فيها أجزاء كثيرة من جسده، إلى درجة أن الجرّاحين تردَّدوا في اقتراح العمليّات عليه.

لكنه يكتشف فضائل الرواية في مرحلة أخرى من مراحل علاجه، فلم تسبِّب له الفزع، على وجه خاصّ، بل ألماً جسديّاً فقط. كان يخضع للحقن لمدّة تتراوح بين أربع وستّ ساعات؛ ولكي يشغل باله عن ذلك، ولكي يقاوم الفكرة التي تستحثّه، باستمرار، على خلع كلّ تلك المعدّات، كانت أفضل حيلة وجدها هي قراءة «كونان دويل».

أُذَكّر سريعاً أن «كونان دويل» مؤلِّف إنجليزي، كتب، في رأيي، العديد من الأعمال الجيّدة جدّاً، لكن عمله الأكثر شهرةً يبقى، بلا شكّ، دورة القصص القصيرة التي تتمحور حول شخصية «شيرلوك هولمز».

هنا، أودّ أن أسترعي انتباهكم إلى نقطة مهمّة، لأن اختيار «كونان دويل»، هنا، قد يحمل نوعاً من الالتباس. قد نعتقد أن أهمّ ميّزة في الرواية التي يُنتظر منها أن تساعدنا على الهروب ذهنياً من موقف مؤلم (الحقن لمدّة طويلة، انتظار نتيجة الفحوصات الطبّية)، هي أن تكون ما يسمِّيه الأنجلوسكسونيون «page-turner»؛ أي كتاب آسِر إلى درجة أننا نواجه صعوبة بالغة في التوقّف عن قراءته.

إنها ميّزة مهمّة، مهمّة جدّاً، وهذا صحيح، لكنني لا أعتقد أنها الأهمّ.

أدعوكم إلى القيام بتجربة بسيطة: اذهبوا إلى الشاطئ، في ظهيرة يوم صيفي جميل، وانغمسوا في قراءة إحدى قصص «شيرلوك هولمز»، ففي أقلّ من صفحة، إذا أراد «كونان دويل»، فستجدون أنفسكم في قلب لندن، في ليلة شتاء باردة وممطرة، حيث الضباب يغزو الشوارع، أو -ربّما- في الشقة الواقعة في شارع «بيكر ستريت - Baker Street»، حيث موقد الفحم يُصدر قرقرة هادئة. «كونان دويل» ينقلنا إلى حيث يريد، وحين يريد، وإلى حميمية الشخصيّات التي اختارها. ولا يحتاج، في ذلك، إلّا إلى أقلّ من صفحة واحدة.

قد يتوقّع البعض، من محاضرة كهذه، أن أدلَّكم على الكيفية التي يحقّق بها الكاتب ذلك، وعلى التفاصيل الدقيقة التي تنقل القارئ إلى العالم الذي خلقه المؤلّف. ولكن، في الواقع، لا. لا ينهج كلّ الكُتَّاب الطريقة نفسها، لعدّة أسباب؛ أوَّلها، ببساطة، أن عوالمهم الإدراكية مختلفة.

قد يتوقّع البعض، إذاً، من الكاتب، أن ينجز هذا التمرين على صفحة من صفحات كتبه، وسينجز، بذلك، ما يسمّى أعمالاً تطبيقية. ولكن، في الواقع، لا. لا يمكننا ذلك، لأن التفكير الواعي لا يؤدّي أيّ دور، فنحن نستشعر، في اللحظة التي نكتب فيها، ما هو الشيء المهمّ، لكننا ننساه، على الفور، ما إن ننتقل إلى صفحة أخرى. في بعض الأحيان، نعيد اكتشافه مرّة أخرى، عندما نعيد قراءة ما كتبنا بعد سنوات، فنقول لأنفسنا: حسناً. هذا التفصيل أو ذاك لا بأس به. ولكن الأمر يبدو كما لو أن الكتاب قد ألّفه شخص آخر، تماماً.

لذلك من غير المجدي، عموماً، عندما نتساءل عن السبب الذي يتيح لبعض الصفحات أن ترقى إلى مرتبة الأدب الرفيع، أن نسأل المؤلّف؛ لأنه لا يعرف شيئاً عن ذلك. من الأفضل كثيراً أن نترك للأكاديمي أمر تحديد التفاصيل المهمّة، والخصوصيات، والأساليب.

أنا مؤلّف، بالتأكيد، لكنني، قبل كلّ شيء، في حياتي اليوميّة، قارئ. ولعلّي قضيت وقتاً في القراءة أطول بكثير من الذي قضيته في الكتابة. وحياتي (قارئاً) على عكس حياتي (مؤلِّفاً)، قادتني إلى بعض الاستنتاجات القاطعة التي سأختتم بها هذا الخطاب المقتضب.

إن السبب الرئيس في وجود الفنّ الروائي هو أن الإنسان يمتلك، بشكل عامّ، دماغاً معقّداً للغاية، أكثر غنًى، بكثير، من الحياة التي يمكن أن يعيشها. الخيال، بالنسبة إليه، ليس متعة، فحسب، بل حاجة مُلِحّة، أيضاً. إنه يحتاج إلى حيوات أخرى، مختلفة عن حياته؛ ببساطة، لأن حياته وحدها لا تكفيه. هذه الحيوات الأخرى لا يشترط فيها، بالضرورة، أن تكون مثيرة للاهتمام. يمكن أن تكون كئيبة، تماماً، ويمكن أن تنطوي على العديد من الأحداث العظيمة، كما يمكن ألّا تتضمَّن شيئاً من ذلك. لا يفترض فيها، بالضرورة، أن تكون غرائبية، فقد تكون جرت قبل خمسة قرون، في قارّة مختلفة؛ كما يمكن أن تحدث في المبنى المجاور. الشيء الوحيد المهمّ هو أن تكون حيوات أخرى.

وربّما كانت هذه الحاجة إلى حيوات أخرى سياسيةً، بالمعنى الواسع؛ ولكن لا يبدو، حتى الآن، أنه قد تَمَّ اقتراح أيّ حلّ سياسي ملائم في هذا الصدد.

والمرجَّح أن هذه الحاجة هي، قبل كلّ شيء، حميمية، وجسدية، وعاطفية. لا يبدو أنه تَمَّ التوصُّل إلى حلول ملائمة، لعلاقة بين هذه الجوانب.

ولا أعتقد، على الإطلاق، أن إشباع هذه الحاجة يمكن أن يمرّ عبر العالم الافتراضي أو الميتافيرس؛ لأن ذلك كلّه هزل، فحسب.

والحقيقة هي أن الأدب لا يزال هو المجال الوحيد، حتى الآن، القادر على الاضطلاع بهذه المهمّة.

بالطبع، تبلغ هذه الحاجة إلى حيوات أخرى أقصى حدودها عندما تصبح ظروف عيش المرء مؤلمة وشاقّة؛ لهذا السبب، وعلى الرغم من كلّ ما قلته في البداية، ربّما، يكون من المعقول أن يتمّ تكريم الروائيِّين.

■ ميشيل ويلبيك ■ ترجمة: عزيز الصاميدي


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روحُ التعدُّد

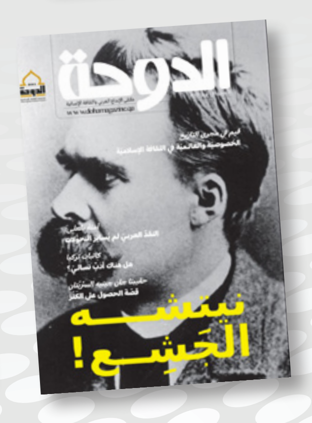

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الزمني
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟


الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
shutterstock





الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 180 نوفمبر 2022

www.dohamagazine.qa

الدوحة مدينة مُبدعة

برونو لاتور في زمن الارتباك

«نوبل» آني إرنو.. صعود المذكِّرات

الغابة التي تخفي الشجرة!

هل الميتافيرس بَيع للأوهام؟

فكرُ كرة القدم

180

الدوحة

AL-DOHA MAGAZINE

السنة 15 - العدد 180 - ربيع الآخر 1444 - نوفمبر 2022

Year 15 - No. 180 - Rabia I I 1444 - November 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









نسخة استثنائية من كأس العَالَم

علـى بُعـد أيـام قليلـة، وعلـى أرض الثقافـة العريقـة والتعـدُّد الثقافـي والعـادات والتقاليـد التـي تمتـزج بالابتكار والشـغف بكرة القدم سـترحِّب قطر بكلّ حفاوة بالجماهير مـن مختلـف بقـاع العَالَـم لحضـور نسـخة اسـتثنائية مـن بطولـة كأس العَالَـم.

إعـداد نسـخة لم يسـبق لها مثيل مـن كأس العَالَم يعني بالنسبة لدولـة قطـر المضي قدمـاً فـي تحقيـق رؤيـة قطـر - 2030، والاسـتراتيجيات التنمويـة المُرتبطـة بهـا، والتـي، من بيـن مـا ترتكـز عليـه، العمـل علـى الإثـراء الثقافـي والتميُّـز الرياضـي، ضمـن سياسـة تنمويـة وتوجيهات حكيمـة تعتبر: أنّ الثقة بالهويّة الوطنيّة والتمسُّـك بالقيم الأخلاقيّة والدين الإسـلامي الحنيـف، ينسـجمان مـع العقلانيّـة فـي التخطيـط الاجتماعـي والاقتصـادي، والانفتـاح علـى العَالَـم، والنظـرة الكونيّـة الإنسـانيّة فـي قضايـا العدالـة وحقـوق الإنسـان. وهـذا يعنـي أيضـاً التسـامح مـع العقائـد الأخـرى، وقبـول التعدُّديـة والتنـوُّع فـي عالمنـا بوصفـه سُـنّةَ اللـهِ فـي خلقه.

وإنّ مرجعَ هـذه القيـم مترسـخٌ فـي تقاليـد الحكـم وفـي شـيم القطرييـن المطبوعيـن منـذ القديـم بحُسـن أخلاقهـم وكرمهـم وتواضعهـم واحترامهـم للآخريـن... وليـس مـن هدف للتنشئة والتربيـة أسـمى مـن الأخـلاق، التـي مـا فتـئ حضـرة صاحـب السـمو الشّـيخ تميـم بـن حمـد آل ثانـي، أميـر دولـة قطـر، يحـرص علـى التذكيـر بهـا فـي خطاباتـه، حرصـاً مـن سـموه علـى أن يجـد الشـاب معنـى لحياتـه فـي ظـروف الحضـارة الاسـتهلاكية؛ مذكِّـراً بحديـث رسـول اللـه صلـى اللـه عليـه وسـلم: «مـا مـن شـيء فـي الميـزان أثقـل مـن حُسـن الخُلـق».

وإنّ تقديـم نسـخة اسـتثنائية مـن كأس العَالَـم هـو أيضـاً واجهـة لإبـراز مقوِّمـات الدولـة الحديثـة التـي تسـتجيب لمُتطلّبـات العصـر مـن جهـة، ومـن جهـة ثانيـة للتأكيـد على أن هـذه الاسـتجابة واقـع نموذجـي فـي ظـلِّ الانتمـاء العربي الأصيـل والعقيـدة الإسـلامية السـمحاء، وهـي بذلـك اسـتجابة واعيـة بضـرورة أن يواكـب التنميـة الشـاملة للوطـن والمُواطن تطـوُّر قيمـي وثقافـي مـن جهـة ثالثـة.

لقـد تشـكّلت صـورة التنـوُّع الثقافـي عبْـر التاريـخ لتضـع سـياق كل زمـن ضمـن رهانـات تدبيـر الثـراء الإنسـاني فـي منـاخ يسـوده السِّـلْم، والاحتـرام المُتبـادل بيـن الثقافـات فـي أفـق اسـتثمار هـذا الثـراء فـي عمليـات التنميـة المنشـودة. وقـد أدركـت دولـة قطـر أهميـة التـوازن المطلـوب فـي تدبيـر زمـن التعـدُّد فـي إطـار خصوصيتهـا وتفاعلاتهـا مـع العَالَـم علـى جميـع الأصعـدة. فوضعـت لتطلعاتهـا الثقافيـة واجهتيـن؛ تتمثّـل الأولـى فـي التشـبث بالتقاليـد وجعلهـا قاطـرةً لتنميـة وجـدان الشـخصية القطريـة، ووضعـه بقِيَمِـه وهويّتـه، فـي قلـب التنميـة الشـاملة. والثانيـة فـي الانفتـاح علـى الثقافـة الإنسـانية بمـا يحقّـق للجسـر الرابـط بيـن الوجهتيـن الأولـى والثانيـة التـوازن المطلـوب بيـن الأصالـة والحداثـة. ومـن هـذه المُنطلقـات شـكَّل التحديـث -مـع المُحافظـة علـى التقاليـد- واحـداً مـن التحدّيـات الخمسـة فـي الرؤيـة الوطنية (قطـر - 2030)، ومـن بيـن مـا يترجمـه هـذا التحـدّي حـرص دولـة قطـر علـى ترسـيخ الهويّـة الوطنيـة مـن خـلال إبـراز خصوصيتهـا الثقافيـة. كمـا يترجـم فـي الرؤيـة العامـة، سـمة ثقافيـة وذهنيـة ملموسـة وفعَّالـة فـي كافـة المجالات والقنـوات التـي مـن شـأنها أن تشـكِّل جسـراً مـع بقيـة دول وشـعوب العَالَـم، وذلـك مـن منطلـق اعتبـار الحفـاظ علـى الهويّـة يتأتـى بالاسـتثمار فـي المُقـدرات الوطنيـة؛ (الثقافيـة والتراثيـة والسـياحية والبيئيـة والرياضيـة...).

تقديـم نسـخة اسـتثنائية مـن كأس العَالَـم معنـاه أيضـاً عـرض صـورة بانوراميـة لنمـوذج تنمـوي عربـي خطـط لمجالاتـه الحيويـة اسـتراتيجيات شـاملة ووضعهـا علـى السـكة الصحيحـة، بمـا فـي ذلـك مجـال الثقافـة، الـذي أولتـه الرؤيـة الوطنيـة أهميـة واضحـة مـن حيـث، الدعـم والتوجيـه، بحفـظ العـادات والتقاليـد الموروثـة، وإبـراز طابـع التسـامح والتضامـن وعمـل الخيـر فـي الأخـلاق القطريـة النابعـة مـن القيـم الإسـلامية، وفـي الوقـت نفسـه تسـخير هـذه القيـم للتفاعـل مـع المُجتمعـات والثقافـات الأخـرى.

واسـتناداً إلـى جاذبيـة هـذا النمـوذج القائـم علـى الاتـزان والعقلانيـة والواقعيـة، تتمتـع دولـة قطـر بعلاقـاتٍ وثيقـة مـع باقـي دول وشـعوب العَالَـم، وهـي علاقـات قائمـةٌ علـى الثقـة والصداقـة والاحتـرام المُتبـادل. وهـي المبـادئ التـي مـا فتئت تسـاهم فـي اختيـار قطـر مقـراً لاسـتضافة مُؤتمـرات دوليـة وأحـداث وفعاليـات مهمَّـة فـي مختلـف المجـالات، ويشـكّل حـدث اسـتضافة بطولـة كأس العَالَـم تتويجـاً لهـذا المسـار الطويـل فـي تكريـس ملامـح السـمة الوطنيـة القطريـة، والتـي تنعكـس بوضـوح فـي مختلـف الواجهـات سـواء كانـت ثقافيـة، مدنيـة، إنسـانية، أو سـياحية ورياضيـة، مقدّمـة نموذجـاً فريـداً علـى المُسـتوى العَالَمـي بالاسـتثمار فـي المجـالات الأكاديميـة والتعليميـة وفـي تطويـر البنـى التحتيـة الثقافيـة التـي تضطلع بالاسـتثمار فـي المعرفـة وفـي قـدرات الإنسـان بقـدر مـا توفـر كذلـك مناخـاً لتبـادل التجـارب والخبـرات بيـن طيـف فريـد مـن الطـلاب ذوي الجنسـيات والانتمـاءات الثقافيـة والاجتماعيـة المُختلفـة.

وإنهـا لنسـخة اسـتثنائية فـي عيـون العَالَـم، وهـي جديـرة بالاسـتثناء بالنسـبة لبلـد أضحـى، بحكـم تعـدُّد الثقافـات الوافـدة إليـه، مـرآة عاكسـة لجميـع الهويّـات، وبذلـك تكـون هـذه النسـخة علـى أرض الثقافـات؛ ثقافـة قطريـة تركهـا الأجـداد جـذوراً حضاريـة تتأصّـل بهـا الأجيـال اللاحقـة، لتصبـح بدورهـا مغذيـاً أساسـياً لتلـك الحركـة المُسـتمرة فـي رغبـة الانتمـاء الحضـاري إلـى العَالَـم. وفـي هـذا المسـار تبـرز غايـة جوهريـة مـن نسـخة اسـتثنائية لا شـكّ أنهـا سـتلهم العَالَـم لكـي يبقـى الإنصـات العميـق لثقافـة الآخـر جسـراً ممتـداً لا حـدود لـه.

رئيس التحرير


ثقافية شهرية

العدد
180

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وثمانون
ربيع الثاني 1444 - نوفمبر 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
فلوه الهاجري
هند البنسعيد

للمراسلة والتواصل:

editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

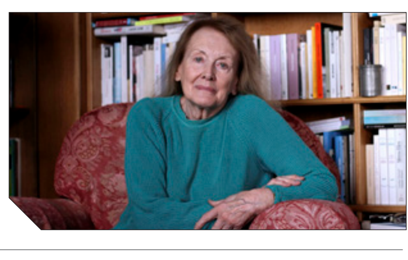
الغلاف:











اقتصاد اللامكان..

هل الميتافيرس بيعٌ للأوهام؟

هل ستفتح العوالم الافتراضية مزيداً من الأبواب أمام الإنسانِ ليحقق الرفاهيةَ التي يجري وراءها دون جدوى في الكثير من الأحيان؟ أم أنها ستزيد من تعميق تمزقهِ وتكريس عزلته وانكفائه على نفسه؟ الجواب المُمكن، ربما هو أنها ستحقق الأمرين معاً كما فعلت حتى الآن. هذه المقالة قراءة في مكاسب ومثالب أحد جوانب العوالِم الافتراضية: الميتافيرس.

في سنة 1992 تحدَّث «مارك أوجي» في كتابه «اللاأمكنة، مدخل إلى أنثروبولوجيا الحداثة المفرطة» عن اللاأمكنة باعتبارها تلك الأمكنة التي يحافظ فيها الإنسان على غفليته. يستهلكها فقط، لا يتملّكها ولا يقيم فيها. لكنها تبقى، مع ذلك، فضاءات مادية كوسائل النقل والفنادق والأسواق المُمتازة وباقي الفضاءات التي تظل مجرّد محطّات للعبور.

منذ ذلك الوقت، شهد العَالَم تحوُّلات غير مسبوقة لعبت فيها التكنولوجيا، المُتعلّقة بالمعلومات والتواصل على الخصوص، دوراً هائلاً. فلم يكن «مارك أوجي» يدري أن اللاأمكنة ستنتقل من طابعها المادي، ومن وجودها في أمكنة معلومة إلى حالة افتراضية، أي إلى لامكان حقيقي، موجود فعلاً خارج المكان، وأن وجوده يتجاوز المحسوس والملموس. لامكان يمكن للإنسان أن يعيش فيه «حياته الثانية» التي تحدَّثت عنها إحدى شذرات «فيرناندو بيسوا» ومفادها أن كلَّ إنسان لديه حياتان، واحدة يعيشها وأخرى يحلم بها. بيد أن «بيسوا» على غرار «أوجي» ربما لم يتصوَّر أن هذه الحياة الثانية ستخرج من إطار الحلم لتصبح «نوعاً» من الحقيقة.

في البداية كان البريد الإلكتروني عنواناً يقابل العنوان المادي (الأرضي)، قبل أن يتحوَّل إلى هويّة شخصية تعرِّف بصاحبها عند دخوله إلى المواقع والمنصات الإلكترونية، وفي ما بعد إلى شبكات التواصل الاجتماعي. هذه الأخيرة مكّنت الناس من امتدادٍ لوجودهم المادي في العَالَم (المكان)، وصارت، تقريباً، تؤدي «وظيفة» المقاهي وفضاءات التجمعات المُختلفة المهنية والترفيهية والاجتماعات السياسية وإقامة الندوات والمُنتديات وغيرها. تماماً، كما يمكن اعتبار منصات التجارة الإلكترونية امتداداً للأسواق المُمتازة ولمكاتب بيع التذاكر والعقارات ولمتاجر البيع بالتقسيط. بمعنى ما، يمكن الحديث عن عالَم موازٍ يمارس فيه الإنسان أنشطته التي اعتاد ممارستها في حياته اليومية لكن دون أن يتحوَّل، حتى الآن، إلى بديل للعَالَم الواقعي.

ما أتى بعد ذلك، أو بالأحرى ما تتجه إليه الأمور حالياً وفي المُستقبل، يشبه سيناريوهات كثير من أفلام الخيال العلمي، خاصة ما يتعلّق منها بالعوالم المُتوازية والسفر عبر الزمن، نحو الماضي أو المُستقبل على السواء. الفرق هو أن التكنولوجيا، كما يتمُّ الاشتغال عليها في اللحظة الراهنة، تذهب باتجاه تمكين الإنسان من الوجود في عالمين متوازيين ولكن متزامنين، يمكنه فيهما ممارسة الأنشطة ذاتها التي (كان) من قبل يمارسها في الواقع مع أشخاص حقيقيين أحياء (معاصرين)، سواء تعلّق الأمر بالتجارة أو العمل المكتبي أو السياحة أو الحفلات الغنائية أو العروض المسرحية أو الحملات الانتخابية أو غير ذلك.

وبعيداً عن المُنطلقات الأنثروبولوجية لـ«أوجي» والفلسفية الأدبية لـ«بيسوا»، فإنّ اللامكان في عالم التكنولوجيا والإنترنت يسميه صانعوه والفاعلون فيه بـ«الميتافيرس»، وهو فضاء افتراضي يحاكي الواقع عبر الاستعانة بمجموعة من الآليات تبدأ بالحاسوب والهاتف الذكي والنظارات والقبعات ثلاثية الأبعاد، وملابس وقفازات وصور «وتوائم» افتراضية للأشخاص الواقعيين (أفاتار). ترسانة من المنتوجات (المُستجدة) المعروضة للبيع من قِبل فاعلين متعدِّدين في هذا المجال، خالقة بذلك طلباً ومستهلكين، أي نوع من السوق الجديدة التي يُنتظر أن تساهم في دينامية الاقتصاد العَالَمي سواء بتوفير فرص الشغل والربح والمداخيل أو برفع استهلاك الأفراد من المنتوجات والخدمات، ووفقاً لبعض التوقعات يمكن أن تصل مساهمة عالَم الميتافيرس في الناتج الإجمالي العَالَمي إلى (2.8 %) في أفق 2030.



بيد أن هذا العَالَم يبدو غامضاً حتى الآن. ولازال الناشطون المبشرون به غير قادرين إلى حدٍّ كبير على توضيحه بشكل وافٍ ومقنع، وغالباً ما يظلّ الباحث في هذا المجال على عطش في سعيه لاستيعاب الموضوع وفهمه. لذلك، يتحفَّظ كثير من الناس بخصوص الغايات التي تسعى إليها الشركات العملاقة في مجال البرمجيات والأنظمة المعلوماتية والإنترنت، وما إذا كانت الرغبة في تحقيق الأرباح ستجعلها تخرق الأخلاقيات المُتعلّقة بالإنسان وكرامته وتركيبته البيولوجية، لتحوله في المُستقبل إلى كائن تحت رحمة الآلة والذكاء الاصطناعي، أي إلى فصيلة جديدة ما بين الإنسان والآلة، تماماً كما صوَّرته السينما في أفلام عدّة.

في انتظار ما سيحدث، يظلّ الميتافيرس على المُستوى الاقتصادي مجالاً للتنافس بين عمالقة الإنترنت، لاستقطاب مستثمرين في منصاتها، وأيضاً للاستحواذ على أموال المُستهلكين. ومن المُؤكَّد أن هذا «العَالَم الجديد» سيعصف بالمنصات التقليدية للتجارة الإلكترونية بدفعها إلى الإفلاس أو إلى الاستفادة من الفرص التي ينطوي عليها، حيث يقدِّم الخبراء المُتابعون للموضوع أرقاماً فلكية، شديدة الإغراء، لما يمكن أن يشكِّل رقم معاملات الشركات من الميتافيرس، وأيضاً لحجم الاستثمارات التي سيستقطبها.

فحسب دراسة أجراها مكتب «ماكينزي» للاستشارات، نُشرت في يوليو/تموز 2022 من المُتوقع أن يصل رقم معاملات هذا العَالَم 5000 مليار دولار، في وقت بلغت فيه الاستثمارات خلال سنة 2022 التي لم تنته بعد، 120 مليار دولار، وهما رقمان يؤشران إلى تأثير تطوُّر التكنولوجيا على العادات الاستهلاكية للناس، وإلى أن هؤلاء يقضون أوقاتاً مطوَّلة أمام الشاشات، إما للشراء، أو للعب، أو للتوظيف، أو لمتابعة دورات للتكوين والتدريب، أو للدردشة، أو ممارسة أنواعٍ أخرى من الترفيه. ومن المُتوقع في المُستقبل القريب (2026) أن يقضي كل شخص عبر العَالَم ساعة على الأقلّ، كمعدل، داخل عالم الميتافيرس في إطار ما يسميه صانعوه بـ«الحياة الثانية».

لكن أين تكمن جاذبية الميتافيرس مقارنةً مع المنصات التقليدية المُتنوِّعة؟ وما الذي يرفع أرقام التوقعات بشأن نفقات المُستخدمين إلى أرقام هائلة؟ في 2021 بلغ حجم التجارة الإلكترونية (التقليدية) عالمياً أزيد من 4900 مليار دولار مستفيدة إلى حدٍّ كبير من إكراهات جائحة كورونا التي أثرت على التجارة التقليدية في متاجر الواقع (الأرضي). لكن هذا الرقم مرشح للارتفاع بفضل الميتافيرس الذي من المُتوقع، حسب نتائج دراسة «ماكينزي»، أن يصل فيه رقم معاملات التجارة الإلكترونية إلى ما بين 2000 و2600 مليار أورو. بالإضافة إلى ذلك ستحقق الأسواق (المُوازية) الافتراضية

المُتعلّقة بأنشطة أخرى أرقام معاملات لا تقل أهمية، كالتعليم الذي من المُتوقع أن يحقق إيرادات قد تصل إلى حدود 270 مليار أورو، والإعلانات إلى نحو 206 مليارات أورو، والألعاب إلى نحو 125 مليار أورو. لكن طموح عمالقة الإنترنت لا يقف عند هذا الحد الذي لا يعدو أن يكون تطويراً منتظراً ومطلوباً لهذه الأنشطة من أجل تقديم خدمات بجودة عالية وتقريب المنتوجات والخدمات من المُستهلك، وأيضاً من أجل حماية حقوق المُؤلِّفين والفنّانين وصُنَّاع المُحتوى الرقمي على العموم، بالرغم من أن الهدف في النهاية هو تحقيق القدر الأوفر من الأرباح.

إنّ الوجه الآخر للميتافيرس، في حال تحقق هذا الفضاء بالمُواصفات التي يتخيلها عمالقة الإنترنت وتكنولوجيا المعلومات، يبقى مثيراً للجدل. فبقدر ما لا تبدو الصورة واضحة تماماً عند صانعيه، تشيع التخمينات والإشاعات ويتكرَّس الحذر في نفوس مستخدمي الإنترنت ورواد العوالم الافتراضية، على الرغم من الجوانب الإيجابية المُحتملة التي يتمّ تسويقها، إما لجس النبض، وإما لتقبل سلس، علماً أن مقاومة التقدُّم على امتداد التاريخ البشري لم تصمد إلى مالا نهاية، وفي أفضل حالاتها تنتهي إلى التعايش مع الأمور المُستجَدة، سواء في الفكر أو الدين أو الاجتماع أو الاقتصاد.

ولأنَّ المُستثمرين يدركون هذا أكثر من غيرهم، بل يدعمونه بقوة نفوذهم وتأثيرهم المالي، فهم يمرون مباشرةً إلى حساب الأرباح المُتوقعة والبحث في كيفية مضاعفتها ولو على حساب القيم والأخلاقيات التي يفترض أنها تؤطر حياة البشر وتحدِّد نوعاً ما الحدود التي لا ينبغي تخطيها عندما يتعلّق الأمر بالكائن البشري جسدياً ونفسياً.

هذا الوجه الثاني قد يبدو نوعاً من بيع الوهم للمُستهلكين من أجل الحصول على أموالهم، وذلك من خلال «الحياة الثانية» المُوازية التي يمنحها عالَم الميتافيرس لرواده. ودون الحديث عن إشكالية إدمان الإنترنت والأجهزة الإلكترونية الذي قد يعمقه العَالَم الجديد، من الوارد أن يتزايد الوقت الذي سيكرّسه المُستخدمون للوجود الافتراضي على حساب الحياة الاجتماعية والعائلية في الواقع، ويتجاوز الساعة الواحدة (كمعدّل) التي استنتجها خبراء «ماكينزي». إلّا أنّ الأسوأ لا يتعلّق بهذه النقطة بالذات، وإنما على سبيل المثال بالنفقات التي سيخصِّصها المُستخدمون لمنتوجات افتراضية محض، وستمثل ثقلاً لا يُستهان به في ميزانيات الأسر، خاصة ما يتعلّق منها باقتناء منازل افتراضية لإقامة القرين الافتراضي (الأفاتار) أو الملابس التي سيرتديها في سهرة، أو اجتماع، أو منافسة رياضية، أو اليخت الذي سيسافر فيه إلى أماكن سيستمتع المُستخدمون بالوصول إليها والإحساس بها من خلال الأجهزة (هذه وحدها تحتاج إلى ميزانية خاصة بها) التي ستمكّنهم من الدخول إلى عالَم الميتافيرس، ولكنها تظلّ أنشطة افتراضية في آخر المطاف، سيجدون أنفسهم بعد قطع الاتصال في حياتهم الواقعية ذاتها بيسرها وعسرها.

ليس هذا فقط، بل إنَّ التفكير في هذا العَالَم الافتراضي ومتابعة تطوُّراته، قد يضاعف التخوُّفات على مستقبل الحياة البشرية، بما في ذلك ما يتعلّق بحاجته الكبيرة إلى الطاقة لتشغيل البنيات التحتية الضخمة والأجهزة التي سيتمُّ استعمالها للولوج إليه، بحيث يتعيَّن مضاعفة إنتاج الطاقة وتوفير المصادر اللازمة لذلك دون الحديث عن احتمالات الرفع من معدلات التلوث والانبعاثات الغازية المسؤولة عن احترار الأرض، أو ما يتعلّق، وهذا أخطر، بإمكانية التوجه إلى الربط المُباشر للإنسان بعالَم الميتافيرس من خلال شرائح أو رقاقات إلكترونية يتمُّ زرعها في الجسم، مع ما يمكن أن ينطوي عليه الأمر من محاذير، علماً أن النقاش حول هذه الشرائح موجود فعلاً لكن في إطار أبحاث تتعلّق بإمكانية علاج بعض الأمراض مثل الزهايمر وباركنسون.

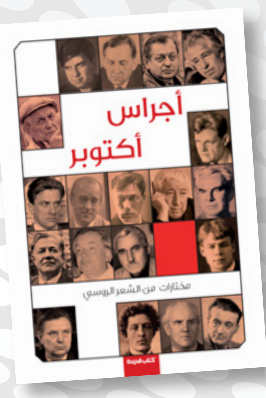
مستقبلاً، قد لا يكون لهذا الجدل تأثيرٌ كبيرٌ على السعي نحو منح «حياة ثانية» للأشخاص، خاصة إذا انتصرت الآلة الدعائية الكاسحة لعَالَم الميتافيرس ومزاياه والفرص التي يقدِّمها لهؤلاء لتحسين مداخيلهم ونوعية حياتهم، وقدرته على تعزيز دينامية الاقتصاد العَالَمي وتأمين الرفاهية للعدد الأكبر من «سكّان الأرض»!

وتلعب هذه الدعاية دورها المُؤثر من خلال الوعود التي يتمُّ تسويقها عبر قوة الصورة وسلطتها على الأذهان، ولكن أيضاً من خلال نتائج استطلاعات الرأي والدراسات التي تنتهي إلى خلاصات إيجابية في الغالب، كما هو الشأن بالنسبة لدراسة مكتب ماكينزي المذكورة، والتي تشير أيضاً إلى أن 95 في المئة من أطر المقاولات يتوقعون تأثيراً إيجابياً للميتافيرس على قطاعات اشتغالهم، وأن 24 في المئة يتوقعون ارتفاع هامش ربح مقاولاتهم بنسبة 15 في المئة، وهذا في أفق 2030 فقط. وهي أرقام تسيل بالتأكيد لُعاب الأفراد الباحثين عن تحسين أوضاعهم الاقتصادية وتعزيز مكانتهم الاجتماعية خاصة من الأجيال الجديدة التي فتحت أعينها منذ البداية على العَالَم المُثير للإنترنت والأجهزة الإلكترونية إلى درجة الإدمان، ولعلّ هذا هو بالتحديد ما يستهدفه عمالقة التكنولوجيا باعتباره باباً واسعاً لجني مزيد من الأموال. ■ **جمال الموساوي**

صدر في كتاب الدوحة











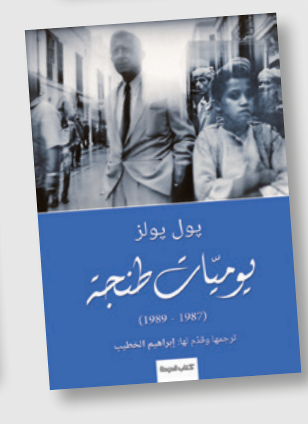


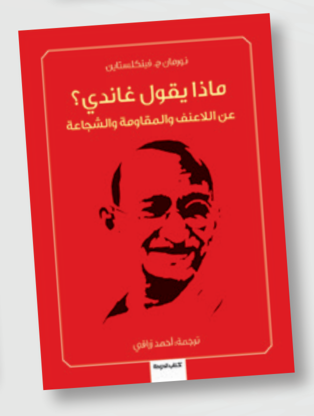










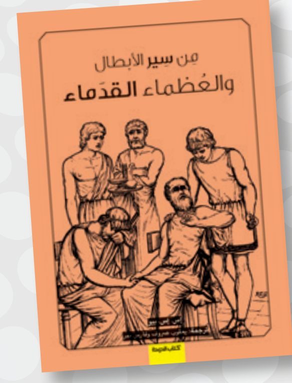




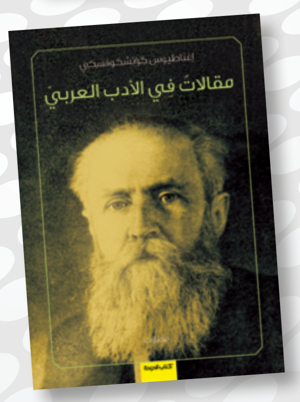














بيتر لايدن..

كيف يبدو المُستقبل؟!

«كيف يبدو المُستقبل؟».. سؤالٌ أثار حفيظة المُفكِّر والصحافي وخبير الاستشراف الاستراتيجي «بيتر لايدن»، منذ خمسة وعشرين عاماً، ما دفعه إلى كتابة مقالة بالمُشاركة مع عالِم الاستشراف «بيتر شوارتز» مقدِّماً بعض التنبؤات المُستقبلية المخيفة عن القرن الحادي والعشرين.. ما أعاد المقالة إلى الواجهة بعد مرور ربع قرن، تغريدة وضعها، مؤخراً، كاتب الخيال العلمي «ويليام جيبسون» تضمَّنت عشرة تنبؤات تصدَّرت غلاف عدد يوليو/تموز 1997 من مجلة «Wired/وايرد»، واصفاً إياها بأنها كانت «قاتمة للغاية في ذلك الوقت». لقد انتشرت التغريدة كالنار في الهشيم وأثارت الفضول ودفعت البعض للبحث عن هذا العدد من المجلة وقراءة المقالة التي تصدَّرت أغلب محرِّكات البحث على شبكة الإنترنت، رغم كونها نشرت منذ ربع قرن مضى؛ خاصة وأن أغلب هذه التنبؤات قد «تحقَّقت بطريقةٍ أو بأخرى» - بما في ذلك الوباء، والارتفاع الصاروخي لأسعار الطاقة، وتغيُّر المناخ، وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي، والحرب الروسية، وتصاعد التوتر بين الصين والولايات المتحدة، وطفرة التحوُّل الرقمي..

«لم تكن هذه التنبؤات سوى جزء من القصة الأكبر، ألا وهي، الطفرة الرقمية «طويلة الأمد» التي ستشهدها المُجتمعات».. هذا ما قاله «بيتر لايدن» في مقابلة حصرية أجراها معه موقع «دي تسايت» لمُناقشته في كواليس كتابة هذه المقالة منذ ربع قرن مضى، واستقراء آرائه الحالية بشأن ما قد يحدث لاحقاً.....

نشر كاتِب الخيال العلمي الشهير «ويليام جيبسون»، تغريدة على حسابه على تويتر، حول تنبؤاتك العشرة التي وردت في مقالتك المنشورة قبل 25 عاماً من الآن، والتي أثارت دهشة كثيرين نظراً لتحقق أغلبها ولقدرتك على استشراف حدوث هذه الكوارث التي أتت تباعاً.. بالطبع لم تكن تتوقَّع أن يتحقق أغلبها، بل جميعها وقت أن كتبت مقالتك.....

- المقالة كانت بعنوان «الانفجار طويل الأمد - The Long Boom»، والتي تكوَّنت من 14 ألف كلمة، متضمنة سرداً لقصة العَالَم منذ عام 1980 وحتى عام 2020. بالطبع ما كان مثيراً للاهتمام توليد التكهنات على مدار الـ25 عاماً القادمة وصولاً إلى عام 2020. في منتصف تسعينيات القرن الماضي، لم يكن لدى معظم الناس أدنى فكرة عن آلية عمل الاقتصاد الرقمي. في تلك الفترة، كنّا قد مازلنا نشعر بدوار جرَّاء سقوط حائط برلين وانهيار الاتحاد السوفياتي، ومستغرقين في التفكير حول كيفية استعادة فتح آفاق الاقتصاد العَالَمي؟ هذه كانت الفكرة الرئيسية وراء كتابة هذه المقالة: لا نقول بالضبط ما الذي سيحدث، ولكن نحاول الاستناد إلى إدراك عميق للواقع يقودنا إلى استنتاجات منطقية لما يمكن أن يحدث؛ بهدف وضع سردٍ «إيجابي» يساعدنا على جودة المُحاكاة، وليس «كارثي» يُثير حالة من الـ«ديستوبيا».

كيف توصلت إلى «التوقُّعات» العشرة في مقالتك؟ علماً بأنك كتبتها قبل ظهور محرِّك البحث «جوجل»، وقبل فكّ تشفير الجينوم البشري، وقبل عشر سنوات من ظهور أول هاتف ذكي...

- في ذلك الوقت، كنت أعمل مع أحد أعظم مستشرفي السيناريوهات المُستقبلية في العَالَم، «بيتر شوارتز». أي شخص يعمل في مجال الاستقراء والاستشراف يُدرك أنه لا يمكنك التنبؤ بالمُستقبل تماماً وبصورةٍ مطلقة. هكذا صرحنا لقُرَّاء مجلة «وايرد/ Wired» في ذلك الوقت: «لن تسير الأمور، في المُستقبل، على ما يُرام. سيكون هناك الكثير من العثرات في الطريق. وفيما يلي عشرة توقُّعات هي الأكثر إشكالية خلال القرن الحادي والعشرين». «وليام جيبسون»، ككاتِب خيال علمي، لديه قدرة على تحليل وتفكيك الأمر، بصورة قد تبدو أكثر سلبية، حول ما يحدث في العَالَم. لقد اختار تلك التوقُّعات



العشرة، وقال إنها تحقَّقت بطريقةٍ ما. ولكن النقطة الأهم، في رأيي، أنهم مازالوا لا يضعون حدوداً للثورة الرقمية أو العولمة أو صعود الصين، وكل هذه الأشياء الأخرى ذات النهايات المفتوحة، والتي لا تزال تحتمل مزيداً من السيناريوهات المُستقبلية. ولكن بالطبع لم نكن نتوقَّع وقت كتابة المقالة أن يتزامن وقوع كل هذه الكوارث في وقتٍ واحد كما يحدث الآن. اللافت آنذاك، في يوليو/تموز 1997، عدم وجود مؤشرات تنذر بالطفرة الرقمية التي حدثت؛ فكانت شركة «Apple Computer» تتوسل إلى «ستيف جوبز» للعودة إلى منصبه كرئيس تنفيذي للشركة، عندما كانوا على شفا الإفلاس التام في غضون ثلاثة أشهر لا أكثر. الجميع يعلم أنهم أصبحوا -فيما بعد- أول شركة حقَّقت أرباحاً وصلت إلى تريليون دولار.. كذلك تكبَّدت «أمازون»، آنذاك، الكثير من الخسائر عند بيعها نسخاً رقمية من الكتب عبر الإنترنت. هذا إنما يعكس إلى أي مدى كانت رؤيتنا حول الثورة الرقمية شبه مستحيلة، آنذاك، وربما رآها البعض أحد أشكال الجنون. وربما ظنَّ القُرَّاء أننا «بُلهاء» بالضرورة (ضاحكاً).

بعد مرور ثلاث سنوات فقط على كتابة المقالة، أي مع بداية الألفية الثانية، بدأت تتفجَّر ثورة الإنترنت.. هل جعلك ذلك تعيد التفكير في الأمر برمته بصورةٍ أكثر ثقة؟

- كنّا ندرك تماماً ما ذكرناه حيال الرقمنة، ولم نقل إنها ستتفجر دفعةً واحدة، بل ستشهد صعوداً وهبوطاً وانهياراً وازدهاراً، وكل هذه الأشياء التي تحدث طوال الوقت مع التقنيات الجديدة. كنّا نتحدَّث عن الرقمنة على عدّة مستويات: أولاً، تحدَّثنا عن طفرة تكنولوجية أساسية. توقّعنا أن هذه التكنولوجيا الحاسوبية الجديدة سوف تتطوَّر وتصبح أكثر قوة، لتكون -في نهاية المطاف- في يد كل شخصٍ على هذا الكوكب. ربطنا ذلك بالبنية التحتية للاتصالات الجديدة التي تسمَّى «الإنترنت». فعندما نضع هذين الأمرين جنباً إلى جنب، كان من المُتوقَّع أن يسفر هذا الازدهار التكنولوجي التاريخي عن طفرة اقتصادية. وبمرور الوقت، ستصبح هذه الشركات الرقمية من أكثر الشركات أهمية في العَالَم، وستهيمن، بشكلٍ أساسي، على الاقتصاد العَالَمي بحلول عام 2020. وهذا ما حدث بالفعل.

أعلم أن السيناريو الذي وضعتموه لا يُقصَد به أن يكون استشرافاً دقيقاً للمُستقبل، ولكن دعنا نلقِ نظرة على مقتطفات من التوقُّعات التي قدَّمتها في مقالتك: «بحلول عام 2005، سوف يتسوَّق 20 بالمئة من الأميركيين عبر الإنترنت لشراء الطعام والبقالة».. كذلك توقَّعت أن تكون لدينا سيارات تعمل بالهيدروجين

بحلول عام 2010: «يجري معالجة الهيدروجين في مصانع تشبه المصفاة وتزويد السيارات به بحيث يمكنها قطع آلاف الأميال دون ملئها بالوقود...»، هكذا قُلت في مقالتك!

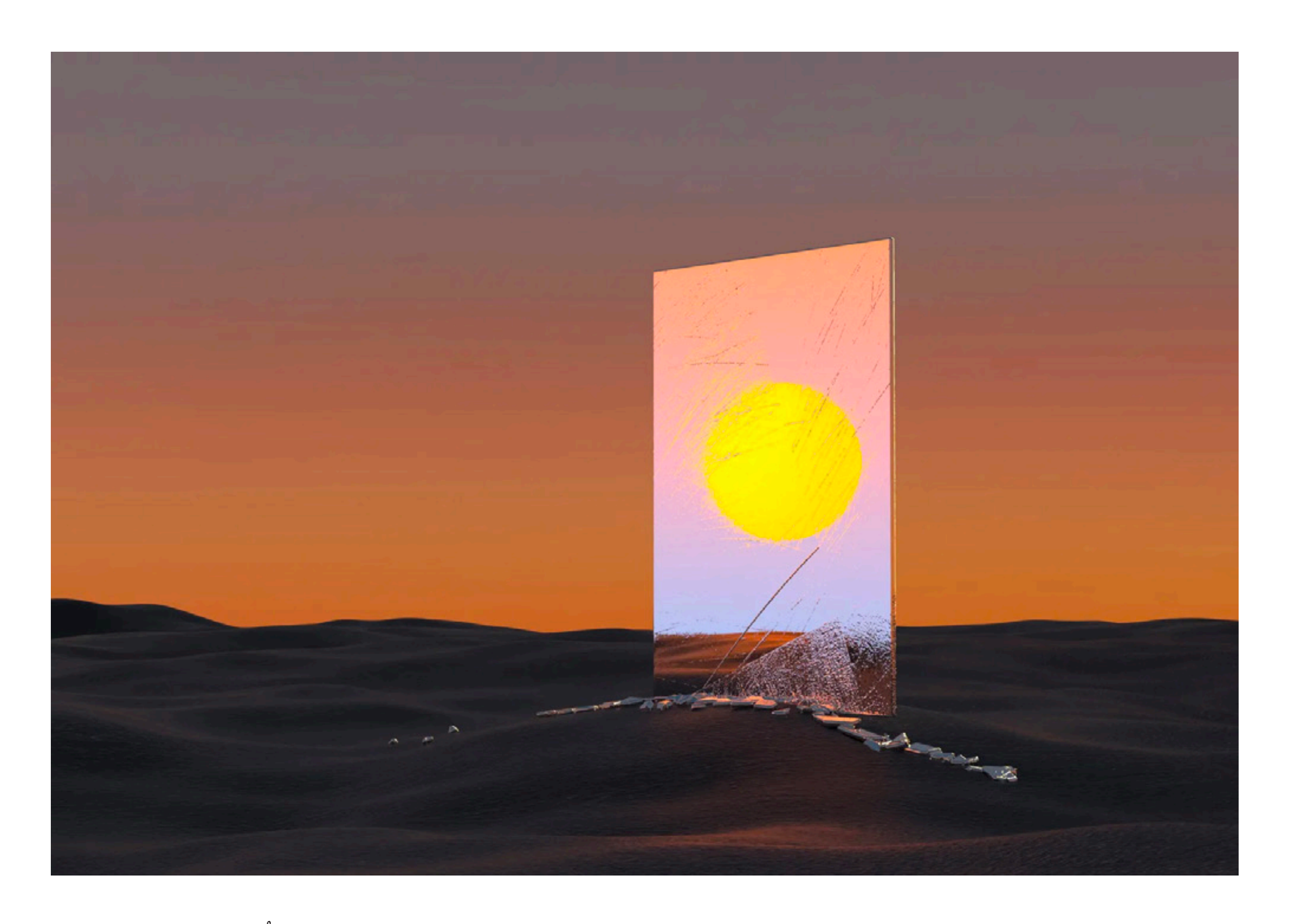
- كانت هناك موجة، في أواخر التسعينيات، دشَّنتها شركات توصيل البقالة الناشئة بعد أن أصبحت على مشارف الانهيار. وقد تناغمت هذه المُبادرة مع احتياج الأشخاص الذين يجلسون على أجهزة الكمبيوتر الخاصة بهم ويطلبون الأشياء بالهاتف من منازلهم حفاظاً على الوقت. لم يحدث ذلك، بالضبط، بحلول عام 2005. لكنه حدث في النهاية كما توقَّعنا. وبالعودة إلى التسعينيات مرّةً أخرى، كان بإمكاننا بالفعل رؤية مؤشرات دالة على أزمة تغيُّر المناخ. في تلك الفترة تزايدت التساؤلات المُلحة حول البدائل المُمكنة حال نفدَ النفط والغاز أو تضاءل مخزونهما لمُستويات حرجة. وكانت هناك مناقشات موثوقة حول ما إذا كانت خلايا وقود الهيدروجين ستكون بديلاً لمُحرِّكات الاحتراق الداخلي في المركبات ووسائل النقل المُختلفة. أعرف أن هذا لم يحدث بعد. ولكن، هناك مجموعة من الأسباب أدت إلى ذلك. لقد كان الأدق هو أن البشر سيضطرون إلى استبدال محرِّكات الاحتراق الداخلي. ومن حُسن الحظ أن «إيلون ماسك» جلب هذه الصناعة بأكملها. ومن هنا يظهر لك مصادفات التاريخ، فإذا لم يكن هناك الشخص المُناسب في الوقت المناسب، لكان من المُمكن أن يجري التعامل مع الأمر بطرقٍ مختلفة، إلّا أن التوجُّه العام لإنهاء الاعتمادية على محرِّكات الاحتراق الداخلية كان بمثابة «اختبار حقيقي» لما يحدث الآن.

في عام 2012، تطوَّرت تقنيات العلاج الجيني للسرطان. وفي عام 2017، أصبح ممكناً احتواء ما يقرب من 35 % من «4000 مرض وراثي» متعارَف عليه، وذلك بواسطة التلاعب الجيني.. وبحلول عام 2015، جرى اختراق الترجمة الفورية الموثوقة.. بضع سنوات أخرى وأصبح ذلك ممكناً مع ترجمة جوجل...

- عندما كتبنا مقالتنا، كان البشر في منتصف محاولة استغرقت 15 عاماً لفكّ تشفير الجينوم البشري الأول، والذي انتهى في عام 2003. إحدى مشاكل التفكير المُستقبلي هي الميل إلى الاعتقاد بأنه سيأتي مبكِّراً. في الواقع، هناك مجموعة كبيرة من الأبحاث المُتعلِّقة بالسرطان، والتي بدأت بالفعل في استخدام الفهم الجيني للأفراد لاستهداف جينات مختلفة. ربما لن يتحقق ذلك خلال هذا العقد. لذلك كان الأمر سابقاً لأوانه بعض الشيء، لكنه بالطبع كان يسير في الاتجاه الصحيح.. الفارق الزمني في تحقق التوقُّعات لا يقلّل من منطقيتها أو وجاهتها. وجود مقدِّمات تؤكِّد أنها كانت على الطريق الصحيح إنما يضمن تحقق مخرجاتها حتى وإن تأخَّر حدوثها عمّا توقَّعناه.

لكنها جزء من تقنية لم نكن نتوقَّعها: الذكاء الاصطناعي، ثورة التعلم العميق التي بدأت في عام 2012. ربما لم تكن تظن، آنذاك، أن كل شركة في وادي السيليكون ستصبح شركة ذكاء اصطناعي. أتذكَّر عندما كتبت أننا ما زلنا في «شتاء الذكاء الاصطناعي» - حيث توقف البحث في مجال الذكاء الاصطناعي عملياً. كذلك كانت إحدى التقنيات التي عقدت عليها الكثير من الأمل، تقنية النانو، وهي «مستشعرات صغيرة يمكنها دخول مجرى الدم واستعادة المعلومات حول تركيب الخلايا. وبحلول عام 2018، أصبحت هذه التقنية الدقيقة قادرة على إجراء ترميمات أساسية في بناء الخلايا».. هل كان يمكن وصف ذلك بـ«الجنون» أو أحد أشكال «المُبالغات» في التسعينيات...؟! وهل يمكن اعتبار أن كلَّ ما لا يعمل وفق المقياس النانوي، ربما تختلف قوانينه الفيزيائية كثيراً؟

- أتفق معك في ذلك. لم نتمكَّن من رؤية دور الذكاء الاصطناعي على ما هو عليه الآن، بشكلٍ كبير. لقد جعلنا «تقنية النانو» إحدى التقنيات الأساسية للعصر، وأعتقد أن هذا كان خطأ على المُستوى الذي قمنا بقياسه. فكَّرنا في هذه النسخة الجزيئية من تقنية النانو، والتي كانت في الأساس نسخة مصغَّرة من هندسة الميكانيكا.. لكنني أعتقد أن ما أخفقنا في تقدير أهميته حقاً «البيولوجيا التركيبية». وهي تتعلَّق بإعادة هندسة الكائنات الحية، والنباتات، والحيوانات... إنها تحلّ محلّ تقنية النانو - فنحن نستفيد، في الأساس، من علم الأحياء لبناء الأشياء. وإذا فكّرت في الثلاثين عاماً القادمة، أعتقد أن الشيء الأكثر إثارة هو عالم التكنولوجيا الحيوية والبيولوجيا التركيبية. أتوقَّع أن تكون آثارهما طويلة الأمد، على عكس المرّة السابقة، حيث كانت لدينا طفرة تاريخية عالمية عملاقة في مجال التكنولوجيا، والتي تمثلت في ثورة المعلومات. لقد أصبح لدينا الآن ثلاثة إنجازات تكنولوجية تاريخية؛ الأول: الموجة الثانية من «تكنولوجيا المعلومات/ Infotech» والذكاء الاصطناعي بمثابة القوة المُحرِّكة لها. الثاني: تكنولوجيا الطاقة. ثمَّ في النهاية، التكنولوجيا الحيوية. من المُرجَّح أن تكون لهذه الطفرات الثلاث نتائج واعدة وواسعة النطاق، من شأنها أن تقود صناعات جديدة وتحرز مزيداً من النمو الاقتصادي. لذلك، مازلت أروِّج لما ذكرته في مقالي بخصوص هيمنة الثورة الرقمية وفوائد الاقتصاد الرقمي.



في عام 2020 توقّعتما إمكانية وصول البشر إلى المريخ، فضلاً عن جني ثمار العولمة.. كيف ترى ذلك الآن؟

- ربما هذا أقلّ قليلاً من كونه توقُّعاً حقيقياً. كانت خاتمة المقالة التي اعتبرناها «استعارة» للحقبة التالية من الحضارة الإنسانية. واعتقدنا أن صناعة الفضاء الناشئة ستقودنا إلى هناك، مدفوعة بالقطاع الخاص. وبينما لم نصل إلى هناك بعد، فقد انتهى الأمر، ولكن بصورة «مؤقّتة». لقد أحدثت شركة «SpaceX» ثورة مدهشة في صناعة الفضاء، لذلك مازلت أعتقد بشدة في فرضية أننا ذاهبون إلى المريخ حتى وإنْ لم يحن الوقت بعد. وفيما يخص العولمة، لقد سيطر شعور سائد، في منتصف التسعينيات، بأن العولمة ستكون مفيدة للبشر، بشكل عام. وعلى الرغم من ردِّ الفعل العنيف على أحداث 11 سبتمبر/أيلول وما تلاها من أحداث. ولكن، في اعتقادي، ما حدث بعدها كان إيجابياً لحدٍّ كبير. لقد جلبت الصين وحدها 800 مليون فلاح، اقتصرت دخولهم على دولارين في اليوم، ثمَّ قامت بدمجهم داخل مدنهم، ليصبحوا جزءاً من اقتصاد بلادهم. في عصر العولمة، شهد العَالَم بأسره انخفاضاً ملحوظاً في معدّلات الفقر المدقع. هناك أيضاً العديد من المُؤشرات الإيجابية الدالة على تصاعد مستوى التحضُّر، من حيث نسب تعليم النساء، وانخفاض معدّلات المواليد.. ما فعلناه أننا قمنا بطرح مبكّر للمشاكل المُحتمل تصاعدها في ظلّ التوقُّعات العشرة التي ذكرناها.. بالطبع لم نغفل أن يكون هناك إرهابٌ محتمَل، وأن يكون هناك ردُّ فعلٍ سياسي عنيف. قلنا إن الثورة الرقمية يمكن اعتبارها، بشكلٍ عام، حدثاً إيجابياً يعزِّز من نمو الثروات ومن تواصل البشر. وبالفعل حققت كل هذه الأشياء. لكننا لم نكن نتوقّع الدور الذي لعبته وسائل التواصل الاجتماعي في السياسة والذي لم يكن، في مجمله، إيجابياً.

هناك دائماً فائزون وخاسرون، إذا نظرت إلى المُشرَّدين في الشوارع وأسعار العقارات التي لا يستطيع تحمُّل نفقاتها سوى موظفي (Google) وشركات التكنولوجيا الأخرى. هل ترى فكرة أن الجميع ليسوا على قَدم المُساواة، وأن الاستفادة من الثورة الرقمية لا تزال شَيئاً لم يكتمل بعد؟

- لا تسألني عمّا يجري الآن.. لقد انتهت توقُّعاتنا، منذ 25 عاماً مضت، عند عام 2020. لكنني الآن تراودني هذه الفكرة وبدأت أفكِّر: ماذا لو أعدت سرد القصة اليوم، بحيث أتطلع إلى الأمام 25 عاماً أخرى، أي

وصولاً إلى عام 2050؟ تُرى، ما الذي ينتظرنا؟ والواقع أنني ما زلت متفائلاً بشأن المُستقبل. مازلت متفائلاً بالمردود الذي ستجلبه هذه الموجات الجديدة من التكنولوجيا. أعتقد أن المُجتمع الأميركي يمرُّ أيضاً بأحد هذه المنعطفات التاريخية، وهو ما يماثل ما حدث خلال ثلاثينيات القرن الماضي والحرب العَالَمية الثانية. في كلتا المرحلتين، كان لدينا اقتصادات جديدة ناشئة وتحالفات من الأجيال التي أرادت أن تسير الدولة في اتجاه مستقبلي أكثر إيجابية. وكان لدينا أيضاً طبقة قديمة متجذِّرة في القِدم. يمكنني القول إن أميركا تمضي الآن نحو ولادة جديدة. هذا يحدث دائماً في المُجتمعات.

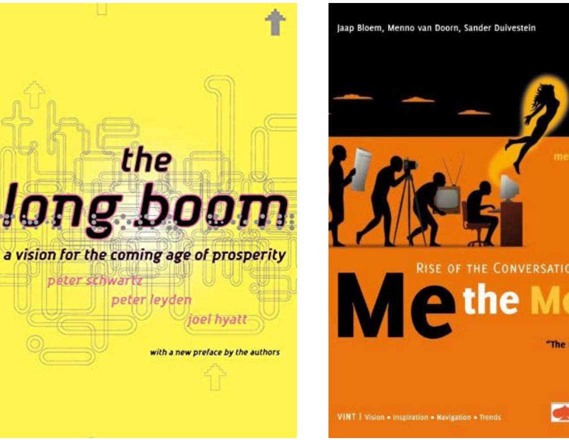
لقد توقَّعت نمو الصين، لكنك لم تظن أنها ستتحوَّل إلى ديموقراطية.

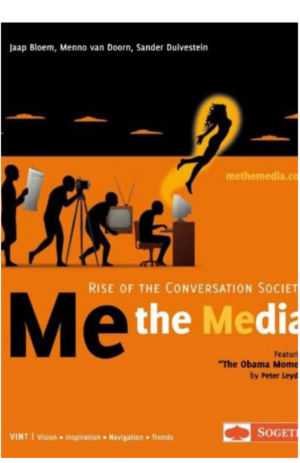
- كان من الصعب رؤيتهم يتحوَّلون إلى الديموقراطية. لكن كان من المُمكن التفكير في ذلك الوقت أن روسيا ستصبح جزءاً من اقتصاد العَالَم المُتقدِّم الغربي. لقد انحرف ذلك، وكان ذلك أيضاً أحد مخاوفنا التي توقَّعناها. لقد قلنا إن روسيا يمكن أن تسقط في حالة إحياء شبه شيوعية وتمثل تهديداً لأوروبا، وهو ما حدث مع الأسف. ما تعلّمته من هذه الدورة الكاملة لتوليد التنبؤات والنظر إلى الوراء 25 عاماً، هو أن أصعب مستوى للتنبؤ يتعلَّق دائماً بـ«السياسة». إنها الأكثر عُرضة للتقلبات بسبب «القادة»، فمن الصعب حقاً فهم البشر والتنبؤ بردود أفعالهم.

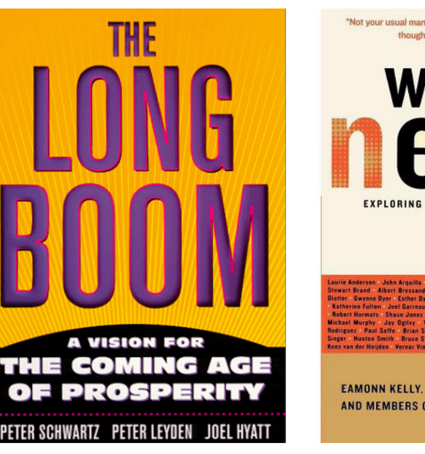
في رأيك، ما هي الأسئلة الكبيرة الخلافية في المُستقبل؟

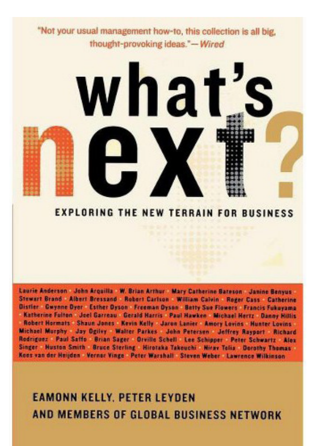
- هذه المرّة، تتمركز الاقتصادات الجديدة الناشئة حول الطاقة النظيفة، وترتبط بأزمة تغيُّر المناخ. لديّ خط فاصل في تفكيري الخاص حول هذا السيناريو المُتفائل، بنفس الطريقة التي كان بها سيناريو التسعينيات. إنه ليس منفصلاً عن الواقع، ولكن يصعب على الناس أن يفهموه ويؤمنوا به الآن.. ربما بعد مرور 25 عاماً سيتفهَّمون ما أقول. سأعطيكم مثالاً واحداً على هذا: لقد ألقيت الكثير من الخطابات العامة على مدار 20 عاماً. وقبل 10 سنوات من الآن، لم يكن بإمكاني حتى طرح موضوع تغيُّر المناخ على ريادّيّ الأعمال دون أن يصرخوا في وجهي. الآن أتحدَّث إلى جمهور الأعمال حول مستقبل مستدَام، في محاولة فكّ أجزاء من هذا اللغز، وقد فهموا ذلك، وهم ماضون قُدماً في تحقيق ذلك.

هناك الكثير من الأحاديث عن «الميتافيرس» منذ أن قدَّم «مارك زوكربيرغ» عرضه في الخريف الماضي.









هل تعتقد أننا سنعيش جميعاً في عوالِم افتراضية أو مختلطة على الأقل بعد 20 عاماً من الآن؟ أم أنها ضجة مثل تكنولوجيا النانو في التسعينيات؟

- على المدى الطويل، لن يُثير «الميتافيرس» ضجيجاً. وعلى مدار الـ 20 عاماً القادمة، سيقضي البشر وقتاً طويلاً في بيئات افتراضية غامرة متجذِّرة عبر شبكة الإنترنت. لا عليك الآن سوى استقراء مقدار الوقت الذي يقضيه الشباب في بيئات الألعاب الإلكترونية عبر الإنترنت؛ مثل (Roblox) أو (Minecraft)، وتصوُّر مدى تطوُّر عوالم الإنترنت خلال السنوات القادمة، وبالتالي تضاعف الوقت الذي سيقضيه الناس عبر هذه العوالِم الافتراضية. هذا الجيل، وما يليه، سيفعلون الكثير داخل تلك العوالِم أكثر من مجرد إطلاق النيران على بعضهم البعض في الألعاب الحالية.. وعلى الرغم من تلك الطفرة في الاستخدام، لن يكون الأمر مدعاة للدهشة على الإطلاق مثلما هو عليه الحال الآن.. إنه فارق التوقيت الرقمي والتكنولوجي، فحسب.

■ حوار: كريستوف دروسر □ ترجمة: شيرين ماهر

المصدر:

https://www.zeit.de/digital/2022-07/peter-leyden-wired-zukunftsszenarien-klimawandel-pandemie

الحريّة الرقمية

كيف يمكن لمُستقبلنا الرقمي أن يزدهر؟

هل شاهدتم المُسلسل التلفزي البائس «Black Mirror»؟ حيث ترسم الحلقة (Nosedive) صورةً لمُجتمع مستقبلي يقيم الناس سلوك بعضهم البعض وفقاً لنظام ائتماني. يكافأ السلوكُ «الجيِّد» بالنقاط، ويقلِّل السلوكُ «السيِّئ» من درجاتك. إنّ هذا الشكل من الرقابة الاجتماعية محاط بجميع أنواع مراقبة الدولة: مثلاً، تُستخدَم تقنيات التعرُّف على الوجه لتتبُّع كل حركة يقوم بها الأشخاص. عندما بُثت الحلقة لأول مرّة في عام 2016، كانت بالفعل إشارة لنظام الائتمان الاجتماعي الناشئ في الصين وانتقاداً له، غير أن العَالَم الغربي أصبح أيضاً على دراية باتجاهاتٍ مماثلة.

تنهار «لاسي باوند»، البطلة الرئيسة للحلقة، في هذا المُجتمع. ينتج عن سلوكها انخفاضٌ في المُعدّل، وتجد نفسها في دوامة من الانحدار للهاوية. في النهاية، ينتهي بها الأمر في السجن. ومن المُفارقات أن هذا هو المكان الوحيد للحرية في ذلك المُجتمع. تخدم استعارة «السجن» وظيفة مهمّة أخرى في النقاش المُستمر حول التحوُّل الرقمي. إنها تقدِّم حكاية رمزية لرأسمالية المُراقبة الجديدة التي تسلبنا حريتنا و«تسجننا»، وإنْ كان ذلك بطريقةٍ غريبة. قام الفيلسوف النفعي «جيريمي بنثام» بتصميم «سجن مثالي» يُسمَّى بانوبتيكون، حيث سيتمكَّن عددٌ قليل من الحُرَّاس في أبراج المُراقبة المركزية من مراقبة العديد من السجناء. غير أنه في عصرنا الرقمي يتحدَّث عَالِم الجريمة النرويجي «توماس ماتيسين» عن سينوبتيكون، حيث يحتمل أن يلاحظ الناس بعضهم بعضاً، وبالتالي يتحكَّمون في بعضهم البعض. سواء أحدث فعل المُلاحظة أم لم يحدث، فإنَّ ذلك لا علاقة له بالتأثير. إذ أوضح الاقتصاديون السلوكيون أن مجرد إمكانية «الاعتدال الاجتماعي» من المُحتمل أن يكون لها تأثيرٌ مخيفٌ على التعبير والفعل.

على الرغم من أهمية تركيزنا العلمي والسياسي الحالي على تداعيات المُراقبة، هناك أسئلةٌ أخرى لا تقلّ أهمية وراهنية. بداية، ترتبط مصطلحات «المُراقبة» و«التحكم» بفهم محدد للحريّة -التحرُّر من شيءٍ ما- مثل التدخل والسيطرة والقيود... إذ أطلق عليها الفيلسوف أشعيا برلين «الحريّة السلبية». يرتبط هذا النوع من الحريّة ارتباطاً وثيقاً بالقيم الليبرالية للمُجتمعات الغربية. تنعكس فكرة تحرير الذات من القيود غير المرغوب فيها أيضاً في العديد من محادثاتنا حول أخطار التقنيات الرقمية. وبناءً على ذلك، فإن أهم معايير الحريّة الرقمية تميل إلى أن تكون تلك التي تتوافق مع هذا الفهم الليبرالي والسلبي للحرية: أفكار مثل الاستقلالية والاستقلال بالذات والاختيار الحُر. ومع ذلك، على الرغم من أن هذا يوفِّر رؤى فكرية قيِّمة -مثل خطر زيادة المُراقبة لحريّة التعبير والديموقراطية- فإنَّ مكانتها النموذجية في نهجنا للحريّة قد تشغلنا عن اعتباراتٍ أخرى لا تقلُّ أهميةً في العَالَم الرقمي.

تماماً مثل أي مفهوم أساسي آخر متنازَع حوله، تمَّ تعريف «الحريّة» وتفسيرها بناءً على مجموعة متنوِّعة من وجهات النظر. هناك مقاربتان أخريان للحريّة جديرتان بالمُلاحظة، وهما المُقاربتان «الإيجابية» و«الاجتماعية».

على عكس التحرُّر السلبي من القيود، فإنّ الحريّة الإيجابية هي الاسم الذي أطلقه أشعيا على امتلاك القدرة الإيجابية على فعل شيءٍ ما، وتؤكِّد مثلاً على أهمية المُشاركة السياسية والسعي وراء النسخة الخاصة بكل فرد من «الصالح». لهذا السبب، يدعونا التفكير الإيجابي في الحريّة إلى التفكير في القيم والأهداف التي نودُّ أن نراها متجسِّدة، ومُتابَعة، وربما يتمُّ تحقيقها من خلال التحوُّل الرقمي. لذا فإن الأسئلة المُتعلِّقة بالحريّة الرقمية ليست ببساطة كيف يمكننا منع مجتمع المُراقبة؟ ولكن أيضاً، ما هي المُثُل الاجتماعية والسياسية الإيجابية التي نريد ترويجها - ومَنْ الذي يقرِّر ذلك؟

إن الفهم الآخر للحرية الذي يوفِّر أرضية مثمرة للمُناقشة هنا -الحريّة الاجتماعية- الذي يقدِّمه الفيلسوف الاجتماعي الألماني المُعاصِر «أكسل هونيث». يجادل



«هونيث» بأنه لا أحد منا يعيش في «الحبس الانفرادي» باعتباره «أنا» غير اجتماعي، ولكن بدلاً من ذلك، نتفاعل باستمرار مع الآخرين بصفتنا «أنا» اجتماعياً، باعتبارنا أفراداً من العائلة ومستهلكين ومواطنين. يعتمد تعريف «نحن» بشكلٍ كبير من حولنا. تحدّد أفعالنا أيضاً الآخرين، وتحدّد «هم». هناك «نحن» في «أنا» و«أنا» في «نحن». بعبارةٍ أخرى: يشكِّل إخواننا البشر من «نحن» كشخص. لذلك تتحقَّق الحريّة ليس فقط من خلالهم، أو حتى على الرغم منهم، ولكن فيهم.

تدعونا الحريّات الإيجابية والاجتماعية إلى التجرؤ على الهروب من السجن من مفهوم ضيِّق للغاية للحرية مثل غياب الإكراه. وعندما يتمُّ تطبيق هذا التحرُّر من الحريّة السلبية على التحوُّل الرقمي، تظهر ثلاثة مجالات ذات أهمية خاصة.

من المعروف أن مطوري البرمجيات ينتمون أساساً إلى فئة اجتماعية معيَّنة، بحيث تنحاز الخوارزميات لصالح أعضائها، و«تعاقِب» الآخرين، مثلاً عبر تقييد وصولهم. كما أنه يتمُّ تحديد الخصائص «ذات الصلة» -تعريف «نحن»- في ترميز البيانات، أي كتابة البرمجيات. وبالتالي، فإنَّ التجانس القوي في أقسام التطوير بشركات البرمجيات يمكن أن يكون مصدراً لأضرارٍ منهجية نحو مجموعات اجتماعية أخرى قد تصل إلى درجة الاضطهاد.

كان أحد وعود الإنترنت تسهيل الاتصال العالمي وتلاشي المسافة المكانية. في الواقع، يمكننا اليوم الحفاظ على العلاقات التجارية أو الاجتماعية التي لم يكن من المُمكن تصوُّرها قبل ثلاثين عاماً. وقد أدَّى هذا إلى توسيع إمكانيات «نحن». ومع ذلك، في الوقت نفسه، تشير التطوُّرات التي حدثت على مدار السنوات القليلة الماضية أيضاً إلى شيءٍ آخر أكثر ضرراً من كونه مفيداً لـ«نحن»: نحن نعزل أنفسنا مع أقراننا في فقاعات وسائل التواصل الاجتماعي وغرف المُحادثات. غالباً ما تشكِّل هذه المواقع الجديدة تقسيماً جديداً «نحن ضدهم». وتتصلب جبهات الخطاب. انطلاقاً من تفكير «هونيث»، فإنَّ هذه التطوُّرات تحدُّ من الحريّة الاجتماعية التي تشكِّلنا كأشخاصٍ أو تحرمنا منها.

ومثلما تتطلَّب الديموقراطية مواطنين عارفين، لا يمكن لمُستقبلنا الرقمي أن يزدهر من دون كفاءة رقمية واسعة النطاق. ولا يعني هذا معرفة لغاتِ البرمجة، ولكن معرفة تأثيرات تصرُّفات الفرد عبر الإنترنت. وهو ما قد يترتب عليه مسؤولية من جانب مستخدمي وسائل التواصل الاجتماعي ليس فقط على أساس العناوين الرئيسة والإعلانات التشويقية، ولكن لتكوين رأي جوهري ومستنير بشأن الموضوعات التي يرغبون في نشرها. ستكون هذه خطوة مهمَّة نحو الحريّة الإيجابية للفرد في مجتمع رقمي ليبرالي.



نضال من أجل الحريّة الرقمية

إنَّ السؤال عن كيفية إحراز تقدُّم في هذه المجالات، يحيلنا إلى ثلاثة خيارات محتمَلة:

1) ضبط النفس من قِبل الشركات.

2) تنظيم صارم من قِبَل المؤسسات السياسية.

3) تقوية المُجتمع المدني.

قد يكون المرءُ مشكِّكاً بشكلٍ متزايد فيما يتعلَّق بالخيار الأول، غير أنه مؤخراً انتشرت تصريحات الالتزام الذاتي الأخلاقي عبر الفضاء الإلكتروني.

في العام 1944، شكَّك المُؤرِّخ الاقتصادي «كارل بولاني» بشأن إمكانية تغيير الرأسمالية من الداخل. ومع ذلك، وصف في كتابه من ذلك العام، التحوُّل العظيم، التفاعل التاريخي بين الأفكار الديموقراطية والمصالح الرأسمالية من حيث هي «حركة مزدوجة» تتميَّز بالنمو المُستمر للسوق التي تقابلها «حركة مضادة» من الجهود العفوية للسياسيين والمُواطنين والمُجتمع المدني لمُراقبة توسع الاقتصاد في اتجاهات معيَّنة والحد من انفصاله عن المُجتمع - بدرجاتٍ متفاوتة من النجاح والفشل. إنّ أوجه التشابه مع مراقبة توسع رأسمالية المُراقبة واضح. وعلى حدِّ تعبير الأستاذة «شوشانا زوبوف»، «إذا ازدهرت الحضارة الصناعية على حساب الطبيعة، وهي الآن تهدِّد بأن تسلبنا الأرض، فإنَّ حضارة المعلومات التي شكلتها رأسمالية المُراقبة ستزدهر على حساب الطبيعة البشرية وتهدِّد بأن تسلبنا الإنسانية» (عصر رأسمالية المُراقبة، 2019، ص 326).

ربما يكون تنظيم المُجتمع المدني وتقويته بشكلٍ جيد واعداً أكثر من الاعتماد على شركات التكنولوجيا وحدها لتحمُّل المسؤولية؟ على سبيل المثال، أطلق الاتحاد الأوروبي بالفعل العديد من مبادرات تنظيم السياسات في السنوات الأخيرة - لا سيما «اقتراح تنظيم يضع القواعد المُنسقة بشأن الذكاء الاصطناعي» في أبريل/نيسان 2021.

ومع ذلك، يجب أن تكون هذه المُبادرات التشريعية وأخرى مصحوبة بمزيد من المدخلات الديموقراطية والعناصر التشاركية. المُجتمع المدني، وخاصة في شكل المُنظَّمات غير الحكومية، أمراً حاسماً لإعادة تشكيل الساحة الرقمية. فمن ناحية، يمكن للمُنظَّمات غير الحكومية أن تساعد في عملية النقد البنَّاء من خلال المُساهمة بخبراتها ووجهات نظرها الاجتماعية المُختلفة. سيكون من الضروري تعزيز أصوات النُقَّاد والمُعارضين، وكذلك توفير الموارد الكافية لتنفيذ بعض انتقاداتهم.

من المُحتمَل أن يكون دور منظَّمات المُجتمع المدني مهمَّاً لسببٍ آخر أيضاً. يبدو أنَّ الاستخدام المُتزايد للذكاء الاصطناعي لن يتوقف؛ أي أن المُستقبل يبدو مبرمَجاً مسبقاً للعديد من مجالات الحياة. ومع ذلك، فإنّ السؤال المُغيَّب والأكثر جوهرية هو عن أي مجالات المُجتمع، وأي القرارات الاجتماعية التي نريد استبعادها من استخدام الذكاء الاصطناعي لأسبابٍ مبدئية. عندما يتعارض استخدام الذكاء الاصطناعي مع أفكارنا عن الحريّة أو الخصوصية أو العدالة، وربما يعرّض نظامنا الديموقراطي الليبرالي للخطر، فنحن بحاجة إلى أن نقول «لا، شكراً». هل نريد أنظمة أسلحة مدعومة بالذكاء الاصطناعي، أو أنظمة مراقبة تستخدم تقنية التعرُّف على الوجه؟ هل يجب السماح للخوارزميات باتخاذ قرارات الفرز في وحدات العناية المُركَّزة؟ إنّ معالجة هذه الأسئلة والعديد من الأسئلة المُماثلة الأخرى، ستكون شرطاً أساساً لاكتساب منظور محوره الإنسان في التحوُّل الرقمي، حيث لا يكون البشرُ «على دراية» فحسب، بل «خارج الترميز» أيضاً.

■ **روبرت فيشلي وثوماس بيشورنار□ ترجمة: أحمد منصور**

المصدر:

Roberta Fischli & Thomas Beschorner (2022) Digital Freedom
https://philosophynow.org/issues/151/Digital_Freedom

من خلال منطق اقتصاد الانتباه..

هل أطفأت التكنولوجيا الرقمية الأنوار؟

تروِّج التكنولوجيا الرقمية للأخبار الزائفة، ونظريات المُؤامرة والاشتباك اللفظي العنيف... فهل توقَّع بذلك على نهاية العقلانية التي تأسَّس عليها مشروع فلسفة القرن الثامن عشر؟. في يناير/كانون الثاني، انكبت لجنة علمية برئاسة جيرالد برونر، على دراسة هذه القضيّة، ليتم نشر تقريرها مؤخراً. ويحدِّثنا هنا عالم الاجتماع عن التراث الفكري الذي خلفه كلّ مِن ديدرو وروسو ومونتسكيو، عبر حوار مع ستيفاني روزا، الباحثة في المركز الوطني للبحث العلمي، والمُختصة في الفلسفة السياسية ومؤلِّفة كتاب صدر مؤخراً يحمل عنوان: «أنوار اليسار - Les Lumières de gauche».

ستيفاني روزا ▲





كيف تتعرض الأنوار للتهديد اليوم؟

- جيرالد برونر: لقد شهدنا عملية تحرير لسوقٍ المعلومات، اتّخذت مظهرين اثنين: أولاً، أصبحنا اليوم نتوفَّر على قدر مِن المعلومات أكبر من أي وقتٍ مضى. ثانياً، أصبح بإمكان أي شخص أن يقتحم سوق المعلومات ليدلي بوجهة نظره. هذه أخبارٍ جيدة في المُجمل. لكن هذا الوضع له أيضاً عدد من الآثار السلبية. وما يميز الحركة الثّقافيّة الواسعة للأنوار هو إرادة التفكير ضد الاعتباطية. في مرحلةٍ ما، حاول عدد من الفلاسفة تطوير فكر حرَّر نفسه من أشكال الاعتباطية الاجتماعية. وقد كانت هذه الأشكال حينئذ تتمثل بالأساس في المُعتقد. أما اليوم، فالاعتباطية ينتجها التحكم في إنتاج ونشر المعلومات بواسطة منطق خوارزمي. ومنذ وقتٍ ليس ببعيد، كان التحكم في هذه العملية يتمُّ بشكلٍ رئيس من قِبل الصحافيين، الذين كانوا يحاولون استخدام عقلانيتهم - وبإمكاننا أن ننتقد تلك العقلانية الذاتية. أما اليوم، فيتمُّ التحكم في تحرير ونشر هذه المعلومات بشكلٍ متزايد من خلال عملية لا عقلانية وغير مدروسة، نظراً لأن ترتيب المعلومات على الشبكات الاجتماعية ينظَّم بواسطة منطق خوارزمي، مرتبط باقتصاد الانتباه. إذ إن شعبية المُحتوى هي التي تحسم في مدى ظهوره والترتيب الذي يظهر به. قد تصدر هذه المحتويات بشكلٍ أساس عن الصحافيين كما في السابق، لكن الجديد الآن هو أنهم ليسوا هم مَنْ يتحكمون في ظهورها. على هذا المستوى بالضبط يختفي المنطق الذي ساد لفترةٍ طويلة: محاولة التفكير ضد الاعتباطية. هذه المرّة، تخلق العمليات الجماعية، التي نشارك فيها جميعاً، اعتباطية جديدة تظل غامضة نسبياً لدى معظمنا.

- ستيفاني روزا: يشكِّل ذلك في الواقع أحد مظاهر الإشكالية. لقد تحدَّثنا للتو عن اختفاء الحس النقدي الذي يتحكَّم فيه المنطق المُستقل عن إرادة كلّ واحد منا. ولكننا أيضاً في سياق تتعمَّد فيه قوى سياسية عديدة الترويج لشكلٍ من أشكال اللاعقلانية، حتى وإن لم تكن تعبِّر عنها كذلك. هناك المتعصبون، لكنهم ليسوا الوحيدين. في السياسة، ما يسمَّى بـ «الطيف الفاشي - Fachosphère» لديه مصلحة واعية إلى حدٍّ ما في الاعتماد على العاطفة بدلاً من العقلانية من أجل نشر معلومات معيَّنة، صحيحة أو خاطئة، أو لإيلاء بعض المعلومات الحقيقية أهمية لم تكن لتحظى بها لولا ذلك. وفي معسكر اليسار أيضاً، يؤكِّد بعض المسؤولين أحياناً، ولأسبابٍ سياسية جزئياً، أشياء لا أساس لها من الصحة. في منطق الشعبوية اليسارية،

لا بد للعلاقة بين الشعب والنخب من أن تتحوَّل إلى علاقة صراع مهما كلَّف ذلك.

لطالما اعتقدنا أن التكنولوجيا الرقمية ستتيح للجميع فرصة الولوج للمعلومة بشكلٍ أفضل. لماذا ليس الأمر كذلك؟

- ج. ب.: الإنترنت أداة عظيمة، وتوافر المعلومات خبر سار للبشرية. ومع ذلك، يجب أن نكون منتبهين لثلاث ظواهر: أولاً، التحكم في إنتاج ونشر المحتويات من خلال منطق اقتصاد الانتباه. يمكننا في هذا الصدد أن نتحدَّث عن «رأسمالية معرفية». ثانياً، أعطى هذا التحرُّر من القيود التنظيمية لسوق المعلومات فرصة الظهور لجميع أنواع الجماعات، التي هي أقليات بالنظر للقضايا التي تدافع عنها، والتي حتى وإنْ كانت على حق، إلّا أنها من خلال نشاطها تنشر حُججها بقدر يتجاوز وزنها الحقيقي في الفضاء العام. أخيراً، في 99% من الموضوعات، تكون لدينا وجهة نظر تعتمد على وجهة نظر الآخرين. نحن لا نعرف سوى القليل بالاعتماد على أنفسنا. لذلك، فلكي نكوِّن رأياً، نستخدم آراء الآخرين. هذه المُعايرة تغيَّرت الآن بواسطة الشبكات الاجتماعية.

- س. ر.: سأبدي بعض المُلاحظات البسيطة حول ما تفضلت به. هذا ليس بالأمر الجديد. فقبل الإنترنت، كانت لدينا أيضاً أقليات متشدّدة أدتْ في بعض الأحيان دوراً لا يتناسب مع عددها وقوتها الفعَّالة. وقد وُجد هذا الأمر في جميع المُجتمعات الديموقراطية. والجديد هنا هو أنه مع ظهور الإنترنت، فإن تدفق المعلومات والأيديولوجية أصبح يصل مباشرة إلى حاسوبنا، وأصبحنا نقضي الكثير من الوقت في الاطلاع عليه. والحال أننا على الإنترنت، أصبحنا ننزع أكثر إلى الاشتباك اللفظي المُحتدم، كما أصبحنا أقلّ تعاطفاً مع الشخص الذي نتفاعل معه. الأمر الذي نتجت عنه آثار تطرُّف وانخفاض في مستوى العقلانية. وهو ما يبرز لنا الجوانب السيئة للنضال عبر الإنترنت.

ألا يُعَدُّ نكوص الأنوار أيضاً نتيجة لكونها لم تفِ بوعودها من حيث المُساواة والتحرُّر؟ بل أكثر من ذلك، ألّا تكون الأنوار قد خانت مبادئها عن طريق الحركات الاستعمارية...؟

- س. ر.: إن الفكرة القائلة بأن الأنوار قد خانت مبادئها من خلال الاستعمار هي تفسير متشدِّد لا يصمد أمام اختبار الحقائق. صحيح أن الأنوار كانت تستخدم أحياناً لتبرير الاستعمار الفرنسي، ولكن هذا ليس هو الحال بالنسبة للاستعمار الإنجليزي أو الألماني أو الإيطالي. الأمر الذي يلخص هذه الحُجة في خطاب جمهوري معيَّن، ساد في فرنسا، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. غير أن إرث الأنوار استُخدم أيضاً كمرجعية لبعض الخطابات المُناهضة للاستعمار.

حتى إن رسالة الأنوار التحررية تأسست عليها العديد من الخطابات المُناهضة للعبودية والاستعمار منذ القرن الثامن عشر، ومنذ تمرُّد العبيد في سانتو دومينغو، وإلى غاية القرن العشرين، عندما برَّر قادة الاستقلال في آسيا وإفريقيا رغبتهم في التخلص من المُستعمرين بالاستناد إلى مبادئ حقوق الإنسان.

- ج. ب.: من بين الانتقادات التي يمكن توجيهها للأنوار أنها قامت بالتأمل في إنسان مجرد. نعم، هناك ثوابت عقلية في الفكر البشري، ويمكن اعتبار العقلانية واحدة منها. هذه الثوابت تمكننا من فهم بعضنا بعضاً، حتى عندما لا ننتمي للثقافة نفسها. وإلّا، فلا يمكن أن نتصوَّر أي وجود لحقوق الإنسان. وما كان ينقصنا هو التفكير في كونية تأخذ في الاعتبار أيضاً المُتغيِّرات الاجتماعية في ثقافاتنا المُختلفة. فلهذا السبب لا يمكننا فرض نموذج اجتماعي واحد.

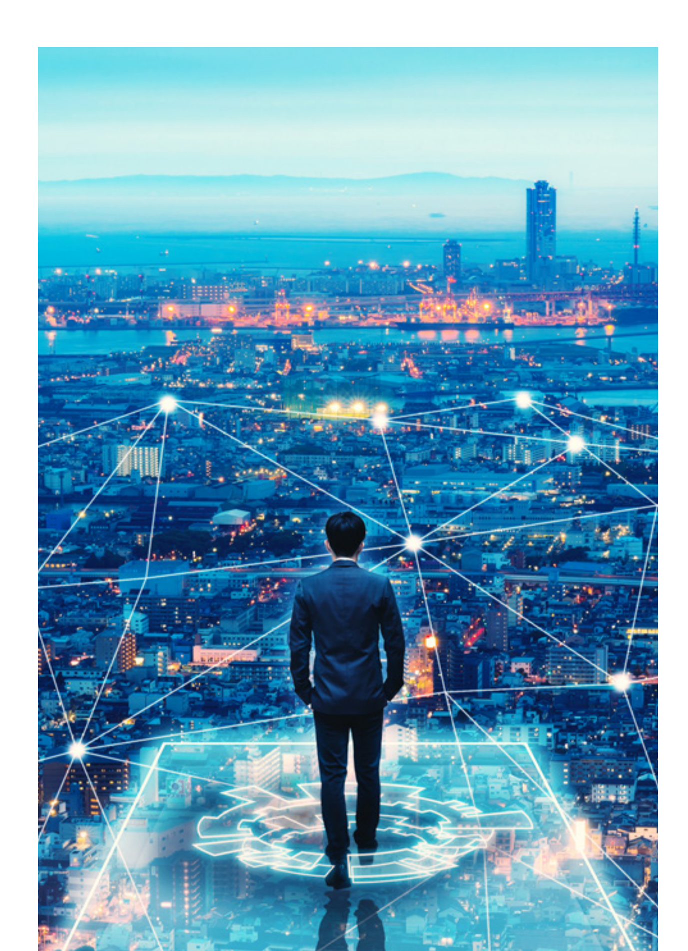
ألا تكون التكنولوجيا الرقمية، وهي رمز للتقدُّم التقني، مسؤولة جزئياً عن تراجع العقلانية؟ ألّا يكون السبب في تراجع عصر الأنوار راجعاً جزئياً إلى إفلاس «التقدُّم»؟

- س. ر.: بدايةً من القرن الثامن عشر، نشأ وعي بأن أشكال التقدُّم المُختلفة ليست كلها محمودة. وبالنسبة لروسو أو كوندورسيه، فإن التقدُّم لا ينفصل عن المُثل الديموقراطية. يعني ذلك أن المُجتمع البشري يجب أن يكون قادراً على أن يضع التقدُّم موضع نقاش، بما في ذلك التقدُّم التقني، ويحدِّد الاتجاه الذي يريد لهذا التقدُّم أن يمضي نحوه. يزعجني أننا نتحدَّث عن «التقدُّم» بشكل عام، وذلك من خلال وضع جميع التطوُّرات التكنولوجية واستخداماتها في سلة واحدة. وبطبيعة الحال، فإن التقدُّم التقني يغيِّر عالمناً الثقافي والمادي. لكن الشيء المُهمّ هو أن يكون للمُجتمع سيطرة عليه.

هل التقدُّم مسؤول عن كارثة المناخ؟ في اعتقادي أن المسؤولية يتحملها بالأحرى منطق السوق والنظام الرأسمالي في المقام الأول. فالتقدُّم التكنولوجي منذور لخدمة أولئك الذين يستخدمونه. يمكن للمرء أن يفكِّر في صناعة الأزياء أو الأسلحة. ويجب عليه أن يكون قادراً على تمييز التقدُّم نفسه عن استخداماته التجارية، على الرغم من أن بعض التقدُّم لا ينفصل عن هذه الاستخدامات ويجب محاربته.

وسنحتاج إلى العلم والتكنولوجيا لإزالة التلوُّث، وإيجاد طرق إنتاج أقلّ استهلاكاً للطاقة، ونقل الضروريات الأساسية. وسيكون التقدُّم أيضاً ضرورياً لنا للخروج من أزمة المناخ.

- ج. ب.: ما هو التقدُّم؟ صحيح أنه يكون أيديولوجية



عندما يؤكِّد لنا أن الغد سيكون بالضرورة أفضل من اليوم. ومع ذلك، فإن فكرة التقدُّم هي الفكرة التي تقول بأن وضعنا غداً سيكون على الأرجح أفضل من وضعنا اليوم. وتكشف لنا استطلاعات الرأي أن هذه الفكرة أصبحت الآن مضطربة تماماً. أظهرت دراسة حديثة أنه لأول مرّة غالبية الفرنسيين يعتقدون أن أطفالهم سيعيشون حياةً أقلّ جودة من التي عاشوها هُم.

هناك خلط بين التقدُّم وتنامي ما يُسمَّى بـ«العقلانية الفعَّالة». ما المقصود بذلك؟ المقصود هو فكرة العقلانية التي نجدها لدى أرسطو، أي فكرة إيجاد المرء الوسائل المُناسبة لتحقيق غاياته. والأمر الذي تعاظم بشكل لا يصدَّق بفضل التكنولوجيا والعلوم هو القدرة على السعي لتحقيق غايات ليست خيرة دائماً، وذلك باستخدام وسائل من شأنها أن تجعل أي إجراءٍ إجراءً عالي الفعالية. لقد تعاظمت قدرتنا على التحكُّم في بيئتنا كثيراً لدرجة أن العقلانية الفعَّالة قد تحوَّلت -تقريباً- إلى نمط حياة.

وفيما يتعلَّق بمنطق السوق، لست أدري ما إذا كان ينبغي لنا أن ننسى بأن الاتحاد السوفياتي لم يكن يحترم البيئة كثيراً. لست متأكداً من أن الدودة توجد في ثمرة الرأسمالية فقط لا غير، وهي موجودة فيها. ولكنها موجودة بشكلٍ عام في أي رغبة في تحسين العقل البشري إلى أقصى الحدود. إن رغبتنا في تعظيم أرباحنا على المدى القصير يمكن أن تؤدي في الأجلين المُتوسط والطويل إلى ضياعنا جميعاً.

كيف يمكننا أن «نعيد إشعال» الأنوار من جديد؟

- ج. ب.: أعلم أن أحد أهم العوامل التي تتسبب في خضوعنا لوطأة المعلومات الزائفة في العالَم الرقمي هو «التفكير الخامل». ومن الوارد أن نعرف انخفاضاً ليقظتنا الفكرية. ولكننا نتوفّر على الموارد اللازمة في دماغنا. فالأطفال، ومنذ عمر 24 شهراً، يمتلكون القدرة على التفكير النقدي.

كيف نعيد إشعال الأنوار؟ الشعلة موجودة، كلّ ما علينا فعله هو التحرُّك للبحث عنها. يجب أن نقرِّر سياسياً إعطاء أولوية للمعلومات التي يتمُّ التدليل عليها حجاجياً بشكلٍ أفضل، وتطوير تدريس التفكير النقدي والتفكير المنهجي. أعتقد أن هناك مبادرات خاصة جداً يجب اتخاذها بالتعاون مع قطاع التعليم. وأبعد من ذلك، هناك في فرنسا سلسلةٌ كاملة من الأجهزة المُتخصِّصة في التكوين المُستمر. يجب أن نستغلها لنقدِّمها لمُواطنينا الذين يرغبون في الاستفادة منها. وأخيراً، يجب أن نعطي أهمية قصوى لشكلٍ من أشكال المعلومات التي تسير وفق وتيرة أبطأ، وللأدوات التي تسمح لنا بالتمهُّل والوقوف على مسافةٍ كافية من أحكامنا الحدسية عندما لا تقودنا إلّا إلى الضلال.

- س. ر.: في فلسفة الأنوار، هناك بالتأكيد الفكرة القائلة بأن تطوُّر المعرفة سيقودنا إلى تحسين الحياة الفردية والجماعية. ومع ذلك، فإن الأنوار هي أيضاً فلسفة مناضلة للغاية. فقد كان أعضاؤها منخرطين بشكلٍ شخصي في نشر المعرفة والتفكير النقدي. وهذا ما يفسر لنا إقبالهم على مشروع تجميع جميع المُعارف المتاحة في موسوعة كبرى، لجعلها في متناول أكبر عدد ممكن من الناس. فلطالما كان العقل وما يزال شكلاً من أشكال الصراع. لذلك من الضروري إعادة الاهتمام بالسياسة، لأن بمقدورها إحياء عصر الأنوار. أنا أؤيد فكرة أن تقدِّم الهيأة المُكلَّفة بالتعليم تكوينات في مجال التفكير النقدي، ليس فقط للطلاب، وإنما أيضاً للمدرسين الذين تعوزهم هذه الكفاءة في بعض الأحيان. ينضاف لذلك أيضاً دور الهيئات الوسيطة، أي النقابات العُمَّالية، والتنظيمات السياسية، وأولئك الذين ما زالوا يعتبرون أن هناك حاجة إلى تحسين شروط العيش الجماعية. لأن الأمر يتطلَّب جهداً جماعياً وسياسياً من جانب العديد من الجهات الفاعلة في الحياة الاجتماعية.

■ حوار: كيفين بوكو - فيكتوار □ ترجمة: عزيز الصاميدي

المصدر:
مجلّة ماريان 8 سبتمبر 2022


الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية


الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق

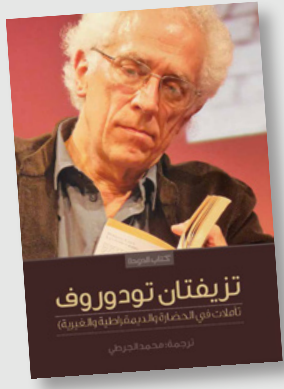

المُعتمدُ بنُ عبَّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش


الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


صدر في
كتاب الدوحة

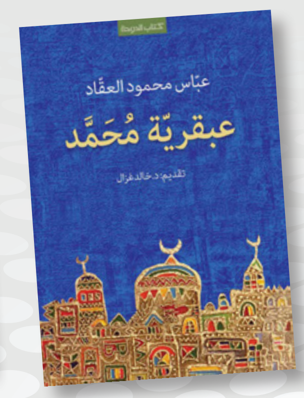

ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة:ديمة الشكر


تزيفتان تودوروف


روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو


أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية


عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد
تقديم: د.خالد عزب


عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد


ظِلّ الذّاكرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»


لماذا تأخر
المسلمون؟
ولماذا تقدم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
رواية


مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

توماس جيباور:

علينا إحياء «الكوزموبوليتية»

نعيش أوقاتاً عصيبة تسبِّب لنا الكثير من الانزعاج. وفي محاولة لتخفيف حدّة هذا التوتر والوصول لآليات إيجابية تساعدنا على التكيُّف مع الواقع الراهن، يقدِّم موقع «دي تسايت» سلسلة حوارية بعنوان «فيمَ تفكِّر؟» والتي تطرح تساؤلات على كبار العلماء والأصوات المؤثرة في الحياة العامة بشأن ما يعتقدون أنه يشكِّل أولوية في التفكير.. ضيف هذه الحلقة «توماس جيباور»، عالِم النفس والرئيس السابق لمؤسَّسة «ميديكو انترناشونال»، وخبير قضايا السلام الدولي وسياسات الأمن، حيث يرى أن «الكوزموبوليتية» هي القادرة على إنقاذ العَالَم من الاضمحلال، ويحلم بأن يسود مفهوم «المُواطنة العَالَمية».

سيد «توماس جيباور»، فِيمَ تفكِّر الآن؟

- كلُّ أفكاري وأفعالي موجَّهة نحو تحقيق «المُواطنة العَالَمية». لقد صرنا ندفع بمفهوم «العولمة» إلى القاع. ولكن بمُساعدة ممثلي المنظَّمات غير الحكومية والحركات الاجتماعية والعلماء والعاملون في مجال الثقافة، نخطّط معاً لوضع مفهوم بديل «للعولمة»، بحيث ندخل جميعاً في حالة من العصف الذهني للوصول إلى صيغة مشتركة لبقاء الإنسانية، متسائلين: ما القواسم المشتركة داخل بيئاتنا المعيشية على الرغم من أوجه الاختلاف؟ ما هي القيم التي نتشاركها؟ ما القواعد والمُؤسّسات اللازمة لتوفير ظروف ملائمة للعيش مجتمعياً؟ هنا في ألمانيا، بدأنا هذا الحراك الفكري لإعادة إحياء نهج الكوزموبوليتية، بل ونريد أيضاً تطويره من الناحية النظرية والعملية.

اليوم، ينظر الكثيرون إلى «التكامل العالمي» على أنه تهديد؛ ويعتبرون الاعتماد على واردات الغذاء والطاقة سبباً مباشراً في ارتفاع الأسعار، فضلاً عن ندرة الموارد، وكارثة المناخ، والحروب الجديدة. حتى في مجال الأعمال، هناك أعداد دعوات متزايدة تطالب بإنهاء مفهوم العولمة... في مثل هذه الظروف، كيف تحلم بإحياء مفهوم الكوزموبوليتية؟

- هذه واحدة من المفارقات الأساسية التي نكافحها حالياً: نعلم جميعاً مدى الحاجة الملحة إلى السياسة العالمية للتغلب على الأزمات المُتعدِّدة. لا توجد دولة تستطيع حل أزمات؛ مثل تغيُّر المناخ أو انهيار سلاسل التوريد، بمفردها. ومع ذلك، تسعى العديد من البلدان إلى الخلاص الفردي بمعزل عن الجهود الوطنية. لكن المُشكلة الأصعب ليست في أن يقترب العَالَم من بعضه البعض، بل في حالته غير المستقرة الآن والتي تقف حائلاً أمام هذه المُبادرات. ولكن يمكننا تحسين ذلك من خلال رسم سياسات مختلفة مغايرة جذرياً عما تبنيناه في السابق. يقول ألبرت أينشتاين: «لا يمكن حلّ المشكلات أبداً بنفس العقلية التي أوجدتها». ومن ثمَّة، يجب علينا تعزيز الاقتصاد الذي لا يعتمد فقط على المنافسة والنمو، ولكن على جودة التقديرات والاستدامة، ليس في بلدك فحسب، بل على مستوى العَالَم. وبدلاً من الاستمرار في فرض نموذجنا المجتمعي على البلدان الأخرى، علينا العمل من أجل إبرام اتفاقيات تجارية أكثر عدلاً، وتطوير أفكار جديدة تؤسِّس للملكية المُشتركة، والدفع من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية للجميع وتحقيق توازن عادل في استخدام المصادر والموارد. كل هذا يستدعي أن نتبع نهجاً عالمياً جديداً.

ألا تقوم الأمم المتحدة بالفعل بكلِّ ما ذكرت، لا سيما من خلال 17 هدفاً عالمياً لتحقيق التنمية المُستدامة؟ ألم يُجْرَ إضفاء الطابع المؤسّسي على «الكوزموبوليتية» منذ فترةٍ طويلة؟

- لا شكّ أن الأمم المُتحدة تقدِّم محاولة جادة في هذا الاتجاه. لكننا نعرف أيضاً وضع الأمم المتحدة



اليوم. في بداية الجمعية العمومية في نيويورك، المُنعقدة مؤخراً، نشرت صحيفة «فرانكفورتر روندشاو» تقريراً عنها بعنوان «قمة الحيرة». فمن الواضح أن هذه الجهود الأولية لخلق ظروفٍ عالمية لم تقدنا إلى خلق «عولمة» حقيقية. لا ينبغي لنا أن نتجاهل حقيقة أن مَنْ يجتمع في جلسات الأمم المتحدة ليس المجتمع العالمي، وإنما «الحكومات» التي يتمُّ إضفاء الشرعية الديموقراطية على القليل منها بشكلٍ جدي. كذلك لا يمكن النظر إلى أهداف الاستدامة باعتبارها معايير كافية لتحقيق «الكوزموبوليتية». كذلك أرى أن المطالبة بالتغيير، ليس فقط من الجنوب، ولكن أيضاً من الشمال، صحيحة وواقعية. فإذا قرأنا النص المفصل لهذه الأهداف، وإرشادات التنفيذ، ستصبح الحدود واضحة. ومن ثمَّة، يجب على دول الجنوب أن تضمن تحقيق هذه الأهداف بنفسها. يمكنهم زيادة الاستثمارات من خلال الانفتاح أكثر على المُستثمرين الذين يفرطون في استغلال الطبيعة. وإنْ كانت هذه المحاولة لتوسيع الدائرة لا يمكنها وحدها تحقيق النجاح المرجو. مع أهداف التنمية المُستدامة، يسعى رؤساء الدول والحكومات إلى إحراز تحسُّن طفيف في الوضع الحالي. وبالنظر إلى قائمة الأزمات التي نواجهها، فهذا بالطبع ليس كافياً. في الوقت الحالي ندعو الأشخاص الذين يعتمدون على أشكال جديدة من التعايش والنشاط الاقتصادي على المستوى الشعبي ونكافح من أجلها بطريقةٍ ملموسة للغاية.

ونأمل أن يؤدي هذا إلى فتح آفاق لا تستثمر فقط فيما هو موجود بالفعل، بل نهتم بكل ما يتعلَّق بالتعدُّدية والإبداع.

الأحلام والإطار الذي تحدَّثت عنه يشبه: «الفضاء المثالي». ومع ذلك، كثيرون يساوون بين مصطلح اليوتوبيا والأيديولوجيات الجامدة. أليس هذا صحيحاً؟

- لا.. هذه المُعادلة غير صحيحة على الإطلاق.. للأفكار العالمية تقليدٌ طويل متعارَف عليه، ربما يعود إلى العصور القديمة، ثمَّ عصر النهضة، يليه عصر التنوير. هذه الأفكار دائماً ما تقوم على الفرضية الأخلاقية المُتمثلة في تحقيق العدالة للجميع. الشيء الصادم هو: في اللحظة التي ندرك فيها أهمية تحقيق هذا المطلب، نجد المسافات تبعدنا أكثر فأكثر عن سُبل تحقيقه. لم تعد تقتصر العوائق أمام تحقيق الكوزموبوليتية على العراقيل التقليدية؛ مثل نقص الموارد، أو المُتطلبات التنظيمية، أو حواجز اللّغة، أو وسائل الاتصال، أو فرص السفر، بل أصبحت تتعلَّق بتراجع الرغبة من جانب الجمهور وواضعي السياسات. هناك نقصٌ في الوعي بأن المستقبل لن يأتي إلّا بمشاركة عالمية. هذا ما نريد التركيز عليه. هذا لا علاقة له بالأيديولوجية ولا بالمدينة الفاضلة، كما تقول. لطالما كانت البيئات المعيشية المُشتركة في حالة دائمة ومستمرة من أطوار التكوين وليس الاكتمال.

عادةً ما تكون مثل هذه التطوُّرات مقتصرة على النظام القانوني كبداية. هل هناك أي خطوات عملية؟

- هناك أيضاً العديد من الأمثلة: يتراجع استهلاك اللحوم في ألمانيا، لأنَّ عدداً متزايداً من الناس قلقون بشأن الغابات الاستوائية في القارات الأخرى، وهذا له تأثير مباشر على ظروف الإنتاج والمناخ. أجد تطوُّراً مثيراً في المدن العالمية؛ مثل زيورخ بشكلٍ خاص: يمكن للأشخاص هناك الذين ليست لديهم أوراق هوية الحصول على «بطاقة Züri City Card»، التي تمنحهم الحق في توقيع العقود واستخدام الترام وتسجيل أطفالهم في رياض الأطفال والاتصال بالشرطة. لقد صَوَّت سكّان زيورخ في استفتاء من أجل هذا الاعتراف الفعلي بحق الإقامة. نتيجة لذلك، لم يعد الحق الأساسي للإنسان في الحصول على الحقوق التي وصفتها الفيلسوفة السياسية الألمانية «حنه أرندت» مرتبطاً بالانتماء إلى دولة وطنية - وهو سؤال يدرسه معهد «ماكس بلانك» للقانون الدولي في هايدلبرغ، مؤخّراً. أسوق لك مثالاً آخر: حقوق الطبيعة الخاصة. إنها تُحدث فرقاً كبيراً، في أنظمتنا القانونية، بحيث نرى أنفسنا جزءاً من الطبيعة



وليس مالكاً لها، وذلك حتى نتمكَّن من استغلالها بصورةٍ آمنة وعادلة. ففي الإكوادور، يتمُّ بالفعل منح الطبيعة حقوقها الخاصة. هناك أيضاً دورٌ مهمٌّ للجمهور العالمي، نريد تعزيزه: فمن الضروري أن يصبح هناك أكثر من سلطة رقابية تضمن إيقاف منتهكي حقوق الإنسان والطبيعة باعتبارهم كلاً واحداً لا يتجزَّأ.

أنت تعتمد على المجتمع المدني - ولكن كيف لك أن تحافظ على تفاؤلك بشأن تعاون المواطنين والمنظَّمات في تطوير ديناميكية جديدة للأفكار المثالية؟ في مواجهة تغيُّر المناخ وفقدان الأنواع والحروب والجوع، يشعر الكثير من الناشطين بالإرهاق والتعب والعجز ويفقدون الثقة في حراكهم...

- بالطبع أشعر بهذا العجز أيضاً. أنا واحد من كبار السنّ، وقد كنّا نراقب عملية تدمير البيئة على مدار عقودٍ مضت. لكن في الوقت نفسه، نرى جيلاً أصغر سناً يشعر بنفسه وبدوره. حركة «الجمعة من أجل المستقبل»، حركة «حياة السود مهمَّة»، وكذلك حركات أخرى ضد امتلاك السلاح: الأشخاص الذين يرون مستقبلهم مهدَّداً يتورَّطون -رغماً عنهم- في الحراك في كل مكان. إنها بمثابة صيحة اعتراض على الهلاك.. هذا الجيل يريد أن يعيش ويحتاج إلى مساحات يستطيع فيها التعبير عن نفسه وتفعيل مبادراتهم. والواقع أن العَالَم أصبح في «وضع كارثي». وفي ظلّ «العولمة» الكلاسيكية التي ولَّدت الكثير من الأزمات، لم يعد الكثيرون يرغبون في فعل أيّ شيء لترميمها. لكن المُفارقة الكبرى تنطبق أيضاً على المجتمع المدني: المجتمعات هي البادرة الوحيدة التي يمكنها أن تقف في وجه الانسحابات الوطنية أو الخاصة. لا يمكن وقف الوضع المُتدني الذي أصبح عليه العَالَم، إلّا إذا نجحنا في اختراع صيغة جديدة للعولمة.

في العديد من البلدان حول العَالَم، يتعرَّض المجتمع المدني أيضاً لضغوط هائلة. فلا يمكن للمرء أن يُصدر بيانات انتقادية دون المُخاطرة. فكيف يفترض أن ينشأ مجتمع عالمي في ظل هذه الظروف؟

- على الرغم من الضغط الشديد، هناك مَنْ يحاولون التعبير عن احتياجات الحريّة لمَنْ حولهم والدفاع عنها. إنَّ دعم مثل هذه العمليات التضامنية هو أساس تلك الكوزموبوليتية، والتي تتعلَّق أيضاً بمستقبلنا. التاريخ أيضاً لا يخطئ، إنه محل نزاع دائماً. العديد من المبادئ، مثل سيادة القانون، لا تزال ساريةً حتى اليوم. ربما استغرقت التغييرات وقتاً طويلاً حتى يتمَّ تأسيسها وتفعيلها.. ومن ثمَّة، ألّا نكف عن المُضي قُدماً في هذا الطريق.

■ **حوار: كريستيان جريف □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:

https://www.zeit.de/kultur/2022-09/thomas-gebauer-globale-politik-nachhaltigkeit


رحيل

برونو لاتور..

إنه زمن الارتباك الهائل!

أصاب رحيل الفيلسوف البيئي وعالم الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الفرنسي «برونو لاتور»، أحد أهمّ رموز الفكر الأيكولوجي، الذي وافته المنيّة في الثامن من أكتوبر (2022)، جيلاً كاملاً من المثقّفين والفنّانين والناشطين، بخيبة أمل. لقد ألهم هذا الجيل بأفكاره وآرائه التي أشيد بها في سياق دعواته المستمرّة لخلق «نظام مناخي جديد».

«لاتور» من أوائل الذين أدركوا أهمّيّة الفكر البيئي، وهو أحد أكثر الباحثين الفرنسيين تأثيراً في العالم، ومن بين أكثر مفكّري القرن الحالي اقتباساً، حيث صمَّم، في كتاباته، طريقة ثورية لرؤية العالم من خلال «التعرُّف إلى كلّ ما هو غير بشري» وإيجاد طرق لإخراج مجموعة من الأنطولوجيات، لرفع مستوى الوعي بوجودنا المحفوف بالمخاطر. كان هذا هو «التحدّي اللاتوري»، الذي شارك فيه الكثير من القرّاء والمعلّقين والنقّاد.

نستعرض حواراً سابقاً مع «لاتور» الملقَّب بـ «فيلسوف ما بعد الحقيقة»؛ لدفاعه الدائم عن العلم، وتبنّي حقيقة دخولنا في عصر بيئيّ هجين، لا يمكن الفصل فيه بين ما هو إنساني وما هو غير انساني، ساعياً إلى إعادة صياغة ما نحن عليه، وما نقوم به فعليّاً. وبالنظر إلى التهديد الوجودي الذي يمثّله النظام المناخي الجديد، طرحت هذه المقابلة بعض الأسئلة التي توضّح الروابط الضرورية بين ممارسة الكتابة، وأساليب البحث، والعلوم الاجتماعية، وعلم التربية، والأداء العامّ، وهي الجبهات المتعدّدة اللازمة لفهم ما يحدث حولنا، لا «على الكوكب»، فحسب، بل مروراً بكلّ «المساحات الحرجة».

كرَّستَ العديد من كتاباتك لشرح العلاقة بين العلم والوجود، وهذه القدرة على فهم تطوُّر الكائنات، هو أمر قمت بتطبيقه في أغلب تحليلاتك، لا سيّما في كتابك عن العالِم الكيميائي الشهير «لويس باستور»، وإعادة اكتشافه للميكروبات، إذ يشبه الكتاب أحد التمارين التي تقوم بها خلال النصّ، لإظهار أداء «باستور» حال تعذُّر اكتشافه لـ«كائن جرثومي» لم يكن له وجود من قبل. لقد كان يواجه ذلك بالاعتراف بقدرة هذا الكائن على الوجود دائماً، حتى وإن جرى إنكار فرضية وجوده في بعض الدوائر المناهضة للعلم والعلماء.. يمكننا، بعد ذلك، أن نرى إمكان تمرير كلّ شيء من خلال عدسة الكتابة، أو -بعبارة أخرى- لقد أظهرت كيف يتوقَّف كلّ شيء، بالضرورة، على العرض النصّي للمجهول، والتعرُّف إلى الطريقة التي يتمّ بها تجسيده أو الحديث عنه.

- في الوقت الذي تدرَّبت فيه، في ستِّينيات وسبعينيات القرن الماضي، كان هناك طفرة في التحوُّل اللّغوي. ومع ذلك، يُعَدّ فهم الروابط بين التفسير والأنطولوجيا في كتابي عن العالِم الفرنسي الشهير «لويس باستور» أمراً معقَّداً، بالفعل. أنت محقّ في ذلك (ضاحكاً). هناك نوع معيَّن من المرجعيّات التي تعتمد، أيضاً، على التفسير، لكن علينا هنا أن نضيف كلّ النصوص المَعنيّة التي يعمل عليها علماء آخرون. هذه النصوص مهمّة، ولا يَسهُل فهمها إلّا داخل سياقات ذات صلة، حيث أُنتِجَت هذه النصوص في أثناء التجارب، من قِبَل شهود متطوِّعين أو غير متطوِّعين.. لقد واصلت اهتمامي بالقوالب التي تكشف الأنطولوجيا عن نفسها، من خلالها، بدلاً من الابتعاد عن اللّغة؛ بهدف التقاط شيء يبدو أنه غير ذي معنى، لكن هذا لا يجعلني، في النهاية، كاتباً؛ لهذا السبب، أعمل كثيراً مع صديقي «ريتشارد باورز»، الذي أعتبره روائيّاً أميركيّاً عظيماً. تعارفنا عندما كنت أكتب مؤلَّفي «أراميس» (كانت لغته أدبية بعض الشيء)، في الوقت نفسه الذي كان يكتب فيه كتابه «غلطة استثنائية». في ذلك الحين، قمنا بتبادل الكتابَيْن. لقد كان لديه القدرة على

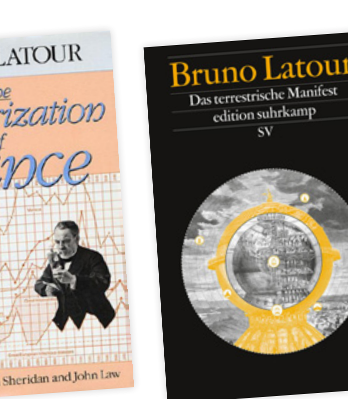
بناء الشخصيات والمشاهد، وإيجاد المجازات التي سمحت له بإلقاء الضوء على «الموقف الاستثنائي» الذي عُرف، لاحقاً، بـ«الذكاء الاصطناعي». لم أشعر أننا على قدم المساواة في العملَيْن، لذلك، حرصت، دائماً، على ممارسة الكتابة دون الادعاء بأني كاتب أو شاعر، في الأساس.

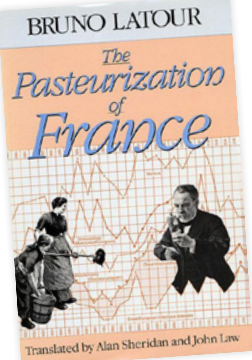
في رأيي، أنت شديد التواضع، عندما لا ترى نفسك كاتباً أو شاعراً. ما يثير اهتمامي، بالعودة إلى مسألة «باستور» والجراثيم والمختبرات العلمية التي أثرتها في كتابك، أن هذا الكتاب الأوّل كان مذهلاً حقّاً، لأنه يعترف بمركزية الكتابة لدى شخص، لا يُفترَض أن يكون كاتباً. صحِّحْ لي (ما إذا كنت مخطئاً): هذا الكتاب أرّقَ الأكاديميين في ذلك الوقت، خاصّةً لأنه أحد تلك الكتب التي أسَّست طريقة جديدة لتحليل العلوم، والتكنولوجيا، ولأنه تضمَّن فكرة ثورية جدّاً. في النهاية، تقوم بتطبيق العلوم واختبارها مروراً بالثقافات «الأخرى»، فأنت تعمل بطريقة انعكاسية للغاية، بل أنت تطبِّق العلم على الثّقافة التي ينتمي إليها علم الأنثروبولوجيا، وعلى تعبيرها الحداثي عن العلم نفسه... بعبارة أخرى: إنها أنثروبولوجيا مطبَّقة داخل المختبرات. لقد خلق هذا المنعطف الانعكاسي تأثيراً مدهشاً للغاية في كتابك، فجعلت البشر داخل المختبرات يمنحون صوتاً حيّاً للأشياء الجامدة - وهو ما يعيدني إلى مسألة الكتابة بالتوازي مع العلم. هذا شيء ذو أهمِّيّة كبيرة، حيث تُظهِر إلى أيٍّ مدى تكون ممارسة التحليل والإيضاح أمراً ضرورياً حتى يصبح العلم أكثر مرونةً واستيعاباً، وكيف أن المجال العلمي بيئة خصبة للتحليل، والمعالجة، وتداول الكتابة، لا كما هو شائع.. تقول: «لست كاتباً.. ولست شاعراً»، لكنك تمتلك هذه القدرة على ممارسة ذلك النمط الصعب من الكتابة، الذي -ربَّما- لم يرغب أحد في ممارسته.

- من التعاريف الكلاسيكية للشعر: الغوص في الشكل وتفاصيل القوالب، ليكون متماهياً، دائماً، مع العمق الذي ينبثق منه. كذلك الأمر في العلوم، وإن كان يتمّ التركيز على الشكل، بصورة أقلّ، لصالح الحقائق والمضمون، فمن السائد الاعتقاد بأن العلوم ذات نظرة تجريدية في أذهان الناس. هذا ما سمح لأنثروبولوجيا العلوم أن تستفيد من السيميائية، بحيث تُعيد إلى ما نسمِّيه «الحروف الخاملة» القدرةَ على التصرُّف والتعبير. الأهمّ من ذلك هو القدرة على التحدُّث نيابةً عن أولئك الذين يبدون جامدين، لمنحهم القدرة على التصرُّف، وهي القيمة المُضافة التي أظهرتها العديد من الدراسات، في المقالات العلمية... على المرء، فقط، أن يقرأ الدراسات العلمية ليلاحظ أنه ما إن يتمَّ إلقاء القبض على حقائقها داخل دائرة التفسير، حتى تنفكّ ألغازها، ويزول غموضها بفعل ما نطلق عليه لحظة «الاكتشاف»؛ من هنا، لم يكن الأمر معقَّداً للغاية، فالكتابة في مجال العلوم هي أحد طرق التحدُّث مع الطبيعة، ومحاكاتها عن قرب. أراه جنساً أدبياً في إطار سياسة الطبيعة، حيث أقوم بمغازلتها بأسلوب قد يبدو خشناً بعض الشيء، ويخلو من الجماليّات، لكنه موغل في تفاصيلها عبر اتِّباع نهج أسلوبي غير تجريدي، يزيح الستار عن كثير من خباياها.

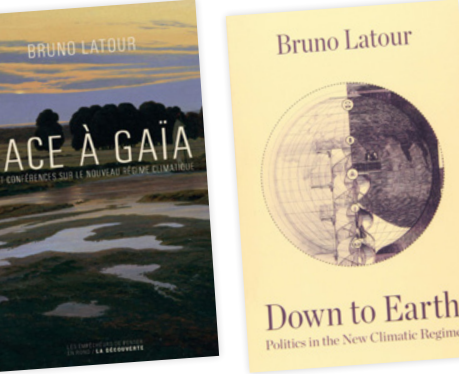
هذه الكتابة الهجينة، تُمارسها في كلّ عمل من أعمالك على حِدة.. من الواضح أن كتابك عن عالم الميكروبات «باستور»، يحتوي على إشارة قويّة إلى (حرب وسلام) تولستوي. لقد قمت بتحويل ما كان يجب أن يكون علاقة حرفية تتعلَّق بالاكتشاف العلمي، إلى حكاية ملحمية؛ حرب بين قطاعات المجتمع المختلفة.. هذا الملمح يظهر، بقوّة، في هذا الكتاب (كما في كتبك الأخرى)، ويتمثَّل في الاستعارة المسرحية، حيث تصف العلم نفسه بأنه حقيقة مسرحية. ولكن، لديَّ فضول بشأن قدرتك على الإبقاء على هذا المزيج الذي تمارسه في كلّ عمل من أعمالك؛ فهل تفرض هذه الطريقة نفسها عليك، أم تظهر من تلقاء نفسها في سياق العمل؟ على سبيل المثال، في كتابك الجديد: لقد سمح لك هذا المزج في الكتابة أن تخلق ذلك التحوُّل عند الكتابة عن «كافكا»، بل ربَّما سمح لك،













أيضاً، بتقديم نفسك كـ «جريجور سامسا» جديد. هل كانت هذه الفكرة «وليدة اللحظة»؟

- لقد سحرني «كافكا»، الكاتب الذي لا أحبّه، على الإطلاق. لا تتعجَّب «ضاحكاً»، لكنه سحرني، بحقّ، بشكل غير متوقَّع. سأشرح لك كيف تقودنا الكتابة إلى مساحات غير مكتشفة سابقاً، وميلادها -لحظياً- من واقع العلاقة الشرطية بين الكتابة والتفكير. ولا تنسَ أن القراءة -على الرغم من أنها «عادة»- لم يعد يمتلكها الأطفال البرجوازيون، إلا أن جيلي قد امتلكها. الآن، أصبح الإنترنت يتحكّم في كلّ شيء. وبحسب وصف «سارتر»، نحن هؤلاء الأبناء البرجوازيون الذين وُلِدوا داخل يوميّاتهم؛ وهذا يعني أن أعمالي المنشورة هي، في الحقيقة، لا تشكِّل سوى واحد في المئة ممّا كتبته، لكونها مُنسَلّة من أشياء كتبتها منذ كنت في الثالثة عشرة من عمري. لقد جعلتني الكتابة أبدو أكبر بكثير. ربَّما، لم يعد الأشخاص أمثالي موجودين. ما نعيشه الآن حقبة أدبية مثيرة للاهتمام، يتوجَّب علينا متابعتها، فالأطفال الذين صنعوها ينسلخون عن حقيقة أنهم يكتبون؛ لذلك، لا أميِّز كثيراً بين مراحل تدفُّق العمل، ولا أعرف كيف وضَع «جيمس جويس» تيّار الوعي والكتابة! «ضاحكاً». منذ أن كان عمري ثلاثة عشر عاماً وأنا أكتب، وأمتلك «223» مفكِّرة (ضاحكاً). في البداية، عندما كان عمري ثلاثة عشر عاماً، مثَّلت الكتابة، بالنسبة إليّ، طريقة لتوثيق الأحداث، فتشعر بأنك تفكِّر لأنك تكتب، بينما الكتابة هي التي تحفِّزك على التفكير؛ لذلك، لم أواجه أيّ مشكلة حول ما إذا كنت كاتباً أم لا؛ فأنا لا أكفّ عن التفكير، وهذا يكفي. كذلك الكتابة، تجعل المرء يفكِّر؛ فهناك ديناميكية، دون تراتبية، بين الفعلَيْن. الواقع أني أجد صعوبة كبيرة في تعليم طلّابي عندما أنظِّم ورش عمل لكتابة أطروحة. أصبحت أرى، الآن، أن الكتابة من أجل التفكير أصعب بكثير، لكن الميزة هي أن المرء لا يتخيَّل أنه يستطيع التفكير بلا الكتابة، فإذا كان هناك علاقة شبيهة مع الشعر، فستكون قائمة على أنه لا يوجد شيء خارج الشكل والقالب، وهذا هو الحال مع الأدب «الفلسفي»، الذي لا أجد نفسي فيه عند استخدامه. إن فكرة وجود فلاسفة تحليليِّين، على سبيل المثال، يعتقدون أنهم يكتبون «بشكل صحيح»، ويستخدمون «اللّغة المناسِبة»، هي فرضية، لطالما أضحكتني. لقد كنت قارئاً نهماً لـ«نيتشه»، ثم استغرقت في السيميائية، وبعدها المنهجية العرقية التي لا تتحلّى بالسمات الأدبية، بقدر اهتمامها بالتفاصيل. ثم عرَّجت على الإثنوغرافيا... كلّ هذه المنهجيات تجعل المرء منتبهاً إلى حقيقة أن الأنطولوجيا موجودة في دوائرها، ولا تفلت من مداراتها؛ لهذا السبب، عندما يقول لي الناس: «من الغريب أنك تكتب مسرحيّات تارةً، ثم تكتب نصّاً فلسفياً حول الموضوع نفسه تارةً أخرى»، لا اندهش، لأن الجماهير مختلفة. أنت تخاطب أناساً مختلفين، واقعين تحت تأثيرات مختلفة، لكنهم، في النهاية، الكائنات نفسها، ولا يمكنهم الهروب من هذه الحقيقة. الفلسفة ليست لغة صمّاء؛ إنها لغة، مثل أيّة لغة أخرى، وقد سعيت، باستمرار، إلى تحقيق التوازن بين غاية الكتابة وطريقة العرض؛ تماماً، كأن تنشأ بيننا محاكاة، ونحن لا نعيش معاً على الكوكب نفسه. لا بأس بتنوُّع الجماهير، وتباين التأثيرات، والأهمّ أن يكون هناك تفاعلية واستمرارية، ففي كلّ مرّة يتحكَّم الشكل في وحي الأنطولوجيا؛ لهذا السبب، عندما أعدت قراءة أطروحتي الأولى، بعد مرور خمسين عاماً، قلت لنفسي: «الواقع الحالي ليس غريباً إلى هذا الحَدّ، إنها أنطولوجيا في النهاية، ولم أفعل شيئاً سوى ذلك!»

لقد كان مفيداً، للغاية، طرحُك مثل هذا السؤال الحرج، قبل ذلك بوقت طويل، حول الأزمة البيئية، في كتابك Down to Earth ، إذ تمثِّل البيئة معضلة في الكتابة، لأنها تحدّ من القدرة على وصف المكان الذي نعيش فيه. في هذا الكتاب، تدعونا إلى تكرار التمرين (القديم والحديث) الذي سمَّيته «سجلّ الشكاوى»، ثم البدء في وصف دقيق للمساحات التي نعيش فيها، ووصف الكائنات التي نرتبط بها. من وجهة النظر هذه، يتحوَّل علم البيئة إلى قصيدة شعرية، حيث عدم القدرة على إدراك إلى أيّ مدى صار الفضاء أو الأرض «غاية بعيدة» أكثر فأكثر، في كتاباتنا اليومية.. هل يمكن أن تخبرنا عن ورش العمل التي تقيمها؟

- إنها المشكلة نفسها التي تواجه جيلاً بأكمله من المؤلِّفين والمفكِّرين، حيث إن الفجوة الهائلة بين التأثيرات والجماليّات المرتبطة بالبيئة، كافية لخلق حالة قاتلة من الملل.. كيف، إذاً، سيدافعون عن هذا الكوكب، عن هذه الكرة الزرقاء الكبيرة؟؛ لذلك أقمت «ورش عمل» للوصف التلقائي في القرى والبلدات الفرنسية، والتي تتمتَّع بميزة كبيرة تتمثَّل في كونها بعيدة عن السخط السياسي.. لا يهمَّ، بالضبط، لمن يوجِّه هؤلاء حديثهم، بالضبط، لكنهم يصفون ظروف بقائهم على قيد الحياة، والتي لها تأثيرات نفسية علاجية كبيرة. ما إن يبدأوا في وصف ما يعيشون، حتى يصبحوا حديثِي الولادة، لأنهم، حتى لو لم يصفوا كلّ شيء، فسبيل تحقيق ذلك حدث بالفعل.. لقد اخترعنا محفِّزات لإثارة المشاعر: على سبيل المثال، يحاول رجل أن يصف كيف ينقذ مزرعته بواسطة تطوير أساليبه في تربية الحيوانات؛ فهناك نباتيّون غاضبون، وما إلى ذلك. كما يمكن للمرء أن ينتقل، مباشرةً، من هناك، إلى مناقشة سياسية من النوع «الكلاسيكي»؛ لذلك نحن نبتكر أشكالاً ذات تأثيرات متباينة.. أولئك الذين يستجيبون، يفعلون ذلك بأربع



نغمات عاطفية مختلفة: الخوف، أو الفرح أو الحزن أو الغضب. وهذا يغيّر كلّ شيء، لأنهم، في غضون ثوان قليلة، ينتقلون من حالة إلى أخرى، إذ يتمّ إعادة صياغة العواطف، وإعادة تشكيلها؛ ما يترتَّب عليه ولادة تأثيرات مركَّبة، يكون من الرائع متابعتها. لديَّ اهتمام باجتياز هذه التجربة، أو -بالأحرى- هذه المرحلة، من البيئة السياسية، إذا جاز التعبير، لأن المرء لن ينقذ الأرض بكلّ هذه التقنيات، إذا لم يقم بهذا العمل الخاصّ الذي سمَّيته «سجلّات الشكاوى». جلسات العمل هذه أشبه بإعادة توطين شعوري لفهم المشكلة، وهذا يمثِّل أهمِّيّة خاصّة، في وجهة نظري، كمن يزرع في العقول منبِّهاً شعوريّاً يشبه «جرس إنذار» عند الخطر، ناتج عن وعي عميق ودقيق بماهيّة الأشياء، وتغيُّراتها من حولنا.

يبدو لي الأمر كمن يطلق دعوة لبدء كتابة يوميّات بالشراكة مع المجتمع. من الرائع، أيضاً، أن يكون أحد البديهيات التأسيسية لعملك، على مدار أربعين عاماً، قائماً على التعريف بكلّ ما هو غير بشري، سواء أكان شيئاً، أم كان آلة،أم حيواناً، أم نباتاً، أم كان الأرض بتفاصيلها.. يبدو الأمر كما لو كان التمرين الذي تتحدَّث عنه عبارة عن يوميّات، أبطالها ليسوا «بشريين»...

- سأعطيك مثالاً بسيطاً: أحفادي يذهبون إلى المدرسة، ورغم ذلك ما زالوا لا يكتبون. يُكلِّفونهم بإعطاء أفكار بدلاً من الكتابة، فلا أحد يقول لهم: «صِف لي هذا الزجاج».. لقد اعتدت أن أقضي أيّاماً في وصف باقة من الزهور. الكتابة هي أحد أهمّ ما يجب أن يتعلَّمه الناس، والأطفال، تحديداً. من هذه النقطة، يبدؤون في امتلاك القدرة على الانتباه، والبحث عن الكلمات الصحيحة. فعندما تكتشف أنه ليس لديك كلمات، وأن الشيء الذي تصفه خامل، ستدرك أنه لن يتحرَّك إلّا بالوصف. باختصار، الوصف هو الوظيفة الأساسية للكتابة. وإذا كنت تفعل ذلك يوميّاً كـ «تمرين ذهني»، فينبغي أن تكتب كلّ يوم؛ لأن هذا السرد، هو الذي يمنحك سبيلك للكتابة. يعتقد البعض أن كلمة «وصف» تبدو بسيطة، لكن، في الواقع، لا يوجد شيء أصعب من الوصف (ضاحكاً).. المبدأ الكامن وراء ورشة الكتابة هو نفسه الكامن وراء ورشة التمثيل، وهي نظريَّتي الاجتماعية

الصغيرة: إذا كنت بحاجة إلى الشرح، فهذا يعني أنك لم تصف الشيء بشكل كافٍ.. أحياناً، يبدو الوصف مثيراً، لكن التنظير يكون أكثر تفاهة، إذا أردت. التمكُّن من إيجاد طريقة للكتابة، بالنسبة إلى العلوم الاجتماعية، هي مشكلة عامّة، خاصّةً فيما يتعلّق بالعثور على قوالب وصفية متقدِّمة، لا تجعل التفسيرات سطحية.

حول هذه النقطة هناك سؤال آخر: أشار كتاب «أميتاف غوش - The Great Derangement»، إلى حدود الرواية بصفتها «سجلّاً»، فقد قال إن الرواية البرجوازية، أو الرواية الحديثة، غير قادرة على التعامل مع الاضطرابات المناخية؛ لجملة من الأسباب؛ من بينها: الصورة الميتافيزيقية للعالم المستوحاة من التكرار اللانهائي للشيء نفسه، ما يجعل الطبيعة أقلّ استحقاقاً للوصف، ففي النهاية، كلّ شيء يتكرَّر. ومن ناحية أخرى، يأتي علم النفس البشري في الصدارة، حيث لا يتكرَّر أيّ شيء؛ هذه إحدى آليّات تحليله؛ لذلك، يدعو، في النهاية، إلى تغيير الشكل والأسلوب كخطوة بديلة مثلما تحدَّثت من قبل، بينما تشير أنت إلى مشكلة أكثر خطورة: هذا الغياب، هذا العجز، هذا الإهمال للتكوين في الكتابة.. علينا ألّا نخسر هذه الثّقافة بالتكاسل، فلماذا لا نستثمر كثيراً من الوقت في الوصف؟ ... هذا كان رأيك.

- يمكن للمرء أن يسأل عن تنمية مهارة السرد، على سبيل المثال. أعتقد أن الكثير من المعلّمين يفعلون ذلك، بالطبع. إنه مثل تعلُّم العزف على البيانو، حيث يتعيَّن عليك التدرُّب يوميّاً. لا تزال ممارسة الكتابة بمنزلة عملية مستمرّة، لا سقف لها.. لم أعد أقوم بالتدريس لطلاب الدكتوراه، ولكن، على أولئك الذين يعملون في هذا المجال أن يكتبوا عمّا يجري، طوال الوقت.. أولئك الذين يكتبون في الأرشيف، لديهم نصوص مكتوبة بالفعل، لكن علينا، نحن -علماء الأعراق البشرية- أن ننتج نصوصاً يُعلِّق عليها الآخرون، وتخلق زخماً من النقاش المتبادل؛ لذا، يجب أن تعتاد على تأليف النصوص حول أطروحتك. ينبغي ترسيخ هذا الاتِّجاه للحثّ على قول ما نفكِّر فيه، وإجادة التعبير عنه.. ليس عليك، في البداية، سوى الاستغراق في الوصف، ثم يمكنك، بعد ذلك، التفكير فيما وصفت؛ هذا أحد أهمّ أطوار نموّ مهارة الكتابة.

باعتباري كاتب يوميّات، أيضاً، أشاركك رؤيتك، لكن هناك شيئاً مثيراً للاهتمام فيما تقوله، لأنك من ناحية، تتحدَّث عن ثقافة برجوازية يُفتَرض أنها تتوارى وتختفي، لكن هناك، من ناحية أخرى، مفردات تنشأ من الطريقة التي تصف بها التركيب، إذ إن الوصف هو نوع من الثّقافة الإثنوغرافية للعمل الميداني للكتابة.. ما أجده مثيراً للاهتمام، ربَّما، جنوح الربط بين ممارسة الكتابة والاستكشاف والحاجة إلى وصف شيء بعيد، قد لا يخصّنا..

- إن الجانب الغنائي للكتابة مهيب، وكذلك استكشافك للحقائق، فنحن نعيد رؤية العالم من حولنا، ومن هذه النقطة، يمكننا أن نرى إلى أيّ مدى قد تغيَّر الكوكب. تخيَّل لو أنك قد دعوت البشرية، اليوم، للقيام بدور آدم وحواء مرّة أخرى. أنت تعلم أن هناك قطعة جميلة جدّاً لـ «مارك توين»، لا أعرف ما إذا كنت تعرفها، لكنها مضحكة جدّاً ومكتوبة بصورة محكمة، وهي بعنوان «مذكِّرات آدم وحواء الخاصّة». من أكثر الجوانب المؤثِّرة في هذا النصّ، أنه يتعيَّن عليهما اكتشاف نوع المشاعر التي قد تتولَّد لديهما عند النظر إلى العالم، لأوَّل مرّة. إنه تمرين مكثّف من الوصف، وهذا يتطلَّب منّا أن نفكِّر، مرّة أخرى، في الوجود، مثلما فكَّر آدم وحواء. لابدَّ أن نولد مرّة أخرى، بسبب تغيُّر المناخ، والتغيُّر الجذري للكوكب الذي يتطلَّب وصفاً جديداً. ألا تعتقد ذلك؟ نحن نولد، مرّة أخرى، في عالم مختلف إلى حَدٍّ ما، حيث يجرى طردنا من عالمنا القديم. عندما يكون تمرين الوصف تمريناً جماعياً، تكون هناك عملية تنقيح لوصف المشاكل والمعضلات بما يسمح بملاحظتها بدقّة.. باختصار، تصبح العقدة أدقّ من خلال عملية إعادة الوصف؛ من هنا، يكتسب المرء، مرَّةً أخرى، القدرة على الاهتمام والتعبير؛ كلّ هذا من أجل أن نكون قادرين على التعبير عن العلاقات التي نتمتَّع بها مع كائنات العالم في زمن النظام المناخي الجديد، كما أسمِّيه، حيث يتمّ تجريدنا من القدرة على الوصف، لأننا لسنا في المكان المناسب الذي اعتدناه؛ إنه زمن الارتباك الهائل.

وهكذا، إن فكرة إمكان إعادة نشر المفردات الصغيرة التي يقدِّمها لنا علم الاجتماع العادي، من أجل نضالنا المعتاد لفهم حقيقة أننا لسنا في المكان المناسب، ولسنا في العصر الصحيح، ولسنا الأشخاص الذين اعتقدناهم، أمرٌ بدا لي «غير محتمل»؛ ولهذا السبب، اكتسبت الفنون، بشكل عامّ (الشعر والفنون البصرية والمسرح والسينما) أهمِّيّةً في هذه الفترة، بلا وجودها نركض في واقعية زائفة (هذا ما أصبح عليه علم الاجتماع العادي) في محاولة التقاط كلّ هذه التحوّلات، ومن الواضح أن ذلك مستحيل. في النهاية، تقع على كاهلنا المسؤولية نفسها في الحياة، لأن كلّ الكائنات الحيّة، رغم أن إيماءاتها مشفَّرة، ستبقى مضطرّة لتكرار نفسها من أجل البقاء.

■ **حوار: إيمانويل كوتشيا □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-bruno-latour/?fbclid=IwAR0EWg_EeLZhY3A5s-jVY6ExvmV5bj8fYr-zMDAFjsdAatc2VDvoLpI6lh6Y



















أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



فكرُ كرة القدم

"لا يوجد مكان يكون فيه الإنسان أكثر سعادة من ملعب كرة قدم". مقولة لألبير كامو تلخص افتتان العالم بلعبة أصبحت بسحرها ظاهرة لا مثيل لها. كرة القدم، التي هي أيضا، مرآة كاشفة لإرادة الشعوب، استولت على العقول والقلوب خارج سلطة الإكراه. ففي عالم يتسم بالعنف والتنافس يمكن على أرض إمبراطورية كرة القدم تذوّق تلك الإثارة الأسطورية للانتصار.

صور ملحمية تقدمها لعبة بسيطة في ظاهرها، لكن قدرتها، التي تصل إلى تطويع حلمنا بعالم آخر، توجد دائماً في قلب معركة مفتوحة بين سطوة الأرقام، وتسليع كل شيء، مما يجعل خطاب المثل العليا لكرة القدم يكتسي أهمية بالغة أكثر من أي وقت مضى، فباقتفاء أثرها في ذاكرة المجتمعات، والحياة اليومية للعامل البسيط وحتّى المثقف والفيلسوف، هناك ما يمنحنا بعيدا عن النتيجة الرياضية، وقتا إضافيا لسرد القصص الإنسانية.



جون كلود ميشيا[1]

بعضُ الأقوال حول كرة القدم

ما هي كرة القدم من وجهة نظرك؟ ما ماهيتها؟ هل هي نشاطٌ رياضي؟ أم هي واقعةٌ اجتماعية؟ هل هي فنٌّ؟ أم هي صناعة؟

- من الواضح أن كرة القدم هي كل هذا في الوقت نفسه! إنها أوّلاً وقبل كل شيء رياضة، وُلِدَت، بهذا التصوُّر، من رغبة زملاء النخبة البريطانية إبّان القرن التاسع عشر في تكييف ممارسة اللعبة القديمة (القديمة قِدم البشرية) مع الروح العقلانية والمُساواتية للحداثة الصناعية، مع بذلهم مجهودات بالتزامن مع ذلك لأجل المُحافظة على بُعد المجانية المُكوِّن لها، وعلى تلك الأخلاق الخاصة باللعب الحُر (cette éthique du fair-play) التي كانت في الأصل وثيقةَ الصلة بالقيم الأرستقراطية. ويمكن القول بأن الأمر يتعلّق بـ«فن» من حيثُ إنّ كرة القدم عملت باستمرار على تعبئة وتحريك الجدل بين العبقرية الخلّاقة والمُبدعة، و بين القاعدة (تحفظ لنا الذاكرة الجماعية في متحف مخيالها بذكرى «آثار» هذا الفن الأكثر بروزاً ولفتاً للانتباه، سواء تعلَّق الأمر على سبيل المثال، بحركة بيليه المُدهشة التي لا تصدَّق أمام «مازوركيفيتش - Mazurkiewicz» في نصف نهائي كأس العَالَم سنة 1970، أو مباراة هنغاريا والأوروغواي في مونديال 1954، لكن من المُؤكّد أيضاً أن كرة القدم صارت صناعة أيضاً، وهو ما لم يتحقق إلّا بفضل الرساميل التي صارت تتدخل فيها، والأرباح التي تمَّ جنيُها منها. وهي في الأخير واقعة اجتماعية، بالمعنى الذي تبدو فيه هذه الرياضة إحدى المرايا الأساسية التي تنعكس عليها جميع تناقضات المُجتمع اللّيبرالي الحديث، صالحها وطالحها.



جون كلود ميشيا ▲



ألا تمثّلُ كرة القدم في نهاية المطاف قمة الليبرالية؟

- عكس الحضارات السابقة، نجد أن النظام الرأسمالي تحرِّكُهُ وتنشِّطُهُ دينامية ثورية -هي تلك الخاصة بالمُراكمة المُستمرة والمُتواصلة للرأسمال- دفَعتْه إلى أن يُخْضِعَ تدريجياً جميع مناطق العَالَم، وكل مجالات ودوائر النشاط الإنساني لقوانينه، بيد أنَّه فعل ذلك دائماً وفقاً لكيفيتين تتميَّز إحداهُما عن الأُخرى، وهو أمرٌ غالباً ما تتناساه الانتقادات الطُّهرانية الجديدة، لـ«الأيديولوجيا الرياضية». فهو من جهةٍ يعمد إلى أن يخلق من عدم ممارساتٍ مُعاكِسةً لروحه تماماً (نذكر على سبيل المثال تلِيفزيون الواقع، ألعاب الفيديو أو المُوسيقى الصناعية)، ومن جهةٍ أخرى، سعْيُه الدؤوب لاسترداد كل المُمارسات والتقاليد لصالحه والالتفاف عليها، وهي المُمارسات والتقاليد التي غالباً ما تكون من أصل شعبي، ومنفلتة على الخصوص من منطقِّه القائم على الحساب، وهو ما نراه بوضوح على سبيل المثال، مع تلك «الدلالة» التقدُّمية للأحياء الشعبية القديمة التي تميِّز المُدن الغربية الكبرى. ولعبة كرة القدم تكشف بوضوح عن الحالة الثانية وتنمُّ عنها، بحيث توجد دائماً في المُمارسة التي يحدِّدها ويميِّزها عدد من العناصر المجانية التي لا تتلاءم ضرورةً وإنْ حصل ذلك فبصورةٍ سيّئة مع المنطق «النيوليبرالي»، لذلك لا يمكننا القول بأنها تمثِّلُ «تتويجاً وأوجاً لتسليع المُجتمع»، حتى و لو كان منطق السوق قد ألحق ضرراً فعلياً بماهيتها. فمن الواضح جداً وجود اختلاف كبير دائماً بين شعبية نبيلة[2]»، المعروفة على الخصوص بصيتها



وشـهرتها، وبيـن شـعبية ليونيـل ميسـي ويوهـان كرويـف وإريـك كانتونـا.

هل جسَّدت كرة القدم دائماً الرياضة الشعبية بامتياز؟

- طيلـة القـرن العشـرين كانـت كـرة القـدم، إلـى جانـب ملحمة طواف فرنسـا، رياضة شـعبية بشكلٍ أساسي، سواء بالنظر إلى الأصل الاجتماعي لمُمارسيها أو معجبيها، فقد كانـت كمـا سـبق للمُـؤرِّخ «إريـك هوبسـباوم Éric Hobs-bawm» أنْ كتـب «ديانـة البروليتاريـا»، مـن هنـا ازدرائهـا لمـدةٍ طويلـة مـن قِبـل الأنتلجنسـيا (لاسـيما فـي فرنسـا)، لكـن اتضـح أن خضُوعهـا المُتزايد للمنطـق الليبرالي -الذي يشـكّل «قانـون بوسـمان»[3] المرحلـة الحاسـمة فيـه- فـي طـور تغييـر هـذا المُعطـى؛ فـي بدايـة الحيـاة الاحترافيـة للاعـب لا يكـون ممكنـاً قانونيـاً أن يكسـب أكثـر مـن ضعـف أجـرة عامـل مؤهَّـل. أمـا اليـوم فمـن الجلـي أن نجـوم هـذه الرياضـة صـاروا جـزءاً مـن عالَـم التميُّـز والحظـوة.

هل هي بحق «مملكة الولاء والإخلاص الإنساني الذي يمارَس في الهواء الطلق»؟

- كان ذلـك هـو تعريـف غرامشـي لهـا، لكن منـذ أن عمل منطـق السـوق علـى تشـويه طبيعـة اللعبـة ذاتهـا، صـارت مطابقة هذا التعريف للواقع أقلّ، وتراجعت شيئاً فشيئاً، (لنفكِّـر فـي اسـتعمال اليـد مـن قِبـل تييـري هنـري، ومـن طـرف ديغـو مارادونـا)، فضـلاً عـن أن بعـض اللاعبيـن مـا هـم إلَّا مرتزقـة (مسـيرة باولـو مالديني أو ريـان جيجـز لـم تعـد حتَّـى ممكنـة التصـوُّر اليـوم)، كمـا أن ضـرورة الفـوز وتحقيـق الانتصـار بـأي ثمـن صـارا يظهـران بدرجـة كبيـرة غيـر متوافقـة مـع اللّعـب النظيـف الـذي كان الأصلَ فـي الـروح الرياضيـة.

عندما استحضر«جورج أورويل» كرة القدم في نصِّه «الروح الرياضية» وصفَها بعباراتٍ قاسيّة نوعاً ما («ينبوع عداوة لا ينضب» و«النسخة المشوهة أو سيمولاكر الحرب»، «لطالَمَا كنتُ مندهشاً من سماع أشخاص يُعلنون أن الريَّاضة تشجِّع الصداقة بين الشعوب»، «نلعب من أجل الفوز، واللعب لا يعود له معنى يُذكر إذا لم يبذل المرءُ كل ما في طاقته من أجل الفوز به»). ما الذي توحي لك به هذه العبارات لـ«جورج أورويل»؟

- ما من شكٍّ في أن «أورويل» على هذا الصعيد كانت تفصله مسافاتٌ هائلة عن كامو وباسوليني! بعد هذا، أقول بأننا ننسى، بصورةٍ دائمة تقريباً، التأكيد على أن هذا النص تمَّت كتابته سنةَ 1945، أثناء الدوري الإنجليزي لدينامو موسكو (فريق الخدمات الأمنية لستالين!)، وهو الدوري الذي وضع النظام السوفياتي تصوره صراحةً من أجل الدعاية والتّلاعب بالرأي العام الإنجليزي، هو ما تمرَّد ضده جورج أورويل بوضوح، غير أن نظرته إلى الرياضة كانت في الواقع أكثر تعقيداً من ذلك (وهو ما تحتاط الأيديولوجيا الرياضية من التذكير به)، هكذا عندما بحثَ عن عرض وإيضاح فكرة أن «هناك أموراً لا يجب الامتناع عن إتيانها» -وذاك هو مبدأ للآداب العامة- غالباً ما تبادر إلى ذهنه فوراً مثال الرياضة (لا سيما الكريكت). وعندما عمل على وصف الإطار اليومي الحقيقي للثقافة الشعبية الإنجليزية، لم يعوزه التحديد الدقيق لـ«النادي ولمُباراة كرة القدم، الحديقة الخلفية التي توجد خلف المنزل، الركن الذي توجد فيه المدفأة وكوب الشاي الدافئ». ومن البديهي أن تكون كل الأشياء مستهجنة تماماً بنظر المُثقف الناشئ.

هل صار اللاعبون اليوم «أقنومات العَالَم الحديث المُقدَّسة»؟

- تماماً على غرار مارادونا، ورولين ستونز وليدي غاغا! من المُؤكَّد أن التصنيم ليس بالأمر الجيد أبداً، لكن لماذا تكون علاقة مُعجب متحمِّس ببيليه أو ديستيفانو أكثر «طفولية وصبيانية» من تلك العلاقة التي تربط قارئاً لجريدة «ليبراسيون» بـ«جوي ستار Joey Starr»، و«إيمريك كارون Aymeric Caron» أو «ستيف جوبز Steve Jobs»؟

ما الذي تدركه حين تعاين شخصيات مثل إبراهيموفيتش أو رونالدو: هل هم موهوبون أم فنّانون؟ أم أنهم على العكس منتجات خالصة للمُجتمعات الليبرالية؟

- توجد ثلاثة أشياء -كما سبق للفلاسفة القدماء أن قالوا- تميل إلى فصل الإنسان عن عين ذاته، وعن أمثاله وأشباهه وعن الواقع العادي هي: السلطة والمال والمجد (وكما نقول اليوم «الشهرة»)، وانطلاقاً من اللحظة التي ولج فيها نجوم كرة القدم عالَم أصحاب الامتيازات المحظوظين، فمن العادي جداً أن تتطوَّر عندهم كل الباثولوجيات الأخلاقية والسيكولوجية، بعد هذا أجد أن المثالين اللَّذين قدَّمتهما لم يتم اختيارهما بشكلٍ جيد، لأن وضعهم الممتاز والمُتميِّز اجتماعياً ليس له لحد الآن أي تأثير على العبقرية الخلّاقة والمُبدعة لهؤلاء اللاعبين (على العكس من ذلك هؤلاء المُؤلِّفين الذين لهم كتب أكثر مبيعاً بكثير، قد صاروا أغنياء ومشهورين، لم يتمكنوا من إنتاج شيء اللَّهم ما كان من إعادة تدوير تلك الوصفات التي ضمنت وأمّنت لهم نجاحهم الأول)، وبالمُقابل، أنا قلق جداً لأجل الأجيال الجديدة من لاعبي كرة القدم الذين لهم أجور إعجازية بملايين الدولارات، بينما لا زالوا لم يثبتوا بعد شيئاً، مما يجعل تلك الأجور منطوية على خطر أن تكبح في الوقت نفسه مميزاتهم كلاعبين وفضائلهم الإنسانية.

أليسوا نتاجاً لنوع من النزعة الليبرالية التحرُّرية التي انحدرت من مايو/أيار 1968؟

- إنهم أولاً وقبل كل شيء نتيجة قانون أو نظام بوسمان! (l'arrêt Bosman) بوصفه قراراً تمّ فرضه سنةِ 1995 من قِبل «محكمة العدل الأوروبية» الشهيرة جداً على الكيانات التي تتولى تدبير وإدارة كرة القدم، وهو ما جرى تحت تصفيقات أحزاب اليسار.

هل تكون كرة القدم قد صارت إحدى تجارب مجتمعنا بوصفه مجتمع التسلية والفرجة؟

- في مجال الطّب يشير السواغ إلى مادة نقوم بإضافتها إلى العنصر النَّشِط لدواء من الأدوية من أجل تحلية حبات الدواء والمُساعدة على تناولها، لذلك تبقى صيغتك ملائمة ومناسبة على نحوٍ خاص، فمن اليقيني أنَّ الصناعة الرياضية الحديثة، لاسيما تلك الخاصة بكرة القدم، تُمثّل بنظر الطبقة المُهيمنة عنصراً حاسماً وهذه القوة الناعمة (soft power) أو هذا التحكم والضبط المُتوفر لزمن الدماغ إنما هو موجَّهٌ إلى تمرير الجُرعة الليبرالية المرة، ونفس الأمر تضطلع به صناعة الموضة والعَالَم الرقمي ميدان المُوسيقى العالمية وحفلاتها الضخمة، مع وجود هذا الاختلاف الجدير بالإشارة والمُتمثّل في استحالة ممارسة نظرة نقدية تقريباً، ولو في حدودها الدنيا، تجاه دينامية الرأسمالية، من خلال اتخاذ موقع داخل عالَم الموضة مثلاً - لأن هذا العَالَم لا يمثّل إلّا تعليقاً شاعرياً على هذه الدينامية غير الإنسانية، بينما عالَم كرة القدم لازال يقدِّم عدداً من زاويا النظر غير الرأسمالية إلى الحياة.

كتبتم أن الهدف لم يعد من الآن فصاعداً «بناءً من أجل الفوز، بل هو الهدْمُ حتى يتم تجنُّب الخسارة». وشيئاً فشيئاً صارت الفِرق تختار كرة قدم طموحة ودفاعية (برشلونة، بايرن، دورتموند، أرسنال)، فهل كرة القدم في طور التغيُّر؟ وهل كرة القدم السلبية لـ«هيريرا» في طور الاستئصال؟

- أنتم تصفون هنا واجهة العرض الحديثة الخاصة بكرة القدم، وبتعبير آخر، أنتم تصفون مجموعة 14، التي تضم في الوقت الحاضر الأندية الأكثر غنى في العَالَم، كتلك الأندية التي تضم بالتعريف، أفضل اللاعبين في العَالَم (جزئياً، لأنهم يمتلكون الوسائل المالية لبناء

مراكـز تكويـن للأنديـة الأخـرى)، وبالتالـي فليـس مـن المُدهـش فـي شـيء أن يحرصوا علـى تأميـن الحـد الأدنـى مـن هـذه الفرجـة الضـروري لتحقيـق «عائـد للاسـتثمار».

لكـن بمجـرَّد مـا نتـرك هـذا العَالَـم المُتلألـئ والبـرَّاق، كـي نجـد، علـى سـبيل المثـال، عالَـم البطولـة الأولـى (la Ligue 1)، سـنرى أن كـرة القـدم لعبـة مملـة ودفاعيـة، وفقيـرة جـداً مـن الناحيـة التقنيـة، وتنحـو، علـى العكس مـن ذلـك، إلـى أن تصيـر معيـاراً. وبكلمـةٍ واحـدة نقول بـأن قرار بوسـمان قـاد منطقيـاً إلـى خلـق لعبـة قـدم تسـير بسـرعتين حتـى أننـي أخشـى أن يأتـي علينـا حيـنٌ مـن الدّهـر يتـمُّ فيـه تنظيـم بطولـة للأنديـة الأوروبيـة تكـون وقْفـاً علـى الأنديـة المرموقـة فقـط، تلـك الأنديـة التـي تحتكـر القسـم الأساسـي مـن الدعـم المالـي والإعلامـي، بينمـا سـتكون الأنديـة الأخـرى حبيسـة الصناديـق الفقيـرة للبطـولات المحليـة، والتـي سـتكون فائدتهـا الرياضيـة بالضـرورة ضعيفـة جـداً، بهـذا تكـون لعبـة كـرة القـدم قـد كفَّـت عـن أن تكـون لعبـة شـعبية، بالمعنـى الأول للفـظ، كـي تصيـر مجـرَّد بديـل للكـرة الـدوارة، بخلفيـة مـن المُصفقيـن والفواصـل الإعلانيـة التـي لا تفتـر.

وفيمـا يتعلَّـق باللعبـة فـي ذاتهـا، مـا هـو تعريفـك لـ«الجميـل» فـي مجـال كـرة القـدم؟

- سـأحتمي هنـا خلـف مُدَرِّبيْـن اثنيـن أكِـنُّ لهمـا تقديـراً كبيـراً، فمـع «جوسـيلين غورفينيـك Jocelyn Gourvennec»، أقـول إنّ «التمريـرة علاقـة بيـن اللاعبيـن، وهـي الأمـر الأكثـر أهميـة» (ويضيـف غورفينيـك علـى نحـوٍ منطقـي بأنـه يسـتحيل أن يقبـل ولـو لاعبـاً واحـداً يحتقـر التمريـرة ويقلِّـل مـن شـأنها». ومـن جهتـي، أقـول، بخصـوص الـروح الجماعيـة للعـب، مـع «كريسـتيان غوركـوف» إن الانتصـار لا يمثّـل هدفـاً للعـب بقـدر مـا يُمثّـل نتيجتـه الطبيعيـة، إنهـا صياغـة تنـمُّ عـن الـذكاء يثيـر الإعجـاب، وهـي تعنـي أن الاختصـاص الأول لكـرة القـدم الفرجويـة، وبالتالـي الهجوميـة، والتـي يتـمُّ بنـاء لعبهـا بصـورة جماعيـة، هـو متعـةُ لِعـب الواحـد مـن أجـل الآخـر علـى قاعـدة فلسـفة مشـتركة ومتقاسـمة، فتمريـر الكـرة يمثّـل الأسـاس الطبيعـي لهـذه المُتعـة؛ تلـك هـي كـرة القـدم التـي مارسـها ولعبهـا -علـى سـبيل المثـال- فريـق برشـلونة الـذي كان يدربـه غوارديـولا، أو الفريـق الكبيـر لهنغاريـا فـي الخمسـينيات مـن القـرن العشـرين، (وفضـلاً عـن ذلـك لا يتـردَّد «غوسـتاف سيبيس Gusztàv Sebes» و«بيـل شـانكلي Bill Shankly» فـي الحديـث «عـن كـرة قـدم اشـتراكية»!)، وهـو مـا يعنـي بصـورةٍ طبيعيـة معرفـة كيفيـة تنويـع أنظمـة اللعـب المُجسِّـدة لهـذه الفلسـفة الدفاعيـة -حتـى أثنـاء المُبـاراة- بدلالـة المُشـكلات المطروحـة مـن طـرف الفريـق الخصـم (وتلـك هـي القـوة الكبـرى لـ«جـوزي مورينـو»، فـي إطـار فلسـفة لعـب مختلفـة هـي للأسـف الشـديد فلسـفة مختلفـة جـداً)، لكـن يبـدو أن مَـنْ جـاءوا بعـد غوارديـولا لازالـوا لـم يفهمـوا ذلـك بعـد، ممـا يعـود، دون شـك، إلـى غيـاب امتـلاك إبداعيـة فلسـفية تكـون معادلـة ومكافئـة لتلـك التـي يتمتـع بهـا هـو.

تعمـل كـرة القـدم علـى جعـل الأفـراد ينخرطـون داخـل مصيـر جماعـي يلتزمـون بـه، وفـي أيامنـا هـذه، فـي الوقـت الـذي نجـد فيـه الليبراليـة أحـرزت المعركـة الأيديولوجيـة، ألّا تكـون كـرة القـدم مجـرَّد سـلاح فـي يدهـا، أم يمكـن اعتبارهـا، مـن حيـث هـي بنـاءٌ جماعـي، بمثابـة عنصـر لـ«مقاومـة نمـو منطـق السّـوق والعمـل علـى كبحـه»؟

- إنّ كـرة القـدم، كمـا سـبق لـي القـول، عندمـا يتـمُّ وضعهـا تحـت علامـة «اللعـب الجميـل»، تكـون منطويّـة علـى عـدد مـن العناصـر التـي لا تتوافـقُ مـع منطـق السـوق، إذ مـن حيـثُ هـي رياضـة، تتأسـس أولاً وقبـل شـيء علـى مـا أسـماه «غاليانـو Galeano» بـ«متعـة اللعـب لأجـل اللعـب»، ممـا يتعـارض بصـورةٍ واضحـة مـع التايلوريـة التـي تُوجِـبُ علـى كل حركـة بشـرية أن تكـون «ذات مردوديـة وعائـد» بشـكلٍ فـوري ومبرمجـة تقنيـاً (مـاذا كان سـيكون ظـنُّ تايلـور بـكلٍّ مـن «غارينشـا Garrincha» أو «كوبـا Kopa»)؟ وبوصفهـا رياضـةً جماعيـة، تؤكِّـدُ لنـا كـرةُ القـدمِ أن تطـوُّر كل لاعـب وازدهـاره الشـخصي يجـد عمومـاً شـروطَهُ الأولـى فـي التّطـوُّر والنمـاء بصـورةٍ جماعيـة، وليـس بداخـل صـراع الأنـوات وأشـكال الاعتـداد بالنفـس، وفضـلاً عـن ذلـك، هـل كان بإمـكان كل مـن «إينسـتا Iniesta» و«غزافيـي Xavi» أن يصيـرا مـا همـا عليـه لـو كان داخـل فريـق «أنتـر» الـذي دربـه «هلينيـو هيريـرا Helenio Herrera» (لنفكِّـر هنـا فـي مسـيرة هـذا اللاعـب العبقـري جـان مـارك غيلـو، والتـي تـمَّ إفشـالها جزئيـاً؟ لكـن بمجـرَّد مـا تُخْلـي هـذه القيـم الأساسـية المـكان لهـوْسِ «ألّا نخسـر المبـاراة» (والنظـام البوسـماني بأكملـه يدفـع فـي هـذا الاتجـاه)، اتضـح أن كـرة القـدم لا يمكنهـا إلّا أن تغيـر طبيعتهـا إلـى حـد تصيـر فيـه مدرسـة ممتـازة لـ«النزعـة الأنانيـة» النيوليبراليـة، والعديـد مـن اللاعبيـن، لاسـيما مـن الأجيـال الجديـدة، يقدِّمـون عنهـا نموذجـاً محزنـاً فعـلاً.

■ ترجمة: يحيى بوافي

هوامش:

1- Jean-Claude Michéa, QUELQUES PROPOS SUR LE FOOTBALL , La Découverte | «Revue du MAUSS» 2015/2 n° 46 | pages 41 à 49

أُجْـري هـذا الحـوار مع الفيلسـوف جون كلود ميشـيا مـن طرف مجلـة «FootMondial» (كـرة القـدم العَالَميـة)»، فـي مايو/أيـار سـنة 2014، لكـن المجلـة سـرعان مـا توقّفـت قبـل أن يتـمَّ نشـر نـص الحـوار، لذلـك أعـاد الكاتـب نشـره بمجلـة «مـوس»:

https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2015-2-page-41.htm

2 - في إشارة إلى نجمة تليفزيون الواقع نبيلة بيناتيا...

3 - عـرف القانـون باسـم اللاعـب جـان مـارك بوسـمان، الـذي رفـع علـى نـادي لييـج البلجيكـي قضيـة، لمنعـه مـن الانتقـال إلـى نـادٍ كـروي آخـر بعـد انقضـاء مـدة عقـده معـه، وقـد أسـفرت هـذه القضيـة التـي امتـد التقاضـي فيهـا خمـس سـنوات، إلـى هـذا القانـون الـذي غيَّـر عالَـم اللعبـة، مجيـزاً انتقـال اللاعبيـن المُنتهيـة عقودهـم بشـكلٍ حُـر ودون موافقـة النـادي، وكذلـك حرّيـة انتقـال اللاعـب الأوروبـي داخـل نطـاق دولٍ الاتحـاد الأوروبـي واعتبـاره كلاعـب محلـي.

حكاياتٌ حول كأْسِ العَالَم

إنَّ إعادة كتابة أُسطورة بطولة كأس العَالَم في 100 حكاية، معناهُ أن نتذكَّر أن المُباريات التي كانت تنتهي بالتعادل السِّلبي ظلّت لمدة طويلة مباريات يُعاد لعبُها، وأنَّ البطاقات لم تكن موجودةً دائماً، وأنَّ مَنْ كان يُصاب من اللاعبين كان يتعيَّن عليه البقاء في ميدان اللعب، كما أنَّ هذ الحكي يعني أنْ نحكي عن اللّاعبين الأسطوريين، وأنْ نصف مآثرهم، وأنْ نشعر بإثارة انتصاراتهم ونحسَّ بعَارِ هزيمتهم، وهو يعني أيضاً، أنْ نتحدَّث عن الفساد وعن جعل اللَّعب مقامرةً، ويعني أنْ نَقُصَّ دور الفيفا، وبطولات العَالَم المُستقبلية وما ستحققه من عائدات بملايير الدولارات. لذلك فإنَّ قطرات العرق والدّمع على السواء لم يَحِنْ بعدُ أوان توقُّفِها عن النُّزول على عُشب الميادين الخضراء.

منذ ما يقرب القرن وقطرات العرق والدّمع تتساقط على هذه المروج؛ فتَحْتَ هذه الميادين الخضراء اللون، حيث يتم تشذيب أصغر فرع مثلما يُشذب حجر اليشب الأخضر، تستقرُّ روح بطولة كأس العَالَم، لذلك فإن الدَّوس عليها ليس تدنيساً للمُقدَّسات، بل العكس هو الصحيح، لأن مداعبة العشب هي تماماً «مثل ملامسة السماء بكلتا اليدين»، كما قال في يوم من الأيام مارادونا.

إنَّ كأس العَالَم هو أوْج الاختبارات وأقصاها، بل وأقساها في آن، إنَّه الاختبار الذي يتمُّ تخصيصه لنخبة دقيقة وحادّة جداً في تركيزها تماماً مثلما هي حدَّة مسامير أحذيتها الرياضية، إنَّ كأس العَالَم وعدٌ، إنَّهُ وعدٌ بتأمُّل كرة القدم في أصْفى وأنْقى صوَّرها. في النسخة التاسعة عشرة لكأس العَالَم، من سنة 1930 إلى سنة 2010، احتشد أربعة وثلاثون مليون شخص في مختلف الساحات؛ فهذه الصورة المُركَّزة للإنسانية وهي تسافر من قارةٍ إلى أخرى، ومن بطولةٍ إلى أخرى، وتمْتزجُ في الملاعب الرياضية مهما كانت رتبتها ومهما اختلفت ألوانها وتباينت عقائدها.

إنَّ الأهّم طيلة شهر هو فقط الفريق الوطني! غير أن هذه النزعة الشوفينية ليست مرضاً؛ فكأس العَالَم هو على الأرجح من اللحظات النادرة التي يمكننا فيها أن نفتخر بألوان علمنا الوطني دون أن نكره تلك الخاصة بالآخرين، لقد كانت تلك هي إرادة أبِ بطولة كأس العَالَم «جول ريميه»؛ هذا الفرنسي كان له تصوُّر كوني للكرة؛ فحتى أفقر الصبية الذين وُلِدوا وسط براثن القمامة، يمكنهم وهُم يلعبون بما تيسَّر من علب فارغة أن يحلموا بلعب الحدث في يوم من الأيام وبمُعانقة الكأس.

ومع توالي نسخ بطولة كأس العَالَم، شهدت كرة القدم وأكثر منافساتِها مَجْداً، تطوُّراً أكبر، إذ صار المال هو مَنْ يتولّى الآن قيادة الرِّياضة، ولكنه يعمل على تطويرها وتنميتها أيضاً، وصارت الحشود تنحني أمام أولادٍ شبابٍ يتعذَّر الوصول إليهم..

تأسيس الفيفا[1]

لم يكن الرَّجُل معروفاً على الإطلاق، ومع ذلك فإنَّ هذا الفرنسي هو مَنْ كان الأصل في قيام أقوى المُنظَّمات الرياضية في العَالَم؛ أقصد الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا)، إنه «روبرت غيران Robert Guérin» عام (1876 - 1952) هذا الشخص العنيد، الذي كان يعمل صحافياً في جريدة الصباح (le MATIN) (بمرتبة أمين قسم)، وسكرتير قسم كرة القدم باتحاد الجمعيات الرياضية الفرنسية في الرياضات الأولمبية (USFSA)، أراد أن يوحِّدَ ويُقنِّن كرة القدم ويعمل على تنظيمها فيما وراء الحدود، فانتشرت هذه الرياضة في أوروبا وفي بقية العَالَم. وفي سنة 1902 تحدَّتِ النمسا على أرضها هنغاريا بنتيجة (5 - 0)، وقد كانت تلك هي المُباراة الأولى بين البلدين (غير البريطانيين) من القارة العجوز.

ولمرّاتٍ عديدة كان لقاء الشاب «غيران»، بدعم من



▲ إرث من الجدل - لطالما كان تقرير ما إذا كانت التسديدة قد تجاوزت الخط أم لا مشكلة في كرة القدم. يمكن القول إن الحادث الأكثر شهرة كان في نهائي كأس العالم 1966 ، عندما رأى الإنجليزي جيوف هيرست تسديدته في الوقت الإضافي وهي ترتد من الجانب السفلي من عارضة ألمانيا الغربية. تم احتساب هدف ، مما منح إنجلترا التقدم 2-3 ، مع فوز أصحاب الأرض بالمباراة 2-4.

الهولندي كارل أنتون فيلهلم هيرشمان، مع المسؤولين الإنجليز من أجل إقناعهم بأنْ يبادروا لإطلاق حركة تجمع أسرة كرة القدم العَالَمية. كان الإنجليز يهيمنون على هذا التخصُّص الرياضي، لكن ممثلي اتحاد كرة القدم (FA) كانوا متردّدين. وللحقيقة فإنّ «سادة كرة القدم ومعلميها» كانوا يحتقرون القارة ولعبها القائم على الهواية، وفي مواجهة هذا الفتور وانعدام الحماسة، لم يكن بوسع روبرت غيران إلّا أن يبادر بنفسه إلى دعوة ممثلين عن الاتحادات الأوروبية لكرة القدم للمجيء إلى باريس يوم 21 مارس/آذار 1904، وتحديداً إلى شارع فوبورغ سانت أونري، حيث كان يوجد مقر اتحاد الجمعيات الرياضية الفرنسية في الرياضات الأولمبية (USFS A) (لم يكن قد تمَّ تأسيس الاتحاد الفرنسي لكرة القدم) فأسّست كلٌّ من بلجيكا والدنمارك وهولندا وسويسرا والسويد ونادي مدريد لكرة القدم (الاتحاد الإسباني لكرة القدم لم يكن قد تأسّس بعد)، الاتحاد الدولي لكرة القدم، وقد انخرط الاتحاد الألماني لكرة القدم في المُنظَّمة الوليدة عبر بعثه برقيةً إليها في نفس اليوم.

مثّل هذا الاجتماع ميلاد الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا) ومؤتمرها الأول؛ وفيه تمَّ انتخاب روبير غيران، الذي لم يكن قد تجاوز 27 ربيعاً، رئيساً، كما صادق الأعضاء المُؤسِّسون على القوانين العشرة الأولى، وصار من الواجب على الاتحادات دفْعُ رسوم عضويتها في الاتحاد الدولي لكرة القدم والتي تمَّ تحديد مقدارها في مبلغ 50 فرنكاً (ما يعادل 1900 أورو اليوم)، وتنص المادة التاسعة على أن الاتحاد «هو وحده من يعود له الحقّ في تنظيم بطولة دولية».

أكَّدَ الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) استقلاليته وخطَّط لتنظيم بطولة العَالَم بسويسرا سنة 1906، لكن لم يحدث أيُّ تسجيل فيها، مما مثَّل فشلاً ذريعاً، وبعد هذه الصعوبات الأولى، انسحب «غيران» ليحُلّ محلّه الإنجليزي «دانييل بورلي وولفول Daniel Burley Woolfall» (أكَّدَ الاتحاد الإنجليزي لكرة القدم عضويتَهُ في الفيفا سنة 1905) ليصبح الرئيس الثاني للاتحاد الدولي لكرة القدم، مسهماً في تنظيم المُنافسة الدولية الكبرى لكرة القدم: البطولة الأولمبية في لندن سنة 1908، وسيكون على بطولة العَالَم لكرة القدم الانتظار قليلاً كي ترى النور.

ميلاد بطولة كأس العَالم(2)

الخراب لازال يلقي بظلاله على أوروبا، وحداد بلدانها على الملايين من قتلاها لم ينقضِ بعد، أوشكت الحرب العَالَمية الأولى أن تقوِّض الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا)، لكن أمينه العام كارل هيرشمان، كان له الفضل في الإبقاء عليه قائماً، وبطلب من رئيس الاتحاد الفرنسي لكرة القدم (FFF) «جول ريميه Jules Rimet»، تولّى الهولندي المسؤولية من مدينة روتردام ليستأنف بعد ذلك ربط الاتصال بالأعضاء، ولمّا استدعى

من جديد الجمعيات العامة، لم تكن بعض الاتحادات تريد سماع الحديث عن ذلك من جديد، كما هو الحال بالنسبة للاتحاد البريطاني؛ إذ من المُستحيل أن تتحدَّث إلى أعدائها! لكن على الرغم من ذلك صار لهذه المُنظَّمة بمدينة أنفرس سنة 1920 مجلس إدارة جديد سيتولى رئاسته جول ريميه الذي كان يبلغ عندئذ 47 سنة، وأشهراً، بعد ذلك سيصير الرئيس الثالث للاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا).

كان جول ريميه مهووساً بتنظيم منافسة دولية، وفي سنة 1904 عند تأسيس الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا)، كان يأمل روبير غيران في تأسيس «بطولة عالمية»، وهو ما تمَّ إدراجه في النظام الأساسي للاتحاد، غير أن البريطانيين لم يكونوا يريدون معرفة شيء بخصوص ذلك، إذ إن بطولة لكرة القدم موجودةٌ وقائمة بالفعل ضمن الألعاب الأولمبية والاتحاد الدولي هو مَنْ يتولّى تنظيم المُنافسة لصالح اللجنة الأولمبية الدولية (CIO).

لكن على الرغم من حضورها في الألعاب الأولمبية سنة 1908، فإنّ كرة القدم لم تأخذ كامل سَعتها الحقيقية إلّا ابتداءً من سنة 1920 (14 فريقاً)، ثمَّ سنة 1924 (بلغ عدد المُنتخبات المُشاركة 22)، لتفقد البطولة بعد ذلك شيئاً من قوتها (حيث بلغ عدد المُنتخبات المُشاركة 17 منتخباً)، لكن رغم كل شيء تكون الألعاب الأولمبية هي التي منحت المصداقية لهذه الرياضة التي صارت عالمية على أوسع نطاق، وبذلك يكون الوقت المُناسب قد حان للتحرُّر من اللجنة الأولمبية الدولية (CIO) ولامتلاك الاتحاد الدولي لكرة القدم لمُنافسة خاصة بكرة القدم، خصوصاً منذ أن التقى جول ريميه سنة 1925 بالدبلوماسي الأوروغواني إنريكي بويرو، الذي أكَّدَ أن بلاده على أتم استعداد لتحمُّل جميع التكاليف إنْ تمَّ اختيارها لتنظيم بطولة كأس العَالَم الأولى.

غير أن التفاهم لم يتحقق أبداً بين الهيئتين الرياضيتين؛ فالاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) يعتبر أن مبدأ الهواة العزيز على قلب بيير دو كوبيرتان بمثابة كابح لانتشار الكرة المُستديرة، ومع ذلك أمكن لبعض اللّاعبين المُحترفين المُشاركة في البطولات الأولمبية؛ لأنّ ما كانت كرة القدم تحقّقُه من عائداتٍ كان يتراوح بين خُمس وثُلث مداخيل الألعاب الأولمبيِة، وبالتالي لم يكن أمام اللجنة الأولمبية الدولية (CIO) حلٌّ آخر.

وفي سنة 1927 أنشأ الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) لجنةَ دراسات اجتمعت أول مرّة بزيورخ؛ ومن هذا الاجتماع ستخرج ثلاثة مشاريع أساسية هي: كأس أوروبا التي سيتمُّ تنظيمها على رأس كل عامين، وبطولة العَالَم التي سيتمُّ تنظيمها على رأس كل أربع سنوات، وهي منافسة مفتوحة أمام جميع الدول الأعضاء في الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا)، سواء أكان لها لاعبون هواة أم محترفين؛ بمعنى بطولة عالَم للمُحترفين وأخرى مخصَّصة للهواة، وبتاريخ 28 مايو/أيار من سنة 1928، وأثناء مؤتمر أمستردام، اقترح هنري ديلوني، الأمين العام للاتحاد الدولي لكرة القدم، قراراً بخصوص بطولة دولية، تقرَّر تنظيمها سنة 1930، تكون مفتوحة أمام اتحادات كرة القدم المُنتَسِبة للفيفا ويشارك فيها الهواة والمُحترفون، وهو القرار الذي تمَّ اعتماده وتبَنّيه بثلاثة وعشرين صوتاً مقابل خمسةِ أصوات، وهكذا كان ميلاد بطولة كأس العَالَم وحصلت كرة القدم على استقلاليتها.

«1938» ميلاد كرة القدم بنطق برتغالي[3]

في الدورة الثالثة لبطولة كأس العَالَم، خرجت عبقريةٌ من جوف الكرة، لاعب مراوغاته دوَّخت المُدافعين وحرَّكت قلوب الشَّابات الفرنسيات، إنه ليونيداس دا سيلفا (1913 - 2004)، كتلة صلبة مثله مثل الكثيرين ممّن ستصنعهُم البرازيل بعده، صاحبُ نزعة فردية، حتى لا نقول عنه إنه كان أنانياً، مبدعٌ غير منضبط، داهيةٌ ومذهلٌ... فالسِّحرُ هو ما يسري في عروق قدميه.

في كأس العَالَم سنة 1938، صار «الجوهرة السوداء» على أتمّ استعدادٍ، فهو كالمقصلة في حسمه، ومع أن عمره لم يتجاوز بعد 24 ربيعاً، فإنه يشارك للمرّة الثانية في كأس العَالَم، لكنه نمَّى موهبته وجعلها تكبُر في صفوفِ النادي البرازيلي (فلامينغو).

لقد تغيَّر منتخب السيليساو أيضاً؛ لقد انتهى عهد فريق الهواة الذين كان يتمُّ إقصاؤهم منذ الدور الأول كما حدث سنتي 1930 و 1934، ليفسح المجال أمام المُحترفين ونُخبةٌ تشبهُ البلد بحقّ؛ فهي نخبة تحقّق في النهاية الاختلاط والامتزاج؛ إنها المرّة الأولى التي يطأ فيها فريق «خلاسي»، حتى نعاود استعمال التعبير الرائج في تلك الحقبة، عُشبَ ميادين كأس العَالَم، لقد صار موضوع جذب للجمهور الفرنسي وللصحافيين.

واجه «الرجل المرن» ورفاقه بولندا في مباراتهم الأولى، بولندا التي احتلَّت الرّتبة الرابعة في الألعاب الأولمبية ببرلين، فهذه المُواجهة كانت إحدى المُواجهات الأكثر جنوناً في تاريخ كأس العَالَم؛ ففي اليوم الخامس من شهر يونيو/حزيران بمدينة ستراسبورغ، شهد ملعب مينا طوفانَيْن؛ من جهة طوفانٌ من الأمطار التي لم تفتر محوِّلةً أرضية الملعب إلى بركةٍ من الوحل، ومن جهةٍ أخرى طوفانٌ من الأهداف، التي بلغت في المجموع أحدَ عشر هدفاً، بما في ذلك ثلاثة منها وقعها ليونيداس (6 - 5 حتى نهايةِ الوقت الإضافي)، حتى أن المُهاجم النّجم سجَّل هدفاً بجواربه بعد أن عَلِق حذاؤُه في الوحل عند قيامه بالتسديد، ليعمد إلى خلع زوج حذائه الذي ازداد وزنه بفعل امتلائه بالماء، لكن ما إنْ مضت بضع دقائق حتى طلب منه الحكم إعادة ارتدائه.

في الثاني عشر من يونيو/حزيران تألَّق «الجوهرة

السوداء» في ملعب «لي بارك ليسكيور - le Parc Les-cure» أمام جماهير مدينة بوردو، حيث افتتح ليونيداس التسجيل في مواجهة تشيكوسلوفاكيا بضربة مقص معكوسة، ليتحقَّق مجده؛ فقد جعل من هذه الحركة الفنيّة غير العادية حركة شعبية.

أنهى منتخب السيليساو البطولة باحتلاله المركز الثالث، وتمَّ اختيار مهاجمه المُتميِّز أفضل هداف في الدورة (سجل سبعة أهداف)، تعرَّض بعدها للإنهاك والإصابة، مما منعه من اللعب في فعاليات كأس العَالَم بعد ذلك.

وفي البرازيل عاش الجمهور هذا الحلول في المركز الثالث كما لو كان بالفعل «كارثة وطنية» بعبارات الرئيس «جيتوليو فارغاس Getúlio Vargas»، الذي صار مُدركاً بوضوح للأهمية الكبيرة التي صارت تتمتع بها كرة القدم في بلاده، ومع مرور الوقت لم تعد البرازيل تعاني أدنى عقدةِ نقصٍ أمام الدول الأوروبية، حتى أن عالِم الاجتماع الكبير «جيلبرتو فراير Gilberto Freyre» يتحدَّث عن «كرة القدم - الفن» كي يصف ويميِّز هذا اللعب البرازيلي الذي يكْسرُ الأصول العرقية: إنه الشِّعر منظومٌ في أبيات، بينما الأسلوب الغربي يُلْعَبُ نثْراً، وهذه السنة ما رأى النور هي «كرة القدم الدقيقة والرهيفة»، كرة قدم منطوقة باللّغة البرتغالية «le futebol».

«1966» - كلب كأس العَالَم[4]

أين اختفت الكأس؟ في هذا اليوم؛ اليوم الذي يصادف 20 مارس/آذار، سُرقَتْ كأس جول ريميه[5]، الكأس التي تُمنح للفائز المُستقبلي في بطولة كأس العَالَم.

على بُعد أقلّ من أربعة أشهر على انطلاق فعاليات المُنافسة التي كانت ستُقَامُ في إنجلترا، تمَّ خطف القطعة الأهم والمحورية في معرض لندن حول «حب الطوابع البريدية والرياضة» في سنترال هول في ويستمنستر يوم الأحد، لم يرَ الحرّاس ولم يسمعوا شيئاً، ومع ذلك تمَّ إغلاق المعرض في وجه العموم والطوابع النفيسة -التي كانت قيمتها مُقَدَّرَة بثلاثة ملايين جنيه- قد تمَّ النظر إليها بازدراء من طرف اللص أو اللصوص، فوحدَهُ التمثال الصغير الذي يزن حوالي 4 كيلوغرامات، والذي كان مؤمَّناً عليه بـ(30000 جنيه) في الحقبة، وحده الذي اختفى.

لا يتذكّر الشهود سوى شبح شخص بوجهه «الأسمر»، وعلى عاتق سكوتلاند يارد (مقر قيادة شرطة إنجلترا) يقع واجب العثور على «الإلهة المجنحة»؛ شرف التّاج و سُمعة رئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا) البريطاني السير «ستانلي روز» قد صارا على المحك، وقبل أن يعلم العَالَم بسرقة الكأس الذهبية، طلبَ السكرتير العام للاتحاد الإنجليزي لكرة القدم (FA) «دونيس فلاوز Denis Follows»، خفية إلى صائغ ذهب إعداد نسخة من الكأس في حالة ما إذا...



وبسرعة تلقّى رئيس الاتحاد الإنجليزي لكرة القدم جو ميرز اتصالاً من شخص قال إن اسمه جاكسون؛ حيث قد طلب هذا الغريب فديةً قدرها 1500 جنيه، وإلَّا صَهَر «هذه الخردة» المصنوعة من الفضة الخالصة والمطلية بالذهب، أياماً قليلة بعد ذلك تمَّ إيقاف هذا المُسمَّى جاكسون ليتم اكتشاف هويته الحقيقية: يتعلّق الأمر بجندي سابق، اسمه إدوارد بيتشلي، يبلغ من العمر 46 سنة.

لكن الكأس ظلّت مفقودة؛ وفي 27 مارس/آذار، كان كلب بشعر يجمع لونُهُ بين الأبيض والأسود يمشِّط بأنفه أرضية حديقة بيولا هيل التي تقع بضواحي لندن، صاحبه دافيد كوربيت البالغ من العمر 26 سنة، يقترب منبهراً ليجد حزمة ملفوفة، وبداخلها كأس نُقِشَ عليها: «البرازيل 1962»...

صار الكلب بيكلز بطلاً وطنياً بأربع قوائم، فهو مَنْ أنقذ بطولة كأس العَالَم وأنقذ كوربيت أيضاً، هذا البَحّار الأعزب الذي تلقّى 3000 جنيه إسترليني مكافأةً له، وعند نهاية كأس العَالَم، ستتم حتّى دعوة كلب الرعي مع صاحبه إلى مائدة الاحتفال بفوز إنجلترا.

لكن السر بقي خفياً: مَنْ سرق الكأس؟ يقول إدوارد بيتشيلي إنه مجرّد وسيط، حُكِمَ عليه بالسجن عامين لتوافيه المنيَّة بعدها سنة 1969 دون أن يكشف اسم مَنْ كان يقف وراءه ويموِّلُهُ، ماذا لو كان هو دافيد كوربيت وكلبه؟ هناك مَنْ يعتقد بصحة ذلك. واليوم يتمُّ عرض قلادة الكلب بيكلز في المتحف الوطني لكرة القدم بمانشستر.

«1966» هل هو هدف أم لا؟[6]

لطالما كانت المُبالغة في الكبرياء والعجرفة هي

شيمة إنجلترا في علاقتها بالمُونديال أو بطولة كأس العَالَم، لقد ازدرت الطبعات الثلاث الأولى من البطولة، إذ ما الداعي لأن يجتمع رعايا جلالة الملكة، وهُم مَنْ ابتكروا هذه اللُّعبة، مع الآخرين داخل منافسة سُوقيَّة؟ وبعد الحرب العَالَمية الثانية حصل الحدث أخيراً؛ فكان أن شرَّفَ الأسود الثلاثة عُشْبَ أرضية الملاعب في بطولة كأس العَالَم، لكن ما تأكَّدَ هو أن كرة القدم لا وجود فيها للولاء: ذلك أن «سادة كرة القدم ومعلميها» لم يكونوا في المُستوى المطلوب، حيث خرجت إنجلترا من الدور الأول سنة 1950 و 1958، أما سنة 1954 وسنة 1962 فكانت مغادرتها في ربع النهاية.

كان السؤال الذي فرض نفسه على الإنجليز هو كيف نسترجع لقب ملوك العَالَم؟ سنة 1963 قدَّم رمسي Alf Ramsey، الناخب الجديد الذي نجا من الغرق البرازيلي سنة 1950 وعداً بـ«فوز إنجلترا بكأس العَالَم»، وهو تنبؤ خطير، خاصة وأن المُونديال سيتمُّ تنظيمه على الأراضي البريطانية القديمة.

طيلة الدورة، بقيادة الأخوين شارلتون المجنونين (بوبي وجاك)، والعميد الأسطوري بوبي مور انتقل الإنجليز من انتصارٍ إلى آخر، ولم يتلقوا أي هدف في مرماهم باستثناء هدف واحد، بل أكثر من ذلك جعلوا البرتغالي أوسيبيو يذرف الدموع، قبل بُلُوغهم المُباراة النهائية.

في يوم الثلاثين من يوليو/تموز بمدينة ويمبلي وأمام الملكة إليزابيث الثانية و(96924) من المُشجِّعين واجه فتية البلد منتخب جمهورية ألمانيا الاتحادية (RFA) ومعجزة شابة اسمها بكنباور، كانت مباراة تمَّ فيها تضييق الخناق، فقد لعب الإنجليز بخطة (4 - 3 -3) دون أجنحة تسهِّل عمليات التراجع والدفاع أو عمليات التقدُّم الهجومية. قادوا حملات هجومية، لكن في الدقيقة النهائية من اللقاء عَادَل ولفغانغ فيبر النتيجة (2-2). بهدف تمَّ التشكيك في مشروعيته؟ نعم، الحَكم السويسري أقرَّ ضربة خطأ مشكوكاً فيها، وسجَّل فيبر الهدف بعد أن لمس كارل هينز شنيلينجر الكرة باليد، لكن الإنجليز لم يتوانوا ولم يتراجعوا.

وعند الدقيقة المئة راوغ جيوفري هيرست ضارباً الكرة بقوة لتصطدم بالعارضة العليا معاودةً السقوط قرب خط المرمى والنَّط إلى الأعلى قبل أن يقوم أحد اللاعبين الألمان بإخراجها إلى الزاوية. هدف! هدف مثار شك ونزاع؟ هنا أيضاً، سيحتجّ منتخب جمهورية ألمانيا الاتحادية، يتردَّد الحكم وقبل إصدار حُكمه يذهب للتشاور مع مساعده السوفياتي توفيق باخراموف، وتفصيلة الجنسية لها أهميتها في الفترة التي كانت فيها ألمانيا منقسمة إلى دولتين!، ودون أنْ يتردَّد، يُقسِم على المنجل والمطرقة أن الجلد البرتقالي تجاوز الخط، لتصبح إنجلترا متقدِّمة بـ(3) أهداف مقابل هدفين، ويعمِّق هيرست جراح ألمانيا الغربية أكثر حين



إضافته هدفاً آخر في وقتٍ متأخر من المُباراة، وهو الهدف الثالث له والأول في النهائي، هل كان هدفاً منازَعاً فيه؟ نعم كالعادة ذاك هو الحاصل دائماً؛ ففي نفس اللحظة التي تمَّ فيها قذف الكرة ركضت الجماهير إلى عُشب الملعب، وهو أمرٌ لا يمكن حتى التفكير فيه!

هل هو هدفٌ أم لا؟ منذ نصف قرن ونحن نتساءل عمّا إذا كانت الكرة قد تجاوزت خط المرمى أم لا، وهو ما يستحيل معرفته على الرغم من تكرار عمليات التحريك البطيء للصورة.

هكذا تكون قد تحقَّقت نبوءة ألف رمسي Alf Ramsey ، فإنجلترا قد صارت بالفعل بطلة العَالَم، ومنذ ذلك الوقت لم يتحقَّق ذلك مرَّةً ثانية، وتمَّ توشيح الناخب الوطني بوسام من درجة فارس، فهل انتهت القصة هنا؟ كلا، فالرئيس السابق للفيفا البرازيلي جواو هافيلانج João Havelange صرَّح سنة 2008، بأن كأس العَالَم برسم سنة 1966 قد تمَّ التّلاعب فيها من أجل تسهيل فوز إنجلترا؛ «ثلاثةُ حكام وستُّ مساعدين أداروا مباريات البرازيل ضد البرتغال وهنغاريا وبلغاريا، سبعةُ حكام من بينهم كانوا إنجليزيين، واثنان كانا ألمانيَيْن، والفكرة كانت ببساطة هي إقصاء البرازيل كما يشرح هافيلانج، ومَنْ كان يتولّى رئاسة الفيفا عندها هو الإنجليزي السير ستانلي روز».

■ مصطفى كيسوس □ ترجمة: يحيى بوافي

هوامش:

1- «Création de la FIFA» ; MUSTAPHA KESSOUS, Les 100 histoires de la coupe du monde de football, «que sais-je ?», PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 2014, P.8.

2- «Naissance de la Coupe du monde» ; MUSTAPHA KESSOUS, Les 100 histoires de la coupe du monde de football, «que sais-je ?», PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 2014, P.10.

3- «1938 - Naissance du «futebol»; MUSTAPHA KESSOUS, Les 100 histoires de la coupe du monde de football, «que sais-je ?», PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 2014, P.23.

4- «1966 - Une Coupe qui a du chien», ibid, p.47.

5 - جول ريميه واسمه الكامل (Jules Ernest Séraphin Valentin Rimet)، الفرنسي الذي ترأَّس الاتحاد الدولي لكرة القدم (الفيفا) بين 1921 و 1954.

6- «1966 - But or not but ?»,ibid, p-p 52-53.

دموع الفوتبول

سنة 1930 كان ألبير كامو حارس مرمى فريق كرة القدم بجامعة الجزائر. وقد أمكن له بعد ذلك بسنواتٍ أن ينتقل من ملاعب الكرة إلى ساحات الثقافة، وأن يحصل على جائزة نوبل للآداب عوضًا عن كأس العَالَم. كما أمكن له أن يكتب عمّا تعلّمه من لعبة الفوتبول مؤكّدًا لمنْ يريد أن يسمع: «لقد تعلّمت أنّ الكرة لا تأتي إلى أحدنا من الجهة المُتوقّعة. وقد ساعدني ذلك كثيرًا في الحياة داخل المدن الكبيرة تحديدًا، حيث الناس عادةً غير مستقيمين».


آدم فتحي

كان ألبير كامو محظوظًا دون شكّ حين عاش مع كرةٍ من هذا «الطراز». كان الفوتبول «عاقلًا» في ذلك الوقت بما يكفي كي يعتقد مُمارِسوه أنّ «العقل السليم في الجسم السليم». لكن ماذا في وسعه أن يعلّمنا اليوم؟ وأيّ فوتبولٍ نعني؟

***

تغيّر كلّ شيء في الفوتبول اليوم. لا شكّ في ذلك. ولعلّنا نستطيع أن نقول إنّ كلّ شيء تغيّر فينا أيضًا. خاصّة إذا تناولنا الموضوع من جهة التصنيع وما يتطلّبه من تسويق. فإذا نحن أمام فرجة محسوبة في فيترينة برّاقة كلُّ شيءٍ فيها فاقدُ العفويّة: اللعب والجدّ والمناهج والغايات، وحتى اللاعبون والمُتفرّجون الذين أصبحت ردود فعلهم أشبه بمُفرداتِ سيناريو مُحْكَم.

***

حرص والدي على إغرامي بالمُطالعة والشطرنج ونجح في ذلك. إلّا أنّه فشل في صرفي عن كرة القدم. ولعلّي ازددت افتتانًا بها نتيجةً لذلك. كان مدير مدرسة ابتدائيّة وكان عليه من ثَمّ أن ينتقل بنا في البلاد حسب حركة رجال التعليم. وقد أمضيتُ معظمَ طفولتي وجانبًا من مراهقتي في إحدى القرى الصغيرة الرابضة على كتف الوطن القبليّ التونسيّ.

كانت ألعابنا الفرديّة والجماعيّة تنويعًا على ما سنسمّيه فيما بعد «ألعاب القوى». منافسات في المُصارعة والعدو أو القفز أو رمي الأثقال وغيرها من الألعاب التي لم تكن تتطلّب منّا غير ما تجود به الطبيعة من حولنا. أمّا الألعاب التي تتطلّب «عتادًا» خاصًّا فلم تكن تتجاوز ما سهل الوصول إليه ورخص ثمنه: ثمار الأشجار. بعض العصي نقتطعها من الأغصان ونصنع منها المقلاع والخذروف. أنواع من الحجارة المصقولة نتّخذ منها «قِطَعًا» للعب الدامة أو الخربقة، وهي نوع من الشطرنج الشعبي. كرات زجاجيّة في حجم حبّات الزيتون نشتريها في الأعياد. إلخ.

لكن أهمّ ألعابنا كانت لعبة كرة القدم. كان لكلّ أسرة قريبٌ مهاجر إلى أوروبا كثيرًا ما يهدينا كرة جلديّة عند زياراته الصيفيّة. وإذا لم يتوفّر ذلك تدبّرنا أمرنا للحصول على كرة بلاستيكيّة بهذه الطريقة أو تلك. أو صنعنا كرةً من القماش وبقايا الكراتين أو من أيّ مادّة تصلح لصُنع الحلم. لذلك نستطيع أن نقول إنّ أبناء جيلنا كانوا يولدون بِكُرةٍ في أقدامهم. ولعلّ الكرة تظلّ الأقرب حتى لدى جيل اليوم: جيل «البلاي ستايشن» وأبناء «السمارتفون».

***

شيئًا فشيئًا أخذت هذه الكرة «تنتفخ» وتكبر حتى سكنت رؤوسنا وحلّت أحيانًا محلّ أكبر أحلامنا وزحفت على العقول والوجدان مثل «التسونامي» الذي لم يسلم منه شيءٌ حتّى الدموع. وشيئًا فشيئًا أصبحت دموعُنا تلك عنصر وحْدَتِنا جمهورًا ولاعبين عند الهزيمة أو الانتصار. كما أصبحت جزءًا من سيناريو «الفرجة». وبات علينا قبل أن نذرف دموعنا بكلّ احتراف أن نتثبّت من أنّنا داخل «الكادر»، أي أمام عين الكاميرا!

***

هكذا تحوّلت الدموع في علاقتها بالفوتبول إلى مفهوم واستعارة. وقد انتبهت إلى ذلك عدّة مرّات في حياتي. أذكر من بينها مرّتين تحديدًا: مرّة في بداية الشباب، ومرّة في منتصف الكهولة.

كنت في العشرينات من العُمر على عتبة الجامعة، وقد بدأتُ أشارك في المُظاهرات الطلابيّة وأحضر الأمسيات الشعريّة دون أن أكفّ عن ممارسة لعبتي المُفضَّلة. خاصّة في نهايات الأسبوع. لا أذكر المكان تحديدًا ولا أذكر الأشخاص المُشاركين. لكنّي أذكر أنّنا كنّا في ذروة المُقابلة. وصلتني الكرة فراوغت لاعِبَيْن أو ثلاثة متقدّمًا نحو مرمى المُنافس. أرسلتُ النظر لأرى إنْ كانت الفرصة سانحة للتهديف. بلغني من أقاصي الملعب تشجيع البعض فأحسست للحظات بنشوة قريبة من الإغماء. تخيّلت أنّي في «الكامب نو» أو «السنتياغو برنابيو»، وأنّ الآلاف تنظر إليّ وتلهج باسمي. أذكر ذلك جيّدًا وبأدقّ التفاصيل إلى اليوم. قرَّرت أن أتقدَّم بمفردي وأحاول التسجيل. فجأة امتدَّت ساقُ أحد لاعبي الفريق المُنافس وحصدتني حصدًا من على ساحة اللعب. وقعتُ أرضًا واحتكَّت مرفقي اليمنى بالأرضيّة طويلاً، ولم أستطع منع أنفي من الارتطام العنيف بالأرض.

لم تكن تلك أوّل مخالفة تُرتكَب ضدّي، فاللعبة توأم للمُخالفات. لكنّها كانت مخالفة خاصّة تآلفت في ذهني مع أحساس خاصّ سبقها، وخاصّة مع تعليق خاصّ لم يفارق ذاكرتي من يومها حتّى الآن. نهضت مترنّحًا وفي ذهني أنّ الحَكَمَ لا شكّ قد صفَّر، لكنّ اللعب تواصل. اقتربت من غريمي صارخًا مهدِّدًا فإذا هو يحدِّق فيَّ بدهشة ويقول لي: «لماذا أنت غاضب؟ أنا لم أرتكب خطأً مادام الحَكَمُ لم يتفطّن إلى ذلك».

لقد ربّاني والداي وربّاني المُعلِّمون وربّاني الأدب والفكر وربّتني الحياة حتى تلك اللحظة على اجتناب الخطأ عن اقتناع لا خوفًا من أن يتفطّن إليه «الرقيب». لكن تلك الكلمات أطاحت بكلّ ذلك. وبات يقينًا لديَّ أنّي لا يمكن أن أمارس هذه اللعبة التي يكفي أن يغفل عنه «الحَكَمُ» ليصبح الخطأ أمرًا طبيعيًّا.

كانت تلك لحظة فارقة في تحوُّل الدموع عندي إلى مفهوم. لقد بكيت طويلاً وبحرقة لحظتها لا بسبب الألم المُنجرّ عن الضربة، بل بسبب تلك الكلمات المعدودة المُلقاة بنبرة البداهات «المُرعبة». كانت تلك الكلمات كافية كي يتحطّم طموحي الكرويّ كلّه وكي يُضاء أُفقي في الحياة بنوع من الشمس المُعتمة.

***

بعد ذلك بسنين طويلة بكيت بالحرقة نفسها وأنا أشاهد مارادونا يسجِّل هدفًا بيده في غفلة عن الحكم التونسيّ. فجأةً عادت بي الذاكرة إلى تلك اللحظة: ها



هو أحد أكبر لاعبي العَالَم يؤكِّد الشيء نفسه. عندئذ تأكّدت من الحقيقة المُرّة: أنا واحِدٌ من مجانين الفوتبول لا شكّ في ذلك. لكن هذه اللعبة ليست لأمثالي. كانت تلك خلاصة الدروس التي تعلَّمتها من الكرة: إنّها اللعبة التي يكفي أن تغفل فيها عين الرقيب حتّى تتحوَّل اليدُ السارقة إلى يدٍ مقدَّسة.

***

مرّةً أخرى يذكّرني ذلك بألبير كامو وولعه بكرة القدم وكيف أنّه تعلَّم من تجربته الرياضيّة «أن يكسب دون أن يشعر بأنّه إله وأنّ يخسر دون أن يحسّ بأنّه قمامة».

مرّةً أخرى أقول إنّ ألبير كامو كان محظوظا جدًّا. ولو عاش بيننا اليوم لأرعبه أن يرى مضمون الحكمة الكرويّة يتلخّص في هذا السؤال: ما فائدة أن تكسب نفسك في الحياة إذا أنت خسرت البطولة في الفوتبول؟!

سؤال مؤرِّق حقًّا حين يُطرَح على مجانين كرة القدم تحديدًا، وأنا منهم، فإذا كأنّهم بين يدي أبي الهول.

لقد اعتدنا أن نجعل للبكاء «طقوسًا» كي نختفي خلفها وأن نجعل للضحك «أسبابًا» كي نمارسه على الملأ. حتى سهل علينا أن نمارس الضحك بنوع من «الرقاعة» في بعض الأحيان.

بينما ظللنا نحتشم بالدموع إذا اضطرّنا إليها الألم. أو إذا ذرفناها حزنًا في المآتم وعند الكوارث والإخفاقات. أو إذا غصصنا بها ونحن نتوجَّع على أحبّة رحلوا أو ونحن نشيّع شهداءنا في حرب أو نودِّع ضحايانا في جائِحة.

نحن اليوم نبكي فرادى ونضحك مجتمعين. ولا نبكي «جماعةً» إلّا حين يتعلَّق الأمر باستعارة دموع التماسيح. أمّا فيما عدا ذلك فلا شيء يوحّدنا اليوم في فرحٍ أو حزنٍ مثل دموع الفوتبول!

سوسيولوجيا كرة القدم

ما وراء شرارة الميادين

انسابَ الزمنُ العربي وصولاً إلى لحظة صار فيها هذا الوطن المُفتَّت يلملم جراحاته ويحاول الالتئام مرّةً أخرى «حول مشترك ما»، وكالعادة تكون كرة القدم هي الوسيلة وفُسحة التنفس، لكن الفسحة هذه المرّة جزء من أرض هذا الوطن العربي، إنها رئته؛ إنها قطر 2022، قطر الصغيرة بمساحتها، الكبيرة بسَعة رؤيتِها وسماحتِها، وهي ترسم بجهودها للوطن العربي إلى العَالَمية منفذاً، وتقتطع للعَالَم سَعة فرح وسرور من ضيق خريف الأزمة ويأس الحروب.

«لمَنْ سنرفعُ صراخ الحماسة والمُتعة ودبابيس الدم، بعدما وجدنا فيه بطلنا المنشود، وأجّج فينا عطش الحاجة إلى: بطل.. بطل نصفق له، ندعو له بالنصر، نعلّق له تميمة، ونخاف عليه وعلى أملنا فيه من الانكسار؟».

ذاك بعض من انسكاب الشعرية في نثر مقال خصّ به الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش أسطورة كرة القدم العَالَميّة «دييغو مارادونا» عقب بطولة كأس العَالَم لسنة 1986، حيث تُوِّج مع منتخب بلاده الذي أحرز هذه الكأس للمرّة الثانية في تاريخه، لكنه بعد أن عاود المُشاركة معه برسم نفس البطولة سنة 1994 وطُردَ، ما كان من مواطنه في القارة؛ الصحافي الأورغوانيِ، إدواردو غاليانو، إلّا أن كتب مختصراً مساره في ثلاثة أفعال: «لعب، فاز، خسر. كشف التحليل عن وجود إيفدرين وأنهى مارادونا مونديالـه عام 1994على أسوأ حال»[1]؛ أليس ذلك تجلّياً للمبدأ الهولوغرامي، إنْ شئنا استعارة تعبير ومفهوم إدغار موران، الذي يسمح بإدراك الجزء داخل الكل ووجود الكل داخل الجزء، وهو مبدأ يوجد في العَالَم الفيزيائي كما البيولوجي وفي العَالَم السوسيولوجي أيضاً»[2]، فهذا المبدأ هو ما يسوِّغ إدراك مسار نجوم اللعبة، الذي يضطرهم إلى القطع مع أسلوب الحياة العادية والمألوفة، ومع العلاقات المُعتادة، من أجل العيش ضد الوقت، وبالتالي ضد المكان وداخل عالَم لا يعود فيه أي معنى يذكر للمجال الخصوصي»[3]، إدراكه بوصفه يحمِلُ في ذاته تركيزاً وتكثيفاً للّعبة نفسها؛ من بدايات، ثمَّ صعود وتوهج، يعقبه انطفاء، واسترجاع، عبر الحنين لزمن لا يفتأ يبتعد، واستنهاض بالعقاقير المُنشّطة، لأجسام ما عادت تستجيب؛ فـ«قوانين المردودية التي تستدعي الرِّبح بأي حال، تضطر الكثير من اللّاعبين إلى التحوُّل إلى صيدليات تركُض، والنظام نفسه الذي يجبرهم على ذلك، هو الذي يدينهم أيضاً من أجله، كلما انكشفت المسألة»[4] كما قال الحارس الألماني شوماخر، ونفس المبدأ الهولوغرامي يبرِّرُ إدراك اللعبة بوصفها، تركيزاً وتكثيفاً للكل الاجتماعي، وهو ما يُقرأ من عنوان كتاب موران: «الرياضة تحمل كل المُجتمع في ذاتها»[5] الذي يضمُّ بين دفتيه، الحوار الذي أجراه معه فرانسوا ليفونيت بـ«المعهد الوطني للرياضة والخبرة والأداء» (INSEP)، والصادر سنة 2020 عن دار النشر (Le Cherche Midi).

إنَّ الرياضة بمثابة نقطة هولوغرامية ثلاثية الأبعاد تحمل في ذاتها المُجتمع برمته، لكنها تحمل تفرُّدها المُتمثِّل في أنها لعبة، وبذات الكيفية التي يتولّى فيها الحَكَمُ مهمَّة التحكُّم في خطر تحوُّلها إلى عنف وضبطه، نجد التصويت يتحكّم في العملية الديموقراطية دون أن ينفي وجودَها على تُخم اللّايَقين الذي يفتحها على خطر وصول حزب له تطلُّع توتاليتاري شمولي إلى السلطة بكيفية شرعية، وهذا ما يجعلها «أقلّ أنظمة الحكم سوءاً» على حدِّ تعبير وينستون تشرشل، أمَّا الرياضة فخصوصيتها كامنة، بحسب «موران»؛ في أن العنف حتى لو حام، إنْ جاز القول حولها، لاسيما منها تلك الرياضات التي تثير حماسة الجماهير، والتي تَتحقّقُ فيها ذروة الهيجان والفوران الجماعي، كما هو الحال بالنسبة لكرة القدم على سبيل المثال، وحتَّى حين تشتعل شرارة العنف في ميادينها، فإن السَّبَب في إيقادها عادةً ما لا يدور في فلك العوامل الرياضية البحتة، بل يصدر عن عوامل خارجية بالنسبة لها وغريبة عن منطقها، سواء أكانت عوامل سياسية أو اجتماعية أو غيرها؛ بحيث لا يمكن أن نجد التنافس بين الفرق الرياضية هو ما يؤدّي بوضوح إلى أشكال العنف الحدِّية والمُتطرفة، في حين تحضُر هذه الأخيرة بقوة حين يكون



الأمـر متعلِّقـاً بالتنافـس والصـراع، سـواء بيـن الحـركات السياسـية أو الطوائـف والتيـارات الدينيـة، وهنـا يمكـن أن نجـازف بالتأكيـد علـى أن مـا أُلْقـي مـن قنابـل ومـا حصـل مـن تفجيـرات فـي أماكـن العبـادة أكثـر بكثيـر ممـا حصـل فـي الملاعـب الرياضيـة، وحتَّـى حيـن يحـدث ذلـك لا يكـون الفاعـل فيـه هُـم الرياضيُّـون؛ لاعبيـن كانـوا أم جمهـوراً، بـل هـم أول الضحايـا!

إنَّ هـذه النظـرة المُركَّبـة للرياضـة عمومـاً، ولكـرة القـدم خصوصـاً التـي يسـتند إليهـا إدغـار مـوران فـي تقديـم جُـلّ أمثلتـه، تهـدف أساسـاً إلـى تَجْنِيـب الرياضـة الوقـوع ضحيـة المُقاربـة الاختزاليـة والأحاديـة، التـي تركِّـز فـي التفسـير علـى اسـتدعاء عامـل واحـد، أو تغليبـه فـي مقابـل العوامـل الأخـرى، ولأن الإنسـان ليـس عاقـلاً فحسـب (Homo sapi-ens) ولا صانعـاً (Homo Faber) ولا هـو إنسـان الانفعـالات والأهـواء ولا إنسـان اللعـب (homo ludens) فقـط، بـل هـو كل هـذه الأبعـاد وأخـرى مجتمعـة، فـإنَّ الرياضـة عمومـاً، ولاسـيما كـرة القـدم، «التـي هـي مـرآة لـكل شـيء تعكـس هـذا الواقـع»[6]، علـى حـدِّ تعبيـر إدواردو غاليانـو، فـلا عجـب، إنْ كانـت عاكسـة للحـب وللشـعور بالانتمـاء والتماهـي، وهنـا يمكـن التفكيـر فـي مـا تحظى بـه كـرة القـدم مـن أهميـة فـي تقويـة التماسـك الاجتماعي وتعميق سـرديّة الانتماء الوطني، بالنسـبة لكل شـعوب الأرض لاسيما شعب البرازيـل، تمامـاً مثـل عكسـها لمشـاعر الكراهيـة والغضـب، ولقيـم التسـامح والـروح الرياضية، وللقيـم الاقتصادية التي يسـعى وراءهـا الإنسـان ككائـن عقلاني يبحث عـن الربح، أي باعتباره إنسـاناً اقتصاديـاً (L'homo œconomicus)، حين توظفُها الشـركات وتخضعها لمنطق السـوق تأويجاً للأرباح.

لذلـك كانـت النظـرة الأقـرب إلـى الدُّنـو مـن ماهيـة الظاهـرة الرياضيـة، هـي المُقاربـة المُتعـدِّدة التخصُّصـات والعابـرة لهـا فـي آن، لأجل إحاطة تكون أقربَ إلى الشـمول بمـا يطبعهـا مـن تعقيد وتركيب يجعل منها تحدياً مرفوعاً للعلـوم الاجتماعيـة، لكـن كيـف السـبيل إلـى تحقيـق هـذه الغايـة وعلاقـة هـذه العلـوم بالرياضـة عامـة وبكـرة القـدم خاصـة، تنطـوي علـى ضـرب مـن المُفارقـة، يتجلـى فـي أن كـرة القـدم «التـي تتربـع، دون منـازع، علـى عـرش الرياضة الأكثـر شـعبية فـي العَالَـم بأسـره، سـواء ارتبـط الأمـر

بممارسيها أو بجمهورها أو بمَنْ يتابعونها عبر شاشات، فهذه اللعبة التي شهدت ميلادها في إنجلترا أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، كما يُشير إلى ذلك اسمها، سرعان ما انتشرت في أوروبا وأميركا اللاتينية، ثمَّ غزت إفريقيا قبل أن تلج إلى آسيا حديثاً، خاصة الصين، ووحدها الولايات المُتحدة الأميركية لا زالت تُظهر نوعاً من المُقاومة تجاهها»[7]، لم تشفع لها أهميَّتُها بوصفها «واقعة اجتماعية (تمتلك كل المظاهر المُميزة لـ«الواقعة الاجتماعية الكلية»، إن شئنا الحديث بعبارات مارسيل موس)، وظلّت تشغل مكانة هامشية داخل حقل العلوم الاجتماعية (خاصة في فرنسا)، لاسيما السوسيولوجيا؛ فكيف لنا بتفسير هذه الفجوة بين ممارسة شعبية جداً وبين التردُّد القوي للسوسيولوجيا الفرنسية في تناولها كموضوع والعمل لأجل الإحاطة بها؟»[8].

ذاك هو منطوق المُعاينة التي يفتتح بها كل من «ستيفان بو» و «فريدريك راسيرا» كتابهما الذي يحمل عنواناً طموحاً: «سوسيولوجيا كرة القدم»، لأن موضوع كرة القدم بإقرارهما ربما يكون الموضوع الأقلّ تمتعاً بالمشروعية والأهلية لمُقاربة العلوم الاجتماعية، إذ طالما اعتُبر موضوعاً مبتذلاً وغير نبيل بما يكفي ليكون موضوعاً للدراسة السوسيولوجية، وهو ما يرجع في جزء منه إلى الاستعلائية التي يبديها المُثقَّف تجاه ما يحرِّك الحشود، وفي هذا السياق يمكن ذكر تشبيه «أمبرتو إيكو» للاعبي كرة القدم بـ«بعض الكائنات الوحشية»، والذين صُنعوا ليصبحوا أبطالاً بلا روح، تحيط بهم جماهير مبتهجة تتفرَّج عليهم لترى كيف يحرِّكون أجسادهم، ويتعلّق الأمر هنا بنوع من الاستبداد المعنوي، الذي يفرض على الأغلبية نسيان جسدها لتُعْجب بجسد أقلية»[9]، أمَّا عن الجمهور الذي يتعصَّب لفريقه، فيقول: «عبر بيوتهم أدرك مكان اجتماعهم الأسبوعي، والملاعب يوم الأحد، حيث أسخَر مما يحدث، وحيث لن يكون الأمر أكثر سوءاً فيما لو أسرع الهوليغان في النزول إلى الملعب، لأن هذه الوقائع تلهيني، ولكونها من ألعاب السيرك بقدر ما يسيل من دماء»[10].

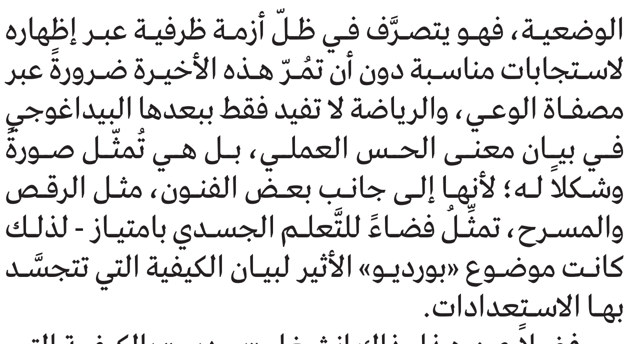
إنَّ عبارات «إيكو» تعبِّر عن لسان قسم كبير من المُثقَّفين يزدري كرة القدم مؤمناً بيقين «أن عبادة الكرة هي الشعوذة التي يستحقها الشعب، فالغوغاء المُصابة بمسّ كرة القدم تفكِّر بأقدامها، وهذا من خصائصها، وفي هذه المتعة التبعية تجد نفسها، فالغريزة البهيمية تفرض نفسها على الجنس البشري، والجهل يسحق الثقافة، وهكذا تحصل الدّهماء على ما تريده»[11].

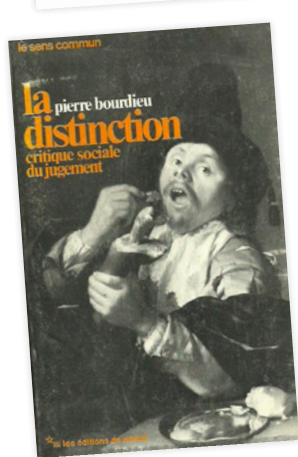
هذا ما يفسِّرُ جزئياً ملاحظة «ستيفان بو» و «فريدريك راسيرا»، والعامل الآخر الذي ربما يكون أسهم بقسط كبير في تهميش الرياضة وجعلها موضوعاً غير مستساغ من لدن العلوم الاجتماعية، يتمثَّل التأويلات المُتعسِّفة للتيارات الماركسية، التي شهدت سنواتها الظافرة في القرن العشرين، والتي تحدَّدت كرة القدم في عُرفها باعتبارها «أفيون الشعوب» ؛ فهي لا تعمل إلّا على إلهاء الجماهير وغَضْب وعْيها عن التفرُّس في أسباب استغلالها؛ فالعُمَّال «المُنوَّمون بالكرة التي تمارس عليهم سحراً خبيثاً، يُصابون بضُمور الوعي، ويتيحون لأعدائهم الطبقيين أنْ يسوقوهم كالقطيع»[12]، فهي، بداخل هذا المنظور لا تعدو أن تكون «جهازاً أيديولوجياً للدولة يتحدَّد كلية بعلاقات الإنتاج الرأسمالية وجهاز الدولة البورجوازية»[13]. وجميع الكتابات التي نحت ولا زالت تنحو هذا المنحى الجذري في نقد الرياضة عامة وكرة القدم خاصة، إنْ كانت لها من مزيَّة فهي، على الأقلّ، فضيلة التشكيك في الأطروحة التي تزعُم نقاء الرياضة من السياسة وتجرُّدها من كل شوائبها، والتي شكَّلت حرب أوكرانيا مؤخَّراً أنكى دحض وتفنيد، لكن حتَّى، مع امتلاكها لهذه الفضيلة، تظلّ هذه الأعمال مفتقرة للجوانب الأمبريقية التي تثبت صدق دعاواها التنظيرية.

وفي مقابل هذه الشيْطنة لكرة القدم، نجد توجُّهاً آخر يذهب إلى جعلها حاملاً لكل الفضائل وموئلاً لكل المزايا، فهي بنظره عامل من عوامل تحقيق السلم على الصعيد المحلي كما العَالَمي وأداة من الأدوات الفعَّالة للتربية والتنشئة الاجتماعية والإدماج الاجتماعي..، بل هناك من المُثقَّفين مَنْ ذهب، عكس «إيكو»، بعيداً في التأكيد على ذلك، كما فعل «ألبير كامو»، الذي مارس لعب كرة القدم كحارس مرمى، مؤكِّداً بأنه تعلّم من ذلك «أن الكرة لا تأتي مطلقاً نحو أحدنا من الجهة التي ينتظرها منها، وهو ما ساعدني في الحياة، خصوصاً في المدن الكبيرة، حيث عادةً ما لا يكون الناس مستقيمين، وتعلَّم أنْ يفوز دون أن يعتريه الشعور بأنه قوة خارقة، وأنْ يخسر دون أنْ ينتابه الإحساس بأنّه قمامة»، وبالإجمال، وكما يقول: «أنا مدين لكرة القدم بكل ما أعرفهُ عن الأخلاق»[14].

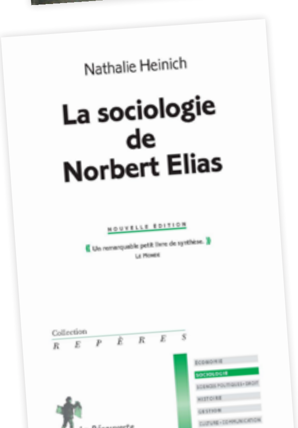
بين هذين الحدَّين المُتطرفين في مقارَبة كرة القدم يتخذ موقف «بيير بورديو» النقدي موقعه، إذ على الرغم من أنه لم يكتب الكثير عن الرياضة عموماً وكرة القدم خصوصاً، فإنه قد وضع مع ذلك برنامجاً لسوسيولوجيا الرياضة، من خلال ما نشره من مقالات حول الموضوع[15] والأعداد التي خصَّصها له من مجلة «Actes de la recherche en sciences sociales»، بحيث يمكن القول إنّ إسهام «بورديو» في هذا الباب صار في اتجاه مقارَبة المُمارسات الرياضية في علاقتها بالهابتوس الخاص بالطبقة الاجتماعية، إذ أوضح وثاقة الصلات التي تجمع التفضيلات، في هذا المجال، بالجسد وبالعَالَم الاجتماعي، مما يفسِّر التوزيع غير المُتكافئ لهذه المُمارسات داخل الفضاء الاجتماعي، بل إن اهتمام «بورديو» بالجانب الرياضي تجاوز ذلك إلى











حدِّ التماسه للأمثلة والاستعارات الرياضية لأجل إيضاح ما الْتَبس واستشكل من مفاهيمه على الأفهام، كما هو الحال بالنسبة لنظريته حول الفعل، فحتَّى يقرِّبَ معنى مفهوم الحس العملي (le sens pratique)، نجده يقارنه بحسِّ اللعب (le sens du jeu) الذي يبرهن عليه الرياضي، حين يعرف حيث يتعيَّن عليه التموضع، وأين ومتى يتعيَّن عليه وضع الكرة أو الامتناع عن ذلك، وهو ما لا يتمُّ بفضل حسابٍ واعٍ أو خضوعٍ وامتثالٍ لقاعدة، بل يجري بوصفه تعديلاً فورياً، تسبقه تجربة طويلة من اللعب، فيكون كاشفاً بذلك لجملة من الاستعدادات؛ ما يجعل الحس العملي شبيها بتحكم اللاّعب المجرّب في الوضعية، فهو يتصرَّف في ظلّ أزمة ظرفية عبر إظهاره لاستجابات مناسبة دون أن تمُرّ هذه الأخيرة ضرورةً عبر مصفاة الوعي، والرياضة لا تفيد فقط ببعدها البيداغوجي في بيان معنى الحس العملي، بل هي تُمثّل صورة وشكلاً له؛ لأنها إلى جانب بعض الفنون، مثل الرقص والمسرح، تمثِّلُ فضاءً للتَّعلم الجسدي بامتياز - لذلك كانت موضوع «بورديو» الأثير لبيان الكيفية التي تتجسَّد بها الاستعدادات.

وفضلاً عن هذا وذاك انشغل «بورديو» بالكيفية التي يتشكَّل بها فضاء الممارسات الرياضية، بحيث يسْتقل بمنطق اشتغال خاص تُؤمّنُه هيئات بعينها، ما دفعه إلى التفكير في الشروط الاجتماعية والرمزية التي دعمت ظهور الشكل الرياضي ونشأته وهنا لم يكن له بدٌّ من العودة إلى السوسيولوجي الألماني «نوربرت إلياس»، هذا الأخير الذي لا يمكن القفز على إسهامه، أو التغاضي عن أطروحته حين التفكير في كيفية مقاربة السوسيولوجيا للرياضة عموماً ولكرة القدم منها على وجه التَّخصيص، إذ إليه يعود الفضل، إلى جانب «دونينغ»، في جعل كرة القدم موضوعاً سوسيولوجياً بامتياز، فقد درس من منظورٍ تاريخي أشكال الألعاب الشعبية بدءاً من العصور الوسطى، مبرزاً الفروق بينها وبين كرة القدم، باعتبارها عنواناً للرياضات الحديثة، لأن ما كان يمارَس في الأزمنة القديمة وفي العصور الوسطى من ألعاب، تميَّز بدمويَّته وقسوته ودلالته الدينية، في مقابل كرة القدم والرياضات الحديثة التي تتميَّز باستنادها إلى قواعد محدَّدة بدقة، حيث خضعت الرياضة الحديثة في القرن التاسع عشر لعملية تحديد نوعية أخذت صورة تغييرات، جسَّدت بدورها «سيرورة الحضارة» داخل الرياضة، وقد تمثَّلت أبرز تلك التغييرات في انخفاض منسوب العنف المسموح به في اللعب، ووجود قواعد مكتوبة ومنظمة تقنِّنُ ممارسة اللعبة، ثمَّ إكساب اللعب استقلاليته عن المُواجهة الحربية والمُمارسات الطقسية[16].

في هذا السياق تأتي مقارَبة كرة القدم من زاوية سوسيوتاريخية، حيث نشأت وشهدت ميلادها في المدارس التي كان يرتادها أبناء النخب الإنجليزية في أواسط القرن التاسع عشر، لكن منذ الثمانينيات من نفس القرن، صارت تُمارسها الطبقات الشعبية على نطاقٍ واسع، لتبتعد عن الطبقات العليا، بداخل منطق كلاسيكي للتمايز الاجتماعي[17]. وما قُدِّم من تفسيرات للانتشار الواسع الذي عرفته كرة القدم في الأوساط الشعبية الإنجليزية بحثَ عبثاً عن سبب ذلك في طبيعة ممارسَتِها، المُرتبطة ببساطة لعِبِها الذي لا يستلزم إلّا النزر اليسير من الأدوات والمُعدات، وفي الأخير الدور الاجتماعي الذي لعبته الأندية الناشئة الخاصة بهذه الرياضة، ومع مطلع القرن العشرين، ستنتشر كرة القدم خارج إنجلترا، وفي باقي بلدان القارة الأوروبية

قبل أن تشيع في باقي دول العَالَم، لتدخل بفعل ذلك طورها الاحترافي في العشرينيات والثلاثينيات من نفس القرن.

ولمَّا صارت كرة القدم حرفة، كان لِزاماً على العلوم الاجتماعية لا سيما منها، علم الاجتماع، مقارَبة كيفية ولوجها، والعوامل التي يمكنها تسهيل ذلك أو إعاقته، وما حدود الاستعدادات الفطرية في تلك العوامل وما حصة الاكتساب وما تضطلع به المُؤسَّسات الاجتماعية من وظائف، ثمَّ الثقل الذي يمكن أن يلعبه الانتماء الاجتماعي، إلخ.

كثيرة هي الأبعاد التي يمكن للسوسيولوجيا مقارَبتها في الرياضة عموماً وفي كرة القدم خصوصاً، لأنها «ليست بالعَالَم الذي يوجد منعزلاً تماماً ومستقلاً، ولا هي عبارة عن منطقة سِلْم، إنها لعبة اجتماعية قبل أن تكون لعبة رياضية، إنهَا تعبِّرُ عن علاقات تتجاوز تلك التي تأتي للعين من على رقعة اللعب، لأن هذه الأخيرة لا تعكس تلك العلاقات كما لو كان إسقاطاً مكانياً لها، بل هي رموز تشير إليها وتدل عليها، ما يجعلها تكثيفاً لعوالم من العلاقات وإيماءة إليها من أجل الكشف عنها وزيادة الحفر فيها وتلك هي مهمَّة العلوم الاجتماعية، خاصة السوسيولوجيا، قبالة كرة القدم بوصفها ظاهرةً اجتماعية كلية «فما يتمُّ لعبه بين فريقين هو أكثر من مجرَّد دوري أو بطولة؛ فما يلعبه، على سبيل المثال، فريق نابولي وتورينو الإيطاليان، ليس هو البطولة فحسب، لأنّ ما يحضر في هذه المُواجهة هو كل الصراعات الاجتماعية والثقافية والسياسية والرمزية بين شمال شبه الجزيرة وجنوبها»[18].

ولئن تأكَّد أن كرة القدم والرياضة عموماً لا يمكن فصلها عن تعقيد العَالَم الإنساني بما يعتمل في جوفه من صراعات وما يحرِّكه من نزوعات وتجاذبات، صار من اللّازم التخلي عن محاولة بلوغ تأويلات نهائية أو أحادية الجانب بخصوصها، والركون إلى المزيد من التواضع، عبر دراستها داخل سياق بعينه، لبيان كيفية امتزاجها بظواهر اجتماعية أخرى واختلاطها بها، دون أن يقلل ذلك في شيء من حقيقة كونها تمثِّل ممارسة قائمة بذاتها، وبطابعها ذاك تكتنزُ المعنى الذي تضفيه عليها المجموعات الاجتماعية المُختلفة وتكشفُه في الوقت نفسه، وتسهم في تجْلِيَّة التوترات القائمة أكثر مما تسهم في خلقِها، ووضعُها هذا هو ما يجعلُها بالطبيعة مفتوحةً أمام مقارَباتٍ من آفاقٍ مختلفة، وحاملةً في الوقت نفسه لرهاناتٍ سياسية حقيقية غالباً ما تُصرُّ بعض الخطب الحماسية على إخفائها.

ذاك هو الدرب الأجدر بالعلوم الاجتماعية والإنسانية في وطننا العربي ركُوبه، إذ فضلاً عن المُبررات السابق ذكرها تدليلاً على ما للظاهرة من أهمية وغنى ما يمكن أن تُسفر عنه مقارَبتُها من نتائج، في مقدورها تمكين الباحث العربي من اقتصاد الجهد والموارد التي تبقى شحيحة، وذلك بحكم ما لها من دور تكثيفي يركِّزُ رهاناتٍ عديدةً ويعبِّر رمزياً عنها، ألمْ يكتب الراحل محمود درويش في ذات المقال الذي افتتحنا بمقطع منه: «إنّ كرة القدم هي ساحة التعبير التي يُوفِّرُها تواطؤ الحاكِم والمحكوم في زنزانة الديموقراطية العربية المُهدّدة بخنق سجانها وسجانيها معاً، هي فسحة تنفس تتيح للوطن المُتفتت أنْ يلتئم حول مشتركٍ ما».

ومن تاريخ كتابة درويش لهذا القول إلى الآن، جرَت مياه كثيرة تحت جسور المُمكن الديموقراطي على امتداد الرّقعة العربية، حيث رُفعت شعارات واشتدّت قبضات وارتخت أخرى، صدحت حناجر وخُنِقت أخرى، وتربَّصت عيون حاقدة، واتسعت أحداق أخرى بنور الأمل والرجاء في غَدٍ أفضل ووطن يستوعب كل أبنائه، ليس في الاقتتال وتبادل الإفناء، بل في البناء والنماء..

■ يحيى بوافي

هوامش:

1 - إدواردو غاليانو، كرة القدم في الشمس وفي الظلّ، ترجمة صالح علماني، (طوى) للنشر والإعلام (بدون تاريخ)، ص.

2 - إدغار موران، الفكر والمُستقبل، مدخل إلى الفكر المُركَّب، ترجمة أحمد قصور ومنير الحجوجي، دار (توبقال) للنشر، 2004 ـ ص 75.

3- Goffman Erving, Asylums. Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients (1961), p.199.

4 - إدواردو غاليانو، كرة القدم في الشمس وفي الظلّ، ترجمة صالح علماني، (طوى) للنشر والإعلام (بدون تاريخ)، ص 147.

5 - يمكن الاطلاع على الكتاب، كما يمكن متابعة فيديو الحوار في موقع اليوتيوب على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=aUSS6nxLU0o

6 - إدواردو غاليانو (مرجع مذكور)، ص 149.

7- Stéphane Beaud, Frédéric Rasera, Sociologie du football, Paris, La Découverte, coll. «Repères», 2020, p.4.

8- Ibid.

9 - أمبرتو أيكو؛ الموت لكرة القدم، حوار مع مجلة «GLOBE» - ع. 58 - يونيو 91 - ص 85/84 ترجمة، المصطفى السهلي.

10 - أمبرتو إيكو، كيفية السفر مع السلمون، معارضات ومستعارات جديدة، ترجمة حسين عمر، مراجعة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (2007)، ص 124.

11 - إدواردو غاليانو (مرجع مذكور)، ص 29.

12 - إدواردو غاليانو (مرجع مذكور)، ص 29.

13- Brohm Jean-Marie, Les meutes sportives. Critique de la domination, Paris, L'Harmattan(1993), p.57.

14 - إدواردو غاليانو (مرجع مذكور)، ص 153.

15 - منها مقالة: «كيف يمكن للمرء أن يصبح رياضياً؟»، التي أعاد نشرها في كتاب: «مسائل سوسيولوجية، ترجمة د. هناء صبحي، (مشروع كلمة، 2012)، ص 281.

16 - Heinch Natalie, La sociologie de Norbert Elias. Paris. Ed. La Découverte. 1997.

17- Bourdieu Pierre, La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

18- C. Bromberger, Le Match de football. Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Tunis, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

سيمون كريتشلي..

عندما نفكِّر في كرة القدم

سايمون كريتشلي أستاذ الفلسفة في المدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية في نيويورك ومؤلِّف 29 كتاباً، بما في ذلك «بماذا نفكِّر عندما نفكِّر في كرة القدم»، «الانتحار»، «كيفية التوقف عن العيش والقلق»، و«كتاب الفلاسفة الأموات». أجرى معه مؤخراً نايجل واربورتون مقابلة مطوَّلة لتوضيح بعض النقاط حول كرة القدم وعلاقتنا باللعبة، وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة بشأنها.

لقد كتبت للتّو كتاباً بعنوان «بماذا نفكِّر عندما نفكِّر في كرة القدم». كيف بدأت فكرة الكتاب؟

- اهتمامي بكرة القدم منذ طفولتي المُبكِّرة وأنا في الثانية من عمري حفَّز فكرتي عن اللعبة. وقد كتبت حوالي ثلاث أو أربع مقالات صحافية عن كرة القدم، خاصة حول نهائيات كأس العَالَم. لكن بعد ذلك كنت أُدَرِّس مع تايلور كارمان من كولومبيا. كنّا نحلّل النصوص معاً وقمنا بتدريس هانز جورج غادامر. اخترنا فصل اللعب من كتاب «الحقيقة والطريقة». في تلك المرحلة أدركت أن هذا يمكن أن يتطوَّر حقاً بطرقٍ مثيرة للاهتمام، لأن غادامر كان رائعاً. كان يفكِّر في ظاهرة اللعب وما يجري أثناء اللعب. النقطة الأساسية هي أن ما يجري أثناء اللعب لا يمكن اختزاله في الصفات الذاتية أو الواقع الموضوعي. اللعب هو الظاهرة التي تنشأ في مكانٍ ما بين الأفراد والعَالَم الموضوعي. الفكرة الرئيسية في نظره هي أن اللعب لا يحدث في رؤوسنا. هناك فصل في كتابي بعنوان «تجريد الذاتي في كرة القدم»، وقد حاولت فيه تقديم وصف لشيئين: أولاً تجربة اللعب عندما نلعب الكرة. هل اللعبة تدور في رأسنا أم خارجه؟ حسناً، من الواضح أن ذهننا منخرط في اللعبة، وملكاتنا المعرفية مهمَّة، لكن تجربة اللعب تكون خارج رأسك أثناء اللعب. وثانياً، عندما تكون متفرِّجاً تصبح اللعبة خارج رأسك. أي أنها تكون هناك بالقرب مما يحدث على أرض الملعب.



اللعب بشكلٍ عام، وكرة القدم على وجه الخصوص، طُرق رائعة لإبراز هذا البُعد من الخبرة بين الذاتي والموضوعي، وهذا العَالَم الذي يشكّله.

إنها ظاهرة مختلفة تماماً عندما يتفاعل الفردُ مع عالَم خيالي، في لعبة خيالية، وحيث الرياضة مختلِفة في الحقيقة عن معنى اللعب المعروف. مع الرياضة، تكون منخرطاً في نشاط وفق مجموعة من القواعد والمعايير، لكنك لا تتخيّل أي شيء بهذا المعنى. قد تتخيّل نفسك تقوم ببعض الحركات ولكنك لا تخلق عالَماً خيالياً.

- نعم ولا في نفس الوقت. على سبيل المثال، إذا كنت تفكِّر في خيال كل صبي وأنت تُعدّ تعليقاً عن كرة القدم في رأسك. إنها مسرحية خيالية. أو لعبة خيالية في علاقة بالرياضة القائمة، لكن ليس هذا ما يحدث في اللعبة. من الواضح أن اللعبة محكومة بالقوانين، وهذا أمرٌ أساسي. وهي منظمة بالقوانين السبعة عشر الخاصة بكرة القدم، ثمَّ العادات والأعراف والمُمارسات التي تتماشى مع ذلك. لكن هذا خيال. إنه خيال قانوني، وهو خيال نحترمه أثناء اللعب. إذا لم نقبل بالقوانين، فلن تكون هناك كرة قدم. لكن هذا لا يعني أن تلك القوانين صلبة. يمكن تجاوزها والالتفاف عليها. ومع ذلك، فهو خيال من نوعٍ آخر. أحد الأشياء التي تهمني حقاً في اللعِب بشكلٍ عام، ولكن كرة القدم على وجه الخصوص، هي أنه عندما

تشاهد مباراة مباشرةً، أي عندما تكون في الملعب، فهذا أمرٌ حقيقي، ولكنه أيضاً أشبه ما يكون ببيئة افتراضية. على سبيل المثال، تحدَّثت في الكتاب عن الملاعب المُتطوِّرة، وكيف إذا كنت تشاهد المباراة من هناك، فأنت تشاهد لعبة واقعية، ولكن يبدو كما لو كنت تشاهد محاكاة كمبيوتر، لأنها حقيقية للغاية.

الأضواء الكاشفة أيضاً، تميل إلى المُبالغة في خضرة العشب.

-بالضبط- كرة القدم هي خيال حقيقي، ولكنها تتمتع بجودةٍ فائقة الواقعية، وهو ما يجذبنا إليها. الألوان، على سبيل المثال، مهمَّة حقاً. لكن الفكرة الرئيسية هي أن اللعب ليس في رؤوسنا، ولا في رؤوس اللاعبين أو المُتفرِّجين.

لكرة القدم ميزة الارتجال التي لا توجد في الكثير من الرياضات، لذلك نصفها باللعبة الجميلة. إنها مختلفة عن التجديف أو العدو السريع، حيث يوجد مجال ضئيل نسبياً لتضع بصمتك الشخصية وتقوم بنوع من الحركة العبقرية. ولكن في لعبة جماعية، أنت تتفاعل مع جميع اللاعبين الآخرين على الميدان، وأحياناً تتفاعل مع الجمهور والحكم ومساعد الحكم، وحيث تكون الكرة في مجال نظرك. كلهم يؤثِّرون على حركاتك المُستقبلية. أعظم اللاعبين قادرون على هذا الارتجال الفائق، لأنهم يتخيّلون مجموعة محتملة من الحركات التي لا يمكن لأي شخص آخر تصوُّرها. إنه لأمر محيِّر للعقل. كيف يفعل بعضُ اللاعبين تلك الحركات. يمكنهم ارتجال تمريرة أو مراوغة أو شيء من هذا القبيل ورمي الجميع بطريقة خاطئة. بالنسبة لي، أفهم لماذا يسميها الناس لعبة جميلة. الارتجال ميزتها الكلاسيكية: أنت تبتكره دون إعداد مسبق، ولا يوجد سيناريو ثابت تلتزم به.

- نعم. إنها مثل موسيقى الجاز بهذه الطريقة. فهي تحكمها سلسلة من القيود -كلمات، ونغمات، وسلسلة من القواعد التي تضبط الآلات واللحن- ولكن وسط كل ذلك يمكنك فكّ الارتباط والارتجال. الارتجال مرتبط بالفضاء. بمعنى ما، كل ما يفعله اللاعب العظيم هو فهم الفضاء والبحث عن مساحة، وبعد ذلك، عندما يجد تلك المساحة، يرتجل شيئاً ما. اللاعب الرائع هو اللاعب الذي يمكنه توفير مساحة من حوله. الآن، من الواضح أن هذا غير منطقي من الناحية الموضوعية، ولكن فيما يتعلّق بظواهر تجربة اللعبة، يمكن للاعب أن يصنع لنفسه فقاعة وسط الفضاء ويسمح لنفسه بارتجال شيء ما. الشيء الآخر هو التعاون بين اللاعبين.

لقد ذكرت الجانب الاجتماعي في وقتٍ مبكر جداً في كتابك. ليس الاجتماعي من حيث الصداقة الحميمة، ولكن التواصل غير اللفظي والتوقعات والطريقة التي يمكنك من خلالها توقّع وفهم الإشارات الدقيقة من اللاعبين الآخرين وما يقصدونه من خلالها.

- الفرق واضح بشكلٍ أكبر في الرياضات الأميركية مثل البيسبول وكرة القدم الأميركية، وبدرجةٍ أقلّ في كرة السلة، ولكن هناك عدد أقلّ من اللاعبين في الفريق الذين يختفون تحت هيمنة لاعبين رئيسيين. وحيث إن كرة القدم هي تعاون بين الفريق بأكمله، ولكن غالباً ما يكون الفريق الجيد متكوِّناً من أربعة أو خمسة لاعبين يتحرَّكون معاً كنوع من المصفوفة المُتحرِّكة. وهذه المصفوفة المُتحرِّكة قادرة على فتح مساحة في الأماكن التي لا تتوفَّر على مساحة. عندما يلعب فريق ليفربول بشكلٍ جيّد مع هؤلاء اللاعبين الأربعة في المُقدِّمة، يكونُ الأمر على هذا النحو: مصفوفة صغيرة تفتح مساحة ضد وحدة دفاعية سدَّت كل منفذ لخلق مساحة. الجانب الخيالي من الكتاب يكمن في الإشارة إلى كرة القدم كشكلٍ من الاشتراكية، وأستشهد هنا بـ«بيل شانكلي» و«بريان كلوف»، وآخرين. هذه حقيقة، لكنني أعلم أنه من السخف أن أقولها، لأنه من الواضح أن كرة القدم لعبة فردية أيضاً، ويهيمن عليها المال.

المُثير للاهتمام، بالنسبة لي، هو تقديم هذا الادعاء وإظهاره في الجهة المُقابلة للرأسمالية التي تتحكَّم في كيفية التعامل مع اللاعبين في إطار اللعبة. يصبح اللاعبون أصولاً قيِّمة جداً للأندية، ويتمُّ شراؤهم وبيعهم مثل الأسهم والسندات، وغالباً ما يكون ذلك دون أن يتحدَّثوا كثيراً عمّا يحدث لهم. إنهم ملك النادي، وهم أصول سائلة يتمُّ تحقيقها في نقاط رئيسية معيَّنة من قِبل الرأسماليين. ومع ذلك فهم ينخرطون في لعبة تحمل في الأساس علامات الدولة الاشتراكية، حيث يتعاون الناس لتحقيق هدف مشترك بدلاً من العمل فقط من أجل مصلحتهم الشخصية. هناك هذه الظاهرة الشيّقة التي ذكرتها لكم من قبل، حيث يتدرَّب اللاعبون الصغار على اللعبة في تنافس بشكلٍ مختلف. داخل أكاديميات كرة القدم، يتنافس اللاعبونَ في نفس الفريق ليصبحوا محترفين. في فريق يتكوَّن، على سبيل المثال، من خمسة عشر لاعباً، ربما اثنان فقط سيصبحان لاعبين ماهرين. وهم يعرفون ذلك. لذلك، هناك شعور بأن النظام التدريبي نفسه يغرس نوعاً من التنافسية غير الصحية، لأنه يجعل زملاءك في الفريق منافسيك. هم يحاولون التظاهر بأنهم متعاونون رائعون، ولكنهم يحاولون أيضاً الظهور والتميُّز، وبالتالي يستحقون الانتقال إلى المرحلة التالية في كرة القدم. بمعنى ما، هذا يعكس الصراع بين الاشتراكية والرأسمالية في جوهر كرة القدم، كما تبيّنه جيداً في كتابك. هناك نوعٌ من الاشتراكية التعاونية في



التدريب، مع نزعة فردية كامنة التي يمكن أن تعكس فكر آين راند، حيث البقاء للأقوى، وحيث لا يجب أن تنظر إلى الوراء.

- نعم، هذا صحيح بلا شك. ليس لديّ الكثير من الخبرة في ذلك، ولكن من خلال ما قرأت حول شروط الانضمام إلى أكاديميات كرة القدم والتدرُّج عبر الرتب، أعتقد أنه نشاط فردي للغاية. ربما يمكنك تبرير ذلك تحت مسميات البحث عن التميُّز على الطريقة الأرسطية، أو يمكنك التفكير فيها من خلال الموقف الغريب، حيث يكون ما تريده هو تكوين فريق، ولكنه فريق يقاتل فيه كل لاعب من أجل مكانته. ويمكن استبعاد مَنْ كان أداؤه سيئاً.

التميُّز سؤال مثير للاهتمام أيضاً. في كرة القدم، في كل مركز، هناك معايير يتمُّ من خلالها الحكم على اللاعبين الفرديين، وهناك آراء ذاتية متداخلة، لكن لا يوجد إجماع كامل حول مَنْ هو الأفضل في كل مركز. هناك ميزات فردية للاعبين الفرديين، وليس حكماً موضوعياً أن يكون أحد اللاعبين أفضل من الآخر. هناك أيضاً مشكلة لازمة، حيث قد يكون (أ) أفضل من (ب) و (ب) قد يكون أفضل من (ج)، ولكن هذا لا يعني أن (أ) أفضل من (ج)، لأنهم يحملون بعض الميزات -غير القابلة للقياس- التي تجعلهم مختلفين كلاعبين. لا يوجد اتفاق موحَّد للحُكم على اللاعبين. يحدث هذا من خلال كرة القدم من الأدنى إلى الأعلى، وهناك درجة من الذاتية في اختيارات الجهور لأفضل لاعب، إضافة إلى أن المُدرِّب يحدِّد في كثير من الأحيان اللاعب الأفضل للفريق قصد تكوينه. قد لا يكون من الناحية الموضوعية اللاعب الأفضل فحسب، بل اللاعب الأفضل الذي يتناسب مع طريقة لعب الفريق.

- بالتأكيد. ومثال ذلك أن اللاعب دانيال ستوريدج أفضل من روبرتو فيرمينو من الناحية الفنية، لكنه لا يتناسب مع نظام الفريق الذي يريد يورغن كلوب بناءه في ليفربول. لذا، فقد غادر دانيال ستوريدج على سبيل الإعارة. لقد كان لاعباً ممتازاً بلا شك، لكنه لم يكن مناسباً لهذا الفريق. أيضاً، هناك لاعبون رائعون لا يصبحون كذلك إلّا ضمن تركيبة فريق فريدة معيَّنة. هنريخ مخيتاريان، على سبيل المثال، كان لاعباً بارزاً في نادي دورتموند، لكنه لم ينجح في مانشستر يونايتد. هناك لاعبون من هذا القبيل يعتمد نجاحهم على فهم تفوقهم داخل الوحدة التعاونية للفريق على النحو الذي يمليه المُدرِّب. هذا هو الجانب السياسي الآخر لكرة القدم. هناك ارتباط تعاوني للعبة، ولكن يبدو أننا نريد نوعاً من الاستبداد أو حتى الديكتاتورية من جانب المُدرِّب. وإذا لم يكن المُدرِّب سلطوياً فإننا نعتقد أنه ضعيف.

هذا يشبه نظرية المُؤلِّف المُطبَّقة على كرة القدم. الفيلم عبارة عن إبداع تعاوني مع مُخرج يتّخذ القرارات النهائية، لكن نظرية المُؤلِّف تعتبر المُخرج هو سيّد العمل. بينما من الواضح أن المُمثلين وخبراء الإضاءة والمُصوِّرين السينمائيين لديهم دورٌ كبيرٌ في نجاح العمل. وغالباً ما يلجأ المُعلِّقون إلى نهج المُؤلِّف تجاه المُدرِّبين كما لو أن كل نجاح أو فشل الفريق يعود إلى المُدرِّب بدلاً من اللاعبين على الميدان. لكن منهجك في هذا الكتاب يقوم على ممارسة الفلسفة بأسلوب عالم الظواهر. أنت تطرح أسئلة إذا جاز التعبير، حول فهم كرة القدم من منظور اللاعب والمُتفرِّج. إذن، أنت مهتم حقاً بالفلسفة الوصفية. هل هذا صحيح؟

- نعم. إنها الفينومينولوجيا، ولكن أيضاً، كما أراها، قريبة جداً من فكر ويليام جيمس الذي أصبح في نظري أكبر من بطل في السنوات القليلة الماضية. ما يسعى إليه جيمس هو محاولة فهم تجربة اللعب من الداخل وليس الحُكم عليها من مسافة فلسفية آمنة، وأنا أحاول استخدام الكلمات والمنهج المُتّبع من أجل فهم أسرار هذه التجربة، واستحضارها، وتقديمها في «مظهر» جديد، بعبارة فتجنشتاين. هذا حقاً كل ما أحاول القيام به.

أنت بالتأكيد حقّقت لي ذلك. أحد الأشياء الرائعة التي استبعدها عملكم السؤال الغبي الذي يُطرح على اللاعبين: «ما الذي كنت تفكِّر فيه عندما صوَّبت الكرة؟».

- لا شيء، لم يفكِّروا بأي شيء، لقد كانوا منخرطين في نشاط اللعب. هذا هو بيت القصيد. أعتقد أن اللاعبين على الميدان منخرطون داخل هذا العَالَم بقدر انخراطنا نحن مع العَالَم. كل ما في الأمر أننا نطرح الأسئلة الخاطئة. لا يتعلّق الأمر بما يدور في رؤوسنا، بل بما نفعله في موقف معيَّن في علاقة مع الآخرين. اللعب يوضِّح لنا ذلك. لذلك، نعم، الأسئلة التي يتمُّ طرحها غبية حقاً. هناك ذاتية في كرة القدم إلى حدٍّ ما، يمكن أن تسأل لاعب كرة القدم حول ما يفكِّر به، ولكن هناك أيضاً جانب موضوعي في كرة القدم، أي يمكننا الحصول على حقيقة كرة القدم من خلال تحليل البيانات وطريقة العمل المُعتمَدة في السنوات العشر الماضية، حيث أصبحت كرة القدم تخضع بشكلٍ متزايد لعدد التمريرات التي تمَّ الحصول عليها والتمريرات الحاسمة. يمكنهم بسهولة قياس ذلك. لكنها لا تخبرهم بأي شيء على الإطلاق، حقاً.

إذن لا يوجد مكافئ لـ«Moneyball»، فيلم الدراما الرياضية الأميركية، في كرة القدم؟

- كرة القدم، هذه اللعبة تدور بين عقولنا والفضاء الخارجي. إنها هذه المساحة من اللعب. إنه حدث يمكن لمجموعة من اللاعبين في سياق مناسب، وبتشكيلة صحيحة مع توجيه من المُدرِّب، تحويله إلى واقع استثنائي. لذا، فإنَّ الكتاب بالتأكيد لا يتعلّق بفلسفة كرة القدم. إنه لا يسعى لإيجاد سلسلة من التصنيفات أو البديهيات أو المبادئ الأولية التي تصف كرة القدم. هذا لا يهمني. أنا أحاول الخوض في التجربة والخروج منها ببعض الأفكار المفاهيمية. هذا حقاً ما يُثير اهتمامي. إنها الفينومينولوجيا، ولكنها أيضاً نوعٌ من البراغماتية. يسعى الكتاب لبيان ثراء التجربة، ومن ثمَّ محاولة إقناع الآخرين: «هذا رائع، لماذا لا تلقي نظرة؟» هذه حجّة يجب عليك صياغتها بطريقة مختلفة في مكانٍ ما مثل الولايات المُتحدة، حيث تتم تنشئة الأفراد على لعبة البيسبول. أجد أن العلاقة الأقرب لكرة القدم في الولايات المُتحدة تكون من خلال لعبة البيسبول. الناس لديهم فريق ويسعون إلى دعمه. عليك أن تحاول إقناع المُشكّكين بأن كرة القدم ليست مملّة، لأن معدَّل التهديف فيها منخفض! يجب أن نفهم أن الرياضة لا تتعلّق بالتسجيل أو الفوز، بل اللعب بحدِّ ذاته.

أحببت الاقتباس في الكتاب الذي يلخّص اللعبة المثالية في تعادل سلبي. بالنسبة لي، هذا الفهم يجعلك ترى اللعبة بشكلٍ مختلف. كنت تتحدَّث عن التحوُّل على طريقة فيتجنشتاين حتى ترى نفس الشيء فجأة بمظهر مختلف. إنه التعليق الذي يستوقفك ويجعلك تفكِّر مرةً أخرى فيما كنت تشاهده، لأنه غالباً ما توصف كرة القدم باللعبة المُملّة بسبب نتيجة التعادل. كان بإمكانك مشاهدتها على المنصات الرقمية بدلاً من التواجد في الميدان. لكن، في الواقع، إذا نظرت إليها على أنها مجموعة معقَّدة من الحركات مع الترقّب والترصّد والحركات المُضادة، يمكنك أن ترى جمالاً وتعقيداً لا يصدَّق. يمكنك اعتبار ذلك الإنجاز الأسمى للفريقين، عبر التفاعل فيما بينهم وكيفية فهم اللاعبين بعضهم البعض.

- نعم، أعتقد أن الجانب الدفاعي في كرة القدم قد تمَّت الاستهانة به حقاً ويُساء فهمه. ولكن هناك أيضاً الدفاع باعتماد الغش وخرق القوانين. هناك جمالية في مشاهدة مدافِع يصدّ هجوماً ويتشابك مع شخص آخر. كانت هناك مباراة، أعتقد أنها كانت بطولة أممٍ أوروبا العام الماضي، وشاهدت حالتين مما ذكرت مع إيطاليا. كانت إيطاليا تلعب مع ألمانيا، وكان سامي خضيرة بالنسبة لألمانيا خطيراً بشكلٍ خاص في المُباراة السابقة. في مرحلة معيَّنة في وقتٍ مبكِّر جداً من المباراة، استند عليه المدافع الإيطالي العظيم جورجيو، وناوره بأسلوبٍ خاص وشلَّ حركته مما أفقده القدرة على اللعب. هناكَ جمالية في ذلك. لم يحصل حتى على بطاقة صفراء على إثرها، وهذا تفوُّق دفاعي استثنائي. ما يزعج أميركا

فـي مـا يتعلّـق بكـرة القـدم هـو أن النـاس يتظاهـرون أو يغشـون، فـي حيـن أن هـذا هـو الهـدف المنشـود. ولا أرى فائـدة فـي اللجـوء إلـى إعـادة تشـغيل التسـجيل للتثبُّـت. أعتقـد، مـن حيـث المبـدأ، أن إعـادة تشـغيل الفيديـو تقنية رائعـة. ولكـن يمكنـك إعـادة تشـغيله، وبالتالـي التأثير على مجـرى اللعـب، ثـمَّ تـدرك أن جوهـر اللعبـة لا يكمـن فـي اتخـاذ القـرار الصحيـح، بـل فـي اتخـاذ القـرار فـي وقتـه. فـي وضعيـة معقَّـدة، يكون الحكـم صاحب القـرار ويجتهد ليصيـب فـي قراراتـه. نأمـل دائمـاً أن يكـون القـرار صحيحـاً. علينـا القبـول بأنـه لا توجـد قاعـدة ثابتـة. لذلـك، أعتقـد أن الرغبـة فـي تنقيـة كـرة القـدم مـن الغـش أمـرٌ مشـكوكٌ فيـه، ولـن يضيـف شـيئاً. أنـا أحـب الغـش بهـذه الطريقـة.

لقد تحدَّثنا عن مزيج من الفينومينولوجيا والبراغماتية. هل تعتقد أن الفلاسفة يجب أن يطبقوه على نطاقٍ أوسع؟ هناك مجموعة ضيقة جداً من الموضوعات التي يتحدَّث عنها الفلاسفة بالفعل. في الآونة الأخيرة فقط، على سبيل المثال، أصبح الطعام موضوعاً في غاية الجدّية للفلسفة. لا يوجد عدد كبير من المُساهمين البارزين في موضوع الفلسفة والرياضة. عادةً ما تدور فلسفة المُوسيقى حول الاستماع. ونادراً ما نسمع عن الأداء، ورغم ذلك فإنّ ظاهرة الأداء المُوسيقي مهمَّة جداً لحياة العديد من الأشخاص. هل تعتقد بوجود مجالات يمكن أن تستفيد من هذا الأسلوب؟

- نعـم بالتأكيـد. فلسـفة الرياضـة ليسـت مجـال اهتمام كبيـر. كان هنـاك كتـابٌ جيّـد مـن تأليـف «ديفيـد بابينـو» العـام الماضـي، وقد استمتعت بقراءته، وهناك عملٌ جيّد لـ«سـتيفن كونـور» عن ظواهـر الرياضة، وقـد أحببته كثيراً. لكـن ليـس بالقـدر الكافـي. بالنسـبة لـي، الأمـر المُهـمّ فـي كـرة القـدم هـو أنـه فـي كثيـر مـن الحـالات يكـون لـدى الفرد التـزامٌ راسـخ تجـاه فريقـه المُفضَّـل. إنـه أشـبه بالإيمـان تقريبـاً. وهـو شـغف بـلا منـازع نشـأ بمـرور الوقـت ورثنـاه غالبـاً عـن والدينـا. مـن ناحيـةٍ أخـرى، هنـاك مسـاحة هائلة مـن العقلانيـة فيمـا يتعلّـق بكـرة القـدم، وهـي أن هـذه اللعبـة تتعلّـق بالحُجـج القائمـة علـى الأدلـة علـى خـلاف الفلسـفة. مـا يُثيـر اهتمامـي مـن الناحيـة الفلسـفية فـي كـرة القـدم هـو أن الفلاسـفة لا يغيِّـرون رأيهم بسـهولة. قد يسـتمع الفلاسـفة إلـى رأي فيلسـوف آخـر، ثـمَّ يتمسَّـكون بأفكارهم، وربما بعد ذلك يطرحون بعض الأسئلة النقدية المُعاديـة. فـي كل مـا قـرأت، لم أجد أبـداً مَنْ يقـول، «هذا رائـع، وسـأعدِّل موقفـي تمامـاً بشـأن هـذه المسـألة». هـذا لا يحـدث أبـداً. بينمـا فـي كـرة القـدم، لأنهـا ليسـت مسـألة جديّـة بطريقـة مـا -باعتبارهـا لعبـةً فـي النهايـة- يمكنـك أن تغيِّـر موقفـك. فـي كثيـر مـن الأحيـان هـذا مـا يحـدث لـي. لـديّ التـزامٌ عميـق تجـاه نـادي ليفربـول لكـرة القـدم، ويمكننـي تقديـم حُجـج كثيرة، لكن يمكنني سـماع شـخص يدعـم فريقـاً آخـر ويطـرح أفـكاراً مقنعـة، تجعلـك تغيِّـر وجهـة نظـرك. لذلـك، فـإنَّ الحُجـج العقلانيـة المُتعلِّقـة بكـرة القـدم أمـرٌ مفيـد للفلسـفة. أعلـم أن ذلـك قـد يبـدو غريبـاً، لكنـي أعتقـد أنـه صحيـح.

الجانـب المُثيـر للاهتمـام أيضـاً هـو حقيقـة أن كـرة القـدم موضـوعٌ أكثـر شـمولية، إذ يمكنـك التحـدُّث عـن اللعبـة مـع طفـل فـي العاشـرة من عمـره. لا مشـكلة. إنهم يعرفـون الكثيـر من الأشـياء. كـرة القدم لا تتطلَّب مسـتوى رفيعـاً وخارقـاً مـن المعرفـة. لذلـك، يمكنـك توسـيع نطاق اسـتخدام الأفـكار الجدليـة والعقلانيـة لتشـمل حتّـى غيـر المُتخصِّصيـن مـن مختلـف الأعمـار والأجيـال. أعتقـد أن هـذا أمـرٌ رائـع، ويجـب أن يُؤخـذ بعيـن الاعتبـار.

■ حوار: نايجل واربورتون □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:
https://www.newphilosopher.com/articles/being-outside-yourself/

باسكال بونيفاس:

عولمة كرة القدم تعزِّز الانفتاح

للوهلة الأولى، يعتبر كأس العَالَم لكرة القدم حدثاً رياضياً كبيراً. للوهلة الثانية، وراء كل مباراة، هناك أيضاً جانب اقتصادي وثقافي وسياسي على المحك، يوضّح باسكال بونيفاس في كتابه «كرة القدم والعولمة». كرة القدم هي بؤرة العولمة وتناقضاتها.

عندما يتعلَّق الأمر بكرة القدم، وفي اليوم الذي ينطلق فيه كأس العَالَم، سيصبح الكاتِب بدوره مشجّعاً مثل أي شخص آخر، بنفس القدر من الحماسة، وحتى الشوفينية. والكُتَّاب عبارة عن نداء منعش لهذه الرياضة وقراءة متعمِّقة لتطوُّرات الكوكب، في مرآة الملاعب غير المُحتمَلة، ولكن الكاشفة: العَالَم هو كرة القدم!

أنت تحلل بحماس غزو كرة القدم للكوكب منذ نهاية القرن التاسع عشر. كيف يمكن أن ننظر بإعجاب لظاهرة هي أيضاً ثمرة الهيمنة الغربية على العَالَم؟

- كرة القدم إمبراطورية، ويا لها من إمبراطورية! لا توجد ظاهرة عالمية تشبهها اليوم. بعد البحّارة والتّجار والصناعيين الإنجليز والجنود والمُستوطنين، جاءت كرة القدم وأسرت العَالَم. وانتشرت بعد أن هاجر الشباب من عدّة مجتمعات في الكوكب للدراسة في كليات جلالة الملك، ثمَّ عادوا إلى بلدانهم وكلهم شغف بكرة القدم ورغبة في ركلها... ثمَّ أكملت الإذاعة والتليفزيون هذا الغزو. إمبراطورية كرة القدم الآن تهيمن على العَالَم بأسره، حتى في البلدان غير المُتوقّعة مثل نيبال أو بوتان أو جزيرة مونتسيرات الصغيرة في جزر الهند الغربية. لكن هذه الإمبراطورية لم تُبن أبداً تحت الإكراه. لقد استولت على العقول والقلوب بسلاسة شديدة. في الحقيقة، إن العقول والقلوب هي التي تبنّت هذه اللعبة. وإذا كنا نتحدَّث عن القوة بشكل مطلق، فإننا نتحدَّث عن «القوة الناعمة»، باستخدام مصطلحات عالم السياسة الأميركي «جوزيف ناي».





إنها بالتأكيد ليست مسألة غزو عسكري، لكن كرة القدم مع ذلك جسّدت شكلاً من أشكال الهيمنة الثقافية الغربية. حتى أنك تذكر كيف منع الاتحاد الأرجنتيني التحدُّث بالإسبانية...

- الاتحاد الأرجنتيني لكرة القدم، الذي تأسّس عام 1893، بدعوة من أستاذ من أصل إنجليزي، تبنّى جميع القواعد، بما في ذلك تلك الأكثر التزاماً بالروح البريطانية: أحد الأدلة الأولى لكرة القدم -على سبيل المثال- أشار إلى أن «اللاعب المُتحضِّر يمكنه قبول أعذار مَنْ اعتدى عليه شرط أن تكون صادقة وصياغتها باللّغة الإنجليزية السليمة»، ولا يسمح الاتحاد الأرجنتيني بالتحدُّث باللّغة الإسبانية خلال اجتماعات قادته. كان ذلك نتيجة لنخبوية الرياضة التي تبنّتها الطبقات الاجتماعية العليا، الحريصة على التقليد فيما يتعلّق بالحداثة التي تجسّدها أوروبا. لكن من الواضح أن هذه المرحلة النخبوية لعولمة كرة القدم لم تدم طويلاً.

في الحقيقة، وعلى غرار بقية الظواهر الثقافية، اكتسبت كرة القدم طابعها العالمي نتيجة للتطوير الذاتي عقب انتشارها في العديد من الشعوب والحضارات، مما أكسبها بمرور الوقت معنى مناسباً لاحتياجاتهم. على هذا النحو، فهي مرآة لتطوُّر المجتمعات، أكثر من كونها عنصراً دافعاً لها. منذ عام 2000، تنازلت لعبة البيسبول عن مكانتها كرياضة وطنية رائدة في اليابان إلى كرة القدم، بالنسبة لجمهور التليفزيون. ووفقاً



لعالِم أنثروبولوجيا ياباني، فإنّ هذه الظاهرة لها علاقة كبيرة بتنامي مذهب المُتعة في المُجتمع: بدلاً من الجهد المُستمر المطلوب للبيسبول، يفضّل اليابانيون اليوم كرة القدم المُباشرة.

تؤكِّد على الطبيعة السلمية لإمبراطورية كرة القدم. لكن لكل شيء جانب سيئ: غالباً ما تصبح الميادين مكاناً للتعبير عن المشاعر القومية الأكثر عنفاً...

- أنا عاشق صريح ولست أعمى. ترتبط كرة القدم بعلاقة متناقضة للغاية مع الهويّة الوطنية. وكيف يمكن أن تكون خلاف ذلك؟ لقد تطوَّرت في نفس الوقت الذي تمَّ فيه إنشاء وتوحيد الدول القومية في أوروبا. منذ البداية، تمَّ تكليف هذه اللعبة -والرياضة بشكل عام- بمهمَّة ترسيخ الهويّة الوطنية. من خلال التكاتف معاً لدعم «فريقهم»، يعبِّر المُؤيدون بسهولة عن شعور مشترك بالانتماء. في الدول التي تمَّ تشكيلها بالفعل، سواء كانت حديثة أو قديمة، فإنّ المُباراة هي المُناسبة المُباركة لإعادة تأكيد الشعور الوطني.

بالنسبة للشعوب التي تطمح إلى نيل الاستقلال، فهذا شرط أساسي. غالباً ما يسبق المنتخب الوطني لكرة القدم تأسيس الدولة: كان هذا هو الحال بالنسبة لفريق جبهة التحرير الوطني الذي دافع من 1958 إلى 1961 عن ألوان الجزائر. ويشهد على ذلك وجود الفريق الفلسطيني المُنتسب إلى (الفيفا) منذ عام 1998. إلّا إذا اعتبرنا الشعور القومي في حدِّ ذاته خطأ، فلا يوجد شيء سيئ في هذا الأمر. كل ذلك يتوقف على العنف الذي يصاحب عملية الاستقلال، ولا علاقة له بالرياضة. يزعجني منظّرو المَجَرّة «المناهضة لكرة القدم»، الذين يلعنون الرياضة بأساليب لا علاقة لها بالأمانة الفكرية، على سبيل المثال، عالِم الاجتماع «جان ماري بروم» الذي وصفها بـ«الطاعون العاطفي».

كرة القدم لا تستحق هذه الإهانة المُبالغ فيها. هذا ما تصنعه الشركات ورجال الأعمال السياسيون. إنه ،على سبيل المثال، مؤشّر ممتاز لتفكّك الدول. ظهرت الشروخ الأولى في الاتحاد اليوغوسلافي خلال مباراة بين دينامو زغرب وريد ستار بلغراد في مارس/أذار 1990: أدّت الاشتباكات بين مشجعي الفريقين إلى إصابة أكثر من 60 شخصاً بجروح خطيرة. وبالمثل، فإنّ المُباريات بين سلوفان براتيسلافا المدعومة من السلوفاك وسبارتا براغ، رمز الهويّة التشيكية، أدت إلى تبادلات نشطة بين المُشجِّعين. في الحالة الثانية انتهى الأمر بـ«الطلاق المخملي». وفي الحالة الأخرى، كانت المجزرة. دون أن يكون لكرة القدم أي علاقة بذلك.

من وجهة نظري، تعمل كرة القدم، كما أوضح «نوربرت إلياس»، على توجيه المشاعر: «يمكن للمُشاهدين في مباراة كرة القدم تذوّق الإثارة الأسطورية للمُنافسة فوق الملعب وهم يعلمون أنه لن يتمَّ إلحاق أي ضرر باللاعبين أو بأنفسهم. على هذا النحو، فهي

تخفِّف من مشاعر القوميات. تشجِّع بطولة كأس أوروبا لكرة القدم على تنمية الشعور المُشترك بالانتماء بين شعوب القارة التي مزّقتها الحروب الداخلية لقرون. ولا يقتصر الأمر على بقاء العداوات محصورة في الملاعب، ولكن المباريات بين الأندية الأجنبية تساعد على زيادة الوعي بوجود الآخرين. «إنها مجرد كرة قدم، وليست حرب». على خلاف المُفردات الأخرى: «قصَفَ أهداف الخصوم»؛ «فجّرَ الدفاعات»، «دكَّ شباك الحارس».. حيث تتكاثر استعارات المُحارِب. وبالتالي، فإنّ كرة القدم تمكِّن من التعبير عن شعور قومي كامن غير مضر بأي حالٍ من الأحوال.

بالطبع الصورة مختلفة إذا نظرنا إلى العلاقات الرياضية بين اليابان والصين. خلال كأس آسيا 2004، تحوّلت بكين إلى معسكر حقيقي بعد فوز اليابان في النهائي، مما أثار غضب المُشجِّعين الصينيين. لكن لا يبدو لي أن هذا انعكاس لَعْنَة ما على الشغف بكرة القدم. إنما هي ثمرة الذاكرة غير المحسومة للحرب العالمية الثانية والتنافس على السلطة بين العملاقين.

أودّ أن أقول نفس الشيء عن العنصرية التي يتمُّ التعبير عنها أحياناً في الملاعب. ولا أدافع بأي شكلٍ من الأشكال عن التطرُّف الفاشي لبعض المُشجِّعينَ الإيطاليين. لكن الملاعب هناك لا تحتكر العنصرية في شبه الجزيرة. وهذا ما يتضح من خلال النجاح الذي حقّقه كتاب الصحافية الشهيرة «أوريانا فالاتشي»، وكان تعبيراً عن إسلاموفوبيا محيِّرة للعقل، وبلغت مبيعات الكتاب مليون نسخة... يجب القيام هنا بتحليل للآثار المُعقّدة على المجتمع الإيطالي الذي سيشهد زيادة بمقدار خمسة أضعاف في عدد المهاجرين في البلاد في غضون عشرين عاماً. باختصار، كرة القدم ذريعة لمَنْ يتنصل من مسؤولياته! قالها «إدواردو غاليانو» بعبارةٍ جميلة: «الدموع لا تأتي من المناديل».

إذا لم تشعل كرة القدم الحروب، ألا تساهم القيم التي تحملها في تأجيج المشاعر السياسية الخطيرة؟

- كرة القدم ليست فقّاعة من الوداعة والأخوّة في عالَم يتسم بالعنف والتنافس. ومن حقّنا أن نحلم بعالَم آخر. ومع ذلك، فإنّ كرة القدم يمكن تطويعها بالشكل الذي نريد. لقد خدمت الكرة نظام موسوليني ووفّرت للإيرانيين مكاناً للتعبير عن معارضتهم، عقب انتهاء المُباريات، عبر احتجاجات ضد الخميني في أوائل الثمانينيات. والمجلس العسكري الأرجنتيني يحتفظ بالذاكرة المريرة للحريّة في الملاعب: أراد أن يجعل كأس العالم 1978 واجهة جميلة لحكمه. لكنه واجه اتهامات غير مسبوقة!

وهكذا فإن النتائج إيجابية عموماً. كرة القدم هي أيضاً، وفوق كل شيء، تبدو لي، مساحة للمُصالحة. كانت الاستضافة المُشتركة لكأس العَالَم 2002 من قِبل اليابان وكوريا علامة بارزة للتقارب بين البلدين. بشكلٍ عام، عولمة كرة القدم تعزِّز الانفتاح على الآخرين، وعلى ثقافتهم، وتاريخهم.

رواتب اللاعبين، لعبة الانتقالات، المنافسة بين الأندية... أليست كرة القدم أيضاً مكاناً لاكتشاف اللامساواة، قانون الأقوى والأغنى؟

- بقدرِ ما هي تجسيدٌ مثالي للعولمة، فإنّ كرة القدم هي أيضاً انعكاس مثالي لعدم المساواة التي تولّدها. وأنا لا أخفي قلقي حيال ذلك. معسكر «أموال كرة القدم» يكتسب أرضية بشكل متزايد. تمتلك الأندية الكبرى اليوم استراتيجيات تطوير جديرة بالشركات متعدّدة الجنسيات الحقيقية، مع المُفردات والأساليب المُناسبة، حيث يصعب أحياناً تحديد أي ارتباط بقيم الرياضة. وصف رئيس ريال مدريد مؤخراً ناديه بأنه «الشركة العالمية الأولى في عالَم كرة القدم». بالطريقة نفسها، ينتشي رئيس نادي تشيلسي الثري بالحديث عن العلامة التجارية وحصة السوق. يصبح اللاعبون أصولاً، والأنصار في موضع المُستهلكين... تجميع أكبر الأندية الأوروبية في مجموعة 14 ومحاولة تجاوز (الفيفا) يثير قلقي. وبالمثل، فإنّ قانون بوسمان، الذي أصدرته محكمة العدل الأوروبية في عام 1995، الذي ينص على إلغاء كل القيود على انتقال اللاعبين داخل الاتحاد، يشجِّع على سلعنة الرياضة عبر السماح بتركيز المواهب في أغنى الأندية.

هذه المبالغ الطائلة من الأموال التي تُسكب في الملاعب هي بالتأكيد ثمرة النجاح. ولكن يمكن أن تقضي أيضاً على شغف كرة القدم في جميع أنحاء العَالَم. مَنْ الذي سيظلّ مهتمّاً بالمباراة إذا تمَّ تحديد النتيجة من خلال ميزانية النادي؟ من وجهة النظر هذه، تطرح عولمة كرة القدم تحديداً نفس السؤال الذي تطرحه العولمة نفسها: كيف نعيد خلق الإرادة السياسية للتحكّم في الديناميكيات الاقتصادية؟ كيف يمكننا صياغة القواعد للتوفيق بين الكفاءة واحترام قيمنا؟

في الوقت الحالي، رغم هذه التجاوزات، تظلّ كرة القدم أحد المساحات المُميّزة للديموقراطية. إنها توفِّر فرصاً للاندماج والتقدُّم الاجتماعي لا نجد لها مثيلاً في فضاءات المُجتمع الأخرى. كرة القدم تسمح لنا بأنْ نصبح ما نحن عليه لا ما نشأنا عليه!

■ **حوار: ساندرين تولوتي □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://www.scienceshumaines.com/la-planete-football-entretien-avec-pascal-boniface_fr_14616.html

ماركوس كوفمان:
فنّ لعب كرة القدم

إنّ اقتفاء أثر تاريخ لعبة كرة القدم من خلال البحث عن الجوانب الإنسانية بعيداً عن النتيجة الرياضية، هو سردٌ لقصص الأفكار والمُثل العليا، والأفراد الذين جسَّدوها. هل يمكن الحديث عن كرة قدم مختلفة؟ ما هو حاصل ذكاء كرة القدم؟ من قتل الكاتيناتشيو الإيطالي؟ هل الهجوم حقّاً أفضل من الدفاع؟ هل يصنع اللاعبون العظماء مدرِّبين عظماء؟ ما هي الحركة التكتيكية؟ وهل من الأفضل الخسارة مع اللعب الجيّد أم الفوز رغم الأداء المتواضع؟ وقبل كل شيء، لمَنْ تعود الأفكار الخاصة بكرة القدم ومَنْ يدفعنا للتفكير في كيفية اللعب منذ عقود؟ في كتابه «التكتيكات ومدارس اللعب والمبادئ والأصول»، يحاول ماركوس كوفمان الإجابة عن عددٍ كبير من هذه الأسئلة.

في أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، شهدت كرةُ القدم فترةً تعرَّضت فيها المساعي الرامية لتطوير فنون اللعب والمجد الرياضي في الملاعب إلى الخطر بسبب طغيان الطابع التسويقي وصناعة النجومية. ورغم أن التكتيكات، فن صناعة اللعب، كانت دائماً في قلب معركة مفتوحة بين الأفكار والإحصاءات والحالمين والبراغماتيين والفلاسفة والفيزيائيين، إلّا أن خطاب اللعبة كان خافتاً بسبب سطوة الأرقام، والاقتصاد والنتيجة. بعد أن هيمن الخبراء العلميون على الخطاب التكتيكي. في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، كان الموهوبون يمارسون بمُفردهم، وأحياناً في أزواج، رياضة كرة القدم مدفوعين بقوة العضلات وألعاب القوى التي تتطلَّب مستوى بدنيّاً عالياً للغاية. ومع ذلك، في خضم كل تلك التحوُّلات، لا يزال هناك الكثير من القصص التي يمكن سردها بعيداً عن النتيجة التي تطغى في الأخير، وتظلّ التكتيكات اجتهاداتٍ بشرية أيضاً، والفوز لا يكون دائماً حليف الجدارة.

قبل وقتٍ طويل من ظهور أنظمة اللعب والأزياء المثلّثة، يستهل المُؤلِّف كتابه «تكتيكات» بفهم طبيعة المُهمَّة الثقافية، وهو نموذج مطلق تمَّ تأسيسه بناء على قيم محلية تحدّد معنى النجاح لكل فريق. برشلونة، على سبيل المثال، أكبر من مجرّد فريق رياضي، يهدف إلى نشر القيم الكاتالونية وجعلها تتألق خارج الحدود. يوفنتوس لا يقترن وجوده إلّا بالفوز: «أن تفوز ليس مهمّاً فحسب، إنه الشيء الوحيد المُهمّ». أو كذلك السلطة الملكية الراسخة في أسلوب لعب ريال مدريد، وبيع مشروبات الطاقة التي تحمل اسم نادي كرة قدم ألماني «RB Leipzig»، أو كذلك الانتصار المُتناغم لنادي أرسنال الإنجليزي تحت شعار «النصر يتحقّق في انسجام». أما نادي باريس سان جرمان فقد اتخذ شعاراً طموحاً بشكلٍ استثنائي: «حلمنا أكبر من الجميع»، في مقابل الشعار الواقعي «إذا بحثت عن مشكلة فستجدها» لفريق رابطة نانسي لورين الرياضية. وبعيداً عن الأداء الرياضي، فإنّ لكرة القدم سحرها الخاص فهي تعني الكثير للجماهير والمُتابعين.

من هذه المُهمّة الثقافية تنبع فلسفة اللعب واختيار المدرب ومشروعه في اللعب، ومن هذا المنظور أيضاً تصبح التكتيكات ترجمة للهويّة الثقافية إلى أنماط وحركات ولعب، وعواطف ومآثر وكوارث. ماذا لو تخيّلنا ملاعب مليئة بالمُشجعين المُخلصين الذين يأتون لمُشاهدة مقابلة تنافسية بين اللحم الإيطالي واللحم الإسباني، أو بين لحم البقر الفرنسي واللحم الأرجنتيني. من المُؤكَّد أن الحشد لن يناقش التنظيمات أو الإحصائيات، بل الأذواق والنكهات. مباراة كرة القدم لا تختلف عن ذلك. فالمشهد الكروي الإنجليزي لا يُثير حماسة الإسبانيين. والهولنديون يعتبرون رمية التماس تعطيلاً لنسق اللعب، بينما تصبح في نظر الإسكندنافيين فرصةً لتسجيل الأهداف. أما الإيطاليون فهم يلعبون كرة القدم دون لمس الكرة في منطقة الجزاء الخاصة بهم بنفس المُتعة لدى البرازيليين في اختراع المُراوغات على طول خط التماس. والفكرة المُشتركة لكل هذه الخصوصيات: التعبير الجماعي عن فكرة تعكس كرة القدم، وأحياناً الحياة بشكلٍ عام.

وعلى غرار الطهي، يمكن التعبير عن كرة القدم ومشاركتها من منظور القيم الثقافية المحلية التي تختلف من بلدٍ إلى آخر، ومن قريةٍ إلى أخرى. لكن بينما تعلَّم الإنسان الاستفادة من جميع المأكولات، فإنّ التكتيك لا يمكنه التطوُّر بمعزل عن إمتاع براعم التذوُّق لدى المُؤيدين. مباراة كرة القدم هي لقاء بين خطتين تكتيكيتين. إنه توازن قوى: يمكن تنفيذ تكتيك على أكمل وجه مع الفشل في النتيجة، أو اللعب بتكتيكات متواضعة



وتحقيق الانتصار. إنّ تاريخ كرة القدم المُمتد لقرونٍ قد حفَّز جميع أنواع مشاريع الألعاب، والتكتيكات تفتَح الأبواب لناقشات أبدية مثل الفنّ والفلسفة. وفي حين أن العمل الفنيّ يكون قائماً بذاته، فإنّ التكتيك الرابح دائماً ما يكون نسبياً ويتغيَّر بتغيُّر المُنافس والعصر، وبالأخص طبيعة اللاعبين على الميدان. ومنذ القدم كان يتمُّ التعبير عن التكتيكات وشرحها في شكل بيادق أو مكوِّنات أو نقاط مطبعة على لوحة «فيليدا»، ومع ذلك فإنّ تاريخها يشمل كل شيء من رقعة الشطرنج إلى مهارات اللاعبين وغرف ملابسهم.

في جميع القارات، وفي جميع الأحياء، تبدأ كرة القدم في الشوارع والمُتنزهات. كل ما يتطلَّبه الأمر موهبة وكرة مستديرة، ولعب خلال فترات ما بعد الظهر الطويلة. ثمَّ تتقاذف الأرجل الكرة وترقص على إيقاع التمريرات والمُراوغات والتسديدات ومهارات التحكّم والترويض... ولكن منذ لقاءاتنا الأولى، سواء اثنان ضد اثنين، أو فريق مكوَّن من أحد عشر لاعباً، سرقت الكرة منّا أوقاتنا وتفكيرنا. على أرضية الميدان يتدرَّب اللاعب الشاب على التكتيكات. مَنْ يلعب أولاً وأين الوجهة؟ عندما أهاجم، هل يجب أن أبتعد لأطلب الكرة أم أقترب من حامل الكرة؟ عندما أدافع، هل يجب أن أضغط أم أتراجع؟ وقد يشكِّل الاكتشاف مفاجأة: كرة القدم تُلعب بالفعل حول الكرة، ودون الحاجة إلى لمسها. عليك أن تعرف كيف تبرز، وتغطي، وتضغط، وتغادر لتقتحم الأسوار وتشقّ منفذاً إلى زميلك في الفريق... ورغم أن التكتيكات كانت ترسم دائماً على السبورة المُثبتة في الجزء الخلفي من غرف تغيير الملابس الباردة، إلّا أنها كانت دائماً هناك تتطوَّر وتختفي وتعود من جديد في دفء أقدام ورؤوس اللاعبين الصغار والكبار.

على عكس الرياضات في أميركا الشمالية، حيث يستغل المُدرِّب فتراتِ اللعب المُتقطعة وتوقُّف اللعب للتذكير بالتكتيكات وتعديلها، ويجتمع باللاعبين و«يطالبهم» باعتماد هذا الأسلوب أو ذاك، فإنّ كرة القدم الشعبية كانت دائمة سلسة تتطوَّر منحنياتها وهندستها بمرور الزمن. تسلسل غير متقطع من العمليات، الفردية والجماعية. العمل التكتيكي، الذي يُعرَّف بأنه التنفيذ الفنيّ لقرارٍ ما، هو ثمرة الفهم الفردي الذكي لهذه السلاسة والتناسق الجماعي. مدافع مركزي يلعب في العُمق لضرب دفاع الخصم أو يستحوذ على الكرة ليدفع بالخصم للتحرُّك والضغط عليه وإفساح المجال للاعب خط الوسط، الظهير الذي يتحرَّك إلى الداخل أو يلتصق بالخط الجانبي بالتزامن مع لعب الكرة على الجناح المُقابل، ولاعب خط وسط مبدع يراوغ باللعب باتجاه أحد الأجنحة لعكس الهجوم على الجانب الآخر... التكتيك، أو عِلم حلّ مشكلة ضيق الوقت والمساحة الذي لطالما ميَّز كرة القدم، هو بمثابة التزاوج بين المهارة ومعرفة اتخاذ القرار.

في ملاعبنا، تعمل الانسيابية في اللعب على تشتيت التكتيكات: التحفة التكتيكية ليست مسألة تعديلات على إعدادات معيَّنة مسبقاً، كما هو الحال في وحدة التحكُّم، ولا النسب المئوية أو المواقع السحرية. تظلّ التكتيكات علماً بشرياً يعتمد نجاحها على صحة مبادئ اللعب لدى المُدرِّب بقدر ما يعتمد على نقل قناعاته وتنفيذها في مواجهة الصعوبات. وستظلّ التكتيكات دائماً، حتى بعد أن أصبحت مجالاً مفضلاً للدراسة لدى محللي البيانات في جميع أنحاء العَالَم، علماً متناغماً مع الفيزياء والإحصائيات والتخطيط، وكذلك مع مبادئ الإيمان والمُشاركة والإبداع.

إنَّ اقتفاء أثر تاريخ لعبة كرة القدم من خلال البحث عن الجوانب الإنسانية بعيداً عن النتيجة الرياضية، هو سرد لقصة الأفكار والمُثل العليا، وأولئك الذين جسَّدوها. قصة تروي فصول تقابل النظام والحرّيّة، والدرع والسيف، وصراع بيلاردو ومينوتي، وأحلام باتو وهيدالغو. لذلك كانت التكتيكات ملكاً للجميع على مرّ الأزمنة؛ من المُشجِّعين الذين يسعون إلى تحقيق هويّتهم من خلالها، إلى اللاعبين الذين يتفنَّنون في تجسيدها أو المُدرِّبين الذين يسعون إلى تطبيقها على الميدان.

■ ماركوس كوفمان □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:
https://www.sofoot.com/l-art-du-comment-jouer-au-foot-499029.html

هل يمكن أن تكون كاتباً ومحبّاً لكرة القدم؟

نعم، قال كامو

كرة القدم لعبة رائعة وجميلة، وهي الرياضة الأكثر شعبية في العَالَم. للوهلة الأولى يبدو الأمر بسيطاً للغاية. على الميدان، فريقان بأحد عشر لاعباً، وحكم، وكرة، ومرمى، والفائز هو الذي يسجِّل أكبر عدد من الأهداف. لكن بعيداً عن هذه البساطة الظاهرة، تكتسي كرة القدم أهمية بالغة في حياتنا ومعظم فئات المجتمع، من العامل البسيط حتّى المُثقَّف والفيلسوف.

ذات مرّة سُئل الفيلسوف والكاتب الفرنسي ألبير كامو: أي شيء أحب إليك، كرة القدم أو المسرح؟ ردّ «كامو» «كرة القدم، دون تردُّد». فهل كان «كامو» استثناءً؟

في السادس عشر من أكتوبر/تشرين الأول عام 1957، بينما كان ألبير كامو يتناول الغداء في مطعم وسط الحي اللاتيني في باريس، اندفع شاب من مكتب ناشره ليبلغه بما سمعه للتّو في الإذاعة: لقد فاز «كامو» بجائزة نوبل في الأدب.

في ذلك العام، أصبح ألبير كامو ثاني أصغر فائز بجائزة نوبل في الأدب. وبعد أسبوع واحد، أجرى مقابلةً على التليفزيون الفرنسي. ومع ذلك، لم يجلس «كامو» ومحاوره في أستوديو مريح كما جرت العادة. لقد جلسا في ملعب بارك دي برينس، وسط حشد من 35 ألف متفرِّج، يشاهدون مباراة نادي راسينغ باريس وفريق موناكو. على الميدان قام حارس المرمى بحركة خاطئة، وظلّ يتابع تمريرة عرضية منحرفة، حتى أفلت الكرة التي اهتزت داخل شباكه. على الفور قطع المُحاور حديثه، وأراد معرفة رأي «كامو» في خطأ الحارس الفادح. طلب منه ألّا يكون قاسياً في الحُكم عليه: «لا تلومه. إذا كنت في مكانه، فستدرك مدى صعوبة المُهمَّة». ثمَّ أومأ برأسه، وكأنه يقول «وهذا ما يجب أن أدركه بدوري».

لقد كانت المرّة الوحيدة التي تتمُّ فيها مقابَلة فائز بجائزة نوبل في إحدى مباريات كرة القدم. بفضل اقتباس انتشر على نطاقٍ واسع، «كل ما أعرفه عن الأخلاق والالتزامات أنا مدِين به لكرة القدم»، لم يعد ولع «كامو» باللعبة خافياً على أحد. ولم يكن ذلك مجرد شغف عابِر. في عام 1959، قبل أقلّ من عام من وفاته، أخبر «كامو» محاوراً آخر بأن المسرح وملعب كرة القدم هما أفضل «جامعتين حقيقيتين». في عالَم كرة القدم، وجد أحد أعظم المُؤلِّفين الفرنسيين في القرن العشرين أكثر أشكال الوعي قوةً وقيمة.

قبل وقتٍ طويل من كتابته عن «سيزيف»، وقع «كامو» في حبِّ اللعبة. ومثل العديد من أعظم اللاعبين، اكتشف حبَّه لكرة القدم مبكِّراً في طفولته البائسة. كان «كامو» يتيم حرب، نشأ في حيٍّ فقير بالجزائر العاصمة وربّته أم أميّة. كانت جدته تمنعه باستمرار من لعب كرة القدم، لأنها كانت تخشى تمزيق حذائه المدرسي، الذي كان يمثِّل نفقةً كبيرة على الأسرة. لكن «كامو» لم يردعه ذلك. في «الرجل الأول» -رواية السيرة الذاتية التي كان يعمل عليها وقت وفاته- نقرأ عن صبي صغير يُدعَى «جاك». في مرحلة الطفولة، كانت كرة القدم «مملكة» جاك، وخلال فترة المُراهَقة تطوَّر شغفه حتى أصبح «مهووساً» باللعبة. في ملاعب جزائرية خشنة و«كرة مصنوعة من الخرق» طوَّر جاك



تجربتـه المُبكِّـرة فـي كـرة القـدم.

فـي عـام 1959، عندمـا كان يـروِّج لعملـه المسـرحي المُقتبَس من رواية «الشياطين» لـ«فيودور دوستويفسكي»، بـدا أكثـر عزمـاً وتصميمـاً، ومنـح كـرة القـدم شـرفاً خاصـاً. صوَّرتـه الكاميـرا واقفـاً خلـف الكواليـس مُتكئاً بيـده اليمنى على عمـود ضوء كشـاف وأخفـى يده اليسـرى خلف ظهره، وهـو يقـول لمُخاطبه: «عندما كنت شـاباً ألعـب مع فريقي، أحسسـت بهـذا الشـعور القـوي بالأمـل والسـعادة، والـذي كان لا يفارقنـي فـي أيـام التدريـب الطويلـة قبـل المُبـاراة. وفـي الحقيقـة، بعـض المُثـل العليـا التـي تعلَّمتهـا، فـي المسـرح، أو فـي ملعـب كـرة القـدم - كلاهمـا يمثـلان جامعتـي الحقيقية».

فـي عـام 1928 ظهر «كامـو» لأول مرّة في حراسـة مرمى فريقـه الأول نـادي مونبنسير. وكان قـد تعـرَّف علـى صديق يلعـب كـرة المـاء. هنـاك فـي المرفأ، فـي سـاحة المُناورات غيـر المحـروس والـذي لا يمكـن التنبـؤ بتقلباتـه، تعلّـم «كامـو» أول درس لـه فـي الحيـاة الواقعيـة: الحيـاة، مثـل الكـرة، لا تأتـي أبـداً نحـو أحدنـا مـن الجهـة التـي ينتظرهـا منهـا - وانتظـار شـيء لا يحـدث هـو العبـث بعينـه. لذلـك اختـار ألبيـر كامـو حلاً عبثيـاً لمُشـكلة عبثية، اختـار من بين 11 مركـزاً فـي الميـدان، المركـز الـذي صُمِّمـت كـرة القـدم خصيصـاً مـن أجـل اختراقـه وانتهاكـه: حراسـة المرمـى.

ولكـرة القـدم أيضـاً حضـورٌ بـارز فـي الروايـات الثـلاث التـي نشـرها فـي حياتـه. فـي «الغريـب» (1942) يظهـر المُناهـض للبطـل مورسـو وهـو يشـاهد عربـات التـرام فـي المسـاء الباكـر مليئة باللاعبين والمُشـجِّعين العائدين من الأرض المحلية؛ وفـي «الطاعـون» (1947)، يتـمُّ الاسـتيلاء علـى ملعـب الفريـق المحلـي وتحويله إلى سـاحة عزل. أما جونزاليس، اللاعب السـابق، فيتأسَّـف من هذا الوباء الذي حرمـه مـن يـومٍ مثالـي للعـب؛ وفـي «السـقطة» (1956)، الروايـة التـي اعتبرهـا ابنـه «جـان» الأكثـر تمثيـلاً لصوتـه، يعتـرف كلامانـس: «حتـى اليـوم، مباريـات كـرة القـدم فـي ملعـب مزدحـم، والمسـرح الـذي أحببتـه بشـغفٍ فريـد، همـا المكانـان الوحيـدان اللـذان أشـعر فيهمـا بالبـراءة».

وفـي كتـاب «كـرة القـدم بيـن الشـمس والظـلّ»، كتـب الأورغوياني «إدواردو غاليانو» (1940 - 2015) عـن الأديـب الفرنسـي الجزائري: «في 1930 كان ألبير كامو هو القديس بطـرس الـذي يحرس بوابـة مرمى فريق كـرة القدم بجامعة الجزائـر. كان قـد اعتـاد اللعـب كحارس مرمـى منذ طفولته (...) وخـلال سـنوات ممارسـته لحراسـة المرمـى تعلّـم «كامـو» أشـياء كثيـرة (...) أن يكسـب دون أن يشـعر بأنـه خـارق، وأن يخسـر دون أن يشـعر أنـه قمامـة، وهـذه حكمـة



كامو في الصف الأمامي ، مرتديًا الوشاح والقبعة ▲

شاقة. كما تعلَّم بعض أسرار الروح البشرية، وعرف كيف يدخل في متاهاتها، في رحلاتٍ خطرة على امتداد كتبه».

قبل عامين من وفاته، اشترى «كامو» منزلاً في لورمارين، وهي قرية جبلية نائمة على بعد خمسين ميلاً شمال مرسيليا. هناك تعرَّف على لاعبي فريق كرة القدم المحلي، وكان يدفع ثمن المُعدات ويشرب معهم القهوة بعد المُباريات. ربما كان سيستمر على هذا النحو لسنواتٍ. ولكن في يوم رأس السنة الجديدة عام 1960، عرض ميشيل غاليمار، صديق «كامو» والناشر منذ فترةٍ طويلة، أنْ يصطحبه من جنوب فرنسا إلى باريس. كان «كامو» قد اقتنى تذكرة قطار، لكنه قرَّر في اللحظة الأخيرة العودة مع صديقه في السيارة. وفي طريقهما انحرفت السيارة عن مسارها واصطدمت بشجرة ومات «كامو» على الفور.

في صندوق السيارة المُحطَّمة عُثِرَ على المخطوطة غير المُكتملة لروايته «الرجل الأول». قبل ذلك بعام، أخبر «كامو» صديقاً له أنه لم يكتب سوى ثلث أعماله الكاملة، وأنه شعر أنه بدأ للتو. في السابق، قال لأصدقائه لا شيء يمكن أن يكون أكثر سخافة من الموت في حادث سيارة. بعد وفاته، دُفِنَ في تلال لورمارين. وفي جنازته، حمل اللاعبون المحليون نعشه.

في «رجل كرة القدم» (1968) كتب آرثر هوبكرافت أن لعبة كرة القدم «تخلق صراعاً وجمالاً، وعندما تتواجد هاتان الصفتان معاً في شيء يُعرَض للتقييم العام، فإنهما يمثِّلان الكثير مما اعتبره فنّاً». يشكِّل الفنُّ أقدم طريقة للإنسان العاقل لاستنتاج المعاني والسموّ بالذات، وفي كرة القدم أدرك «كامو» شكلاً من أشكال الفن. بالنسبة له، كانت اللعبة عبارة عن قطعة مسرحية. دراما لعملٍ جسدي استبدلت زخارف العقل بواقع المُجسّدين. «كامو» اعتبر أنه لا توجد مواساة نهائية وشيكة، وبالتالي لا مفرّ من مأزقنا العبثي. حياتنا الآن، هذه اللحظة الراهنة، هي كل رصيدنا. فلا نضيعها. فالتعاليم الخام للجسد، والحب بلا خجل للعبة لاعقلانية، وأصداء شفقات الشباب البريئة؛ إنما هي لحظاتٌ صغيرة نتجاوز بها سجننا المادي. تلك هي لعبة «كامو» الجميلة.

■ **إم إم أوين □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://www.mmowen.me/camus-absurd-love-of-football





«نوبل» آني إرنو

صعود المذكّرات

(ملف خاص)

فوزها..

يشير إلى صعود المذكِّرات

تميل أخبار جائزة «نوبل» الجديدة في الأدب، إلى تقسيم القرّاء الهواة إلى معسكرين: أولئك الذين لم يسمعوا، قطّ، عن المؤلِّف، وأولئك الذين سمعوا عنه، بشكل غامض. هناك، بطبيعة الحال، أسماء مألوفة أكثر تنبثق، أحياناً، من ضبابيات الأكاديمية السويدية، لاسيّما على مدى العقود القليلة الماضية، عندما أصبحت لجنة «نوبل» (على الرغم ممّا لحقها من تدنيس، ولَوَّح لها بالعار والفضيحة، وما شابها من شائبات تعكِّر صفوها) متوقِّفة، ومتقطِّعة، أكثر من ذلك. يتبادر إلى الذهن كلّ من بوب ديلان، وكازو إيشيغورو، لكن هذه استثناءات. بالنسبة إلى الجزء الأكبر، نبحث في أكتوبر، ونقول: «عبد الرزاق من؟»، ونتعهَّد بالعثور على كتاب للمؤلِّف، وقراءته.

من المؤكَّد أن الجائزة تقدّم، أحياناً، شخصاً جديراً بها، ولكنه ممقوت إلى حَدٍّ ما؛ وإلّا فإن قراءة العمل تفسّر، على الفور، الغموض الذي كان الكاتب قد غرق فيه سابقاً. ولكن، من حين إلى آخر، ينهض المؤلِّف من حيِّز الإقليمية الضيِّق ليلِجَ قلعة العالمية، على مداها المتَّسع الفسيح، وليصير شخصية عالمية: فيسلاوا زيمبورسكا، الحائز على الجائزة في العام (1996)، كان مثالاً على هذا النوع من الكُتَّاب، حيث انتقل من الخصوصية البولندية إلى أهمِّيّة لا تدوم، فحسب، وليست شخصية شعرية «مثيرة للإعجاب»، باللّغة الإنجليزية، أيضاً، بل شخصية محبوبة، حظيت بتكريم عدد لا يحصى من النخب الذين أشادوا به.

«آني إرنو»، الفائزة الفرنسية بالدورة الجديدة لجائزة «نوبل»، قد يتوقَّع القارئ ذو العقلية المغامرة بأن تُسجَّل ضمن قائمة النوع الثاني؛ لتكون كاتبة دائمة، مفضَّلة، لها حضور لدى العديد من القرّاء، الذين سيتهافتون على أعمالها، نتيجة رغبة صريحة في قراءتها لا عبثاً ولا تفضُّلاً، من المؤكَّد أنها ستكون من النوع الثاني أكثر من غيرها، أي من الفائزين الفرنسيين الجدد، الذين حظوا بالفوز بسهولة أكبر، كالتزام أكثر من كونه متعة مثل «جان ماري غوستاف لو كليزيو - J. M. G. Le Clézio »؛ الرجلُ المتميِّز ذو العولمة التي لا تشوبها شائبة، يمكن أن يبدو عمله، مع ذلك، مثل رواية فيلم وثائقي لليونسكو، أو مثل الفرنسي «باتريك موديانو»، الذي تُعتَبر رواياته الرائعة عن استعادة أحداث الاحتلال، تقليدية رسميّاً...

في الشهر الماضي، فقط، مع عدم وجود أفكار عن استوكهولم تلتزم في رأسي، كنت قد ذكرت «إرنو»، في مقال عن «جورج سيمينون»، باعتباره جزءاً من تقليد فرنسي غريب يتمثَّل في الحَدّ الأدنى من «الخارج» - المشاركة مع روائي الجريمة البلجيكي، على الرغم من وجود أسباب مختلفة تماماً، تتلخَّص في التركيز على التفتيش المجرَّد للسطح الدنيوي للحياة الفرنسية، كوسيلة لاختراق أسرارها. عندما واجهت كتابات «إرنو»، في فرنسا، بدت معتقلة بهذه الطريقة، تماماً كخيال حضري. كانت قادرة على التركيز على المشاهد العادية المجزَّأة: في المترو، وفي المتاجر الكبرى الشهيرة، في قطارات الركاب، وهي تتمتَّع بالتجربة الفعلية المقنعة، خارج التجريدات أو التأثيرات الأكثر طموحاً تقليدياً للخيال الفرنسي. (في الواقع، تنحدر «إرنو» من عائلة من الطبقة العاملة في نورماندي، خارج المدى المعتاد للصعود الأدبي الفرنسي).

في السنوات التي تلت ذلك، اشتُهرت بتجاوز حدود المذكِّرات، بشكل لا يُنسى، أو مثير للجدل، في سرد لإجهاضها الخاصّ، الذي نُشر باللّغة الإنجليزية باسم «يحدث». مع ذلك، على الرغم من أن عملها متَّسق جذَّاب، كان أسلوبها، من نواحٍ كثيرة، غير مترابط؛ فهي تكتب عن نفسها، ولكن بطريقةٍ سطحية وقائمة على الملاحظة، والتقارير التى تحصر سطح الأشياء وتجرّدها بلا هوادة، حتى في خضمّ الدوافع الأكثر جنوناً، والأقسى من الأقدار.

إنها تستثمر في الصور بطريقة لا يمتلكها سوى عدد قليل من الكُتّاب الآخرين. إنها تثق بهم لتقديم موسوعة أكثر موثوقيّةً للمعاني ممّا يمكن أن يقدّمه سجلّ المشاعر التقليدي. في «يحدث»، كتبت:

«قبل كلّ شيء، سأسعى لإعادة النظر في كلّ صورة حتى أشعر أنني مرتبطة بها جسديّاً، حتى تخرج بضع كلمات، أستطيع أن أقول عنها: «نعم، هذا كلّ شيء». سأحاول استحضار كلّ الجمل المحفورة في ذاكرتي، والتي كانت إمَّا لا تُطاق، أو كانت مريحة للغاية بالنسبة إليَّ، في ذلك



الوقت، إلى درجة أن مجرَّد التفكير فيها، اليوم، يغمرني بموجة من الرعب أو الطلاوة».

تماماً، كما هو الحال في (سيمينون - Simenon)، يحقّق افتتاح مذكِّرات (إرنو - Ernaux) إحساساً بالعاطفة في غموضه الشديد: «عندما نزلت في محطّة (مترو باربيس - Barbès métro)، مثل آخر مرّة، كان الرجال ينتظرون بلا حراك، متجمّعين عند سفح مترو الأنفاق العلوي. كان الناس يتجوّلون على طول الرصيف، بأكياس تسوُّق وردية اللون من متجر الخصم «تاتي». نظرت خلسةً إلى (بوليفارد دو ماجينتا - Boulevard Magenta)، وتعرَّفت إلى متجر (بيلي - Billy) للملابس، مع أقواس معلَّقة بالخارج. كانت امرأة تسير نحوي (أرجل ممتلئة مغطّاة بجوارب سوداء، بنمط جريء)، وكان شارع (أمبواز باري - The Rue Amboise-Paré) فارغاً، تقريباً، حتى وصلت إلى محيط المستشفى. وبطبيعة الحال، في «محيط المستشفى»، تبدأ قصّة مصير المرأة عند الولادة».

يمتدّ هذا الالتزام بتسجيل سطح الحياة، وما تحت السطح، وبالضبط، كلّ فترة ضائعة، وملابس داخلية ملطَّخة، إلى دراستها الرائعة لأجيال الحياة الفرنسية منذ الحرب العالمية الثانية، في كتاب بعنوان «السنوات» في صدى لفرجينيا وولف، وهي مذكِّرات تُقدِّم فيها تفاصيل محبّة ويقظة، وأحياناً ساخرة من الإعلانات، والآمال الكاذبة، والشيء المطلق لمرور الوقت. وهي تتحدَّث متأمّلةً، في مرحلة ما، ذكريات وأنماط كلام جيل من كبار السنّ، الذين ذاقوا وبالَ الفقر والاحتلال الألماني، وقد استخلصت دروسه في مجموعة من الكلمات والتعاويذ المتكرِّرة:

«نقلت هذه الأصوات إرثاً من الفقر والحرمان، سبقَ الحرب والقيود بفترةٍ طويلة. لقد أغرقونا في ليلة خالدة «حقبة ماضية»، وتخلَّصوا من ملذّاتها وصعوباتها وعاداتها وحكمتها العملية: العيش في منزل بأرضية ترابية - ارتداء الكالوشات - اللعب بدمية من خرقة القماش - غسل الملابس برماد الخشب - خياطة حقيبة صغيرة من الثوم داخل قمصان نوم الأطفال،بالقرب من السرّة لتخليصهم من الديدان...، بالإضافة إلى وضع جرد للجهل، ومجهول الأمس، ولماته: - اللحوم الحمراء والبرتقال - الضمان الاجتماعي، وبدل الأسرة، والتقاعد في الخامسة والستين - الإجازات».

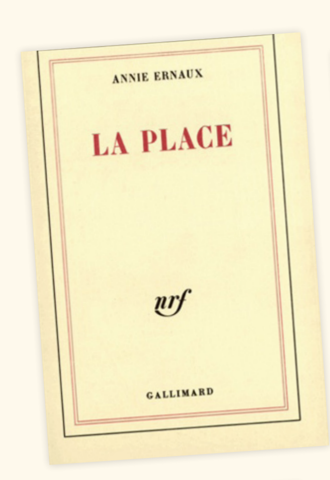
عندما لاحظ أحدهم «إرنو - Ernaux»، لأوَّل مرّة، بدت متطابقة، بشكل غريب، مع (ميشيل هويلبيك - Houellebecq)، الأصغر سنّاً، والأكثر تحدُّثاً. على الرغم من أن الروائية الشابّة كتبت في سجلّ هستيريّ وخياليّ، وهي في سجلّ خافت ومحدَّد، إلا أن الرغبة في إجراء جرد للأجزاء غير الأدبية أو المناهضة للأدب من الحياة الفرنسية، والأجزاء التي استُبْعِدَتْ من «الثقافة» أو «الحضارة» أو الأكاديمية الفرنسية، طموحاً مشتركاً (مع

أن النـاس يسـتحضرون هويلبيـك لسياسـته، لـن ينسـى أيّ قـارئ جيّـد مناجـاة هزليـة لهويلبيـك علـى «Pif Gadget»، وهـي مجلّـة فرنسـية للأطفـال، كانـت تحظـى بشـعبية فـي السـتينيات والسـبعينيات).

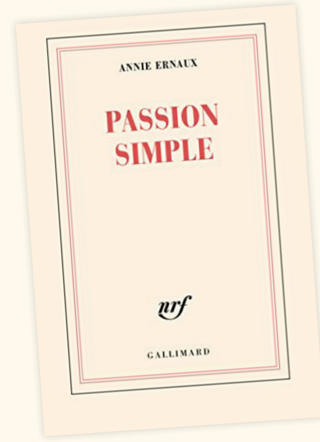
مـع ذلـك، تعمـل (إرنـو - Ernaux)، أيضـاً، انطلاقـاً مـن سياسـة واضحـة المعالـم، مـا يُسـمَّى فـي فرنسـا بالسياسـة «الغاوشية - gauchiste»، أي أقصـى اليسـار، ولكـن اليسـار المتطـرِّف لا يتأثَّـر بالعقيدة الماركسـية بقدر مـا يتأثَّـر بنـوع مـن الاحتجـاج الإنسـاني الدائـم، مـن النـوع الـذي بـدأه بطـل الأدب الفرنسـي لألفريـد نوبـل، (فيكتـور هوغـو - Vic-tor Hugo) ضـدّ المعانـاة المطلقـة، التـي لا هـوادة فيهـا، للأشـخاص البسـطاء في العصر الحديث. كتبت إرنو: «السرد العائلي، والسـرد الاجتماعي هما الشـيء نفسـه»، وتتماشـى سياسـات عملهـا، فـي بعـض النواحـي، مـع سياسـات عالـم الاجتمـاع الفرنسـي (بييـر بورديـو - Pierre Bourdieu)؛ إذ يشـاركها الاقتنـاع بـأنَّ مجـالات الحيـاة الاجتماعيـة تملـي، بلا هوادة، نظاماً للسلطة، حتى في خاصّة تفاصيلها «العادية». مـن خـلال نقـش الصـور، تأمـل «إرنـو» فـي رسـم خريطـة مهجـورة، للواقـع الفرنسـي والقـوّة الفرنسـية، وعملهـا هـو، فـي الواقـع، بهـذا المعنـى، نـوع مـن علـم الاجتمـاع نفسـه.

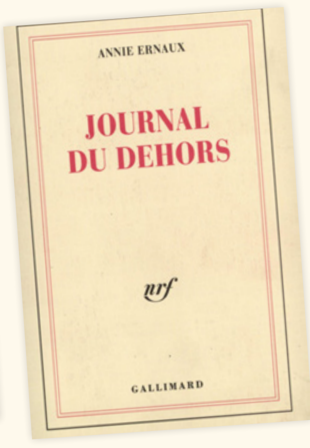
مـع ذلـك، إنهـا، على الرغـم من كلّ الخصوصية الفرنسـية لسياسـتها، فـي لهجتهـا، وبصفتهـا فنّانـة (لعقـد مقارنـة قـد تكـون مفيـدة للقـرّاء الأميركييـن) تشـبه، إلـى حَـدٍّ كبيـر مقارنتنـا. الراحلـة «جـوان ديديـون»، تمكَّنـت، أيضـاً (وإن كان ذلـك فـي بيئـات أكثـر بريقـاً) مـن هـذا المـزج بيـن المواقـف: المـوت الأسَـريِّ، والإجهـاض، والألـم، وكلّهـا مسـجَّلة؛ لا بشـكل مخدّر، بل بسلاسـة وحصافة، محفورة على السـطح، مـن أجـل فتـح الأعمـاق تحتهـا، دون توسُّـل خـاصّ أو شـفقة علـى الـذات. كانت سياسـات «ديديون» ليبرالية، لكنها كانت مـن طبقـة أرسـتقراطية، علـى حيـن أن سياسـة «إرنـو» هـي سياسـات اليسـار الفرنسـي ما بعد الشـيوعي. (كان جان لوك ميلينشـون - Jean-Luc Mélenchon)، زعيم أقصى اليسـار فـي فرنسـا، صاحبـاً، بشـكل خـاصّ، فـي الإشـادة بجائـزة «نوبـل»، لكـن كلاهمـا يؤمنـان بالشـهادة مـن خـلال التفاصيـل، والـوزن الـذي يتحقَّـق مـن خـلال الدقّـة. سـيعتقد البعـض أن مـن الظلـم عـدم فـوز «ديديـون»، أبـداً، بجائـزة «نوبـل». كلاهمـا يشـتركان، أيضـاً، فـي الحركـة النسـوية القويّـة، التـي يتمثَّـل جوهـر الاعتقـاد فيهـا -كمـا كتبـت«إرنو»- فـي أن «المجـد للمـرأة لا يمكـن إلّا أن يكـون الحـداد المبهـر للسـعادة».

مـع ذلـك، ربّمـا يكـون الجانـب الأكثـر أهمّيّـةً فـي الارتفـاع المفاجـئ لـ(إرنـو Ernaux) هـو، علـى مـا يبـدو، أنهـا - إذا اسـتثنينا الشـعراء، الذيـن يصنعـون، بالتأكيـد، كثيـراً مـن حياتهـم، لكنهـم يجعلونهـا شـعراً من خلال تكريسـها بترتيب إيقاعـي ولغـوي راقيَيْـن- أوَّل حائـزة علـى جائـزة (نوبـل)، بصفتهـا، فـي الأسـاس، كاتبـة مذكِّـرات، بمعناهـا المعاصـر، أي هـي شـخص يكتـب الحيـاة مباشـرةً، كمـا نختبرهـا، كمـا









يمثّـل صعودهـا اعترافـاً بـأنَّ المذكِّـرات، بـكلّ وجوههـا وأوضاعهـا المتعـدِّدة (مباشـرةً، تنتقـد نفسـها، حزينـة، وكوميديـة، ومشـارِكة، وغيـر ذلـك) رُبّما تكـون النـوع الرائد فـي عصرنـا، مثلمـا مـا كانـت الروايـة، فـي النصـف الأوَّل مـن القـرن العشـرين. نشـعر بالحاجـة إلـى تاريـخ شـخصي يمكـن التحقُّـق منـه، أو -علـى الأقـلّ- موثـوق بـه، فـي وقـت يبـدو فيـه الكثيـر مـن الأشـياء الأخـرى مبنيّـة وغيـر جديـرة بالثقـة.. نرغـب، علـى الأقـلّ، فـي الإحسـاس بالتجربـة المباشـرة فـي جميـع وسـائل الترفيـه الأخـرى لدينـا؛ مـن (تويتـر - Twit-ter) إلـى(تـك تـوك - TikTok)، نظـراً للانشـغال بالوقائـع والتفاصيـل المسـجّلة، بهـدوء، والتـي تتشـاركها «إرنـو» مـع «ديديـون»، والطريقـة الغريبـة لهـذه الحقيقـة المتمثّلـة فـي بنـاء نفسـها، لبنـةً تلـو الأخـرى، فـي مجـال مركَّـب مـن الخيـال المشـترك.

قـد تكـون المذكِّـرات هـي الأدب الأكثـر ثباتـاً، فـي عصرنـا، علـى جوانـب البحيـرة.

■ **آدم جوبنيك □ ترجمة: أحمد إسماعيل عبد الكريم**

المصدر:

https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/annie-ernauxs-justly-deserved-nobel?utm_source=nl&utm_brand=tny&utm_mailing=TNY_Daily_100922&utm_campaign=aud-

«الخيانة الطبقية» و«العار الاجتماعي»

اللّغة «سكّين»

حصلت «آني إرنو» على جائزة «نوبل» للآداب في السادس من أكتوبر / تشرين الأوّل (2022). الكاتبة البالغة من العمر (82) عاماً، والتي تأثّرت، في رواياتها الاجتماعية، ومذكّراتها، بـ«سيمون دي بوفوار» و«بيير بورديو»، هي أوّل امرأة فرنسية تفوز بجائزة «نوبل» في الأدب منذ تأسيس الجوائز في العام (1901). أصبحت «إرنو»، أيضاً، المرأة السابعة عشرة (من بين (119) من الحائزين على جائزة نوبل) التي تفوز بجائزة «نوبل» في الأدب.

ويعقب ذلك إدراجها في القائمة المختصرة، لعام (2019)، لجائزة «مان بوكر» الدولية للأدب، عن روايتها «السنوات Les années» (ترجمتها أليسون ستراير، ونُشرت، في الأصل، عام 2008)، وهي قصّة شخصية عن الفترة ما بين (1941) و(2006)، وقد نالت استحساناً في فرنسا، باعتبارها قصّة حديثة في البحث عن الوقت الضائع.

تدّعي «إرنو»، التي تُعتبر أمّ الأدب الاجتماعي المعاصر، أنها تكتب «شيئاً ما بين الأدب، وعلم الاجتماع والتاريخ». من أجل كتابة رواية (La Vie) تستخدم اللّغة كـ «سكّين». تُستخدَم كتاباتها القصيرة والمتناثرة وغير المتجانسة والمحدودة كسلاح حاد.

لم يكن فوزها بجائزة نوبل أمراً مفاجئاً. تَمَّ تصنيفها، في العام (2021)، على نطاق واسع، على أنها المرشحة للفوز بالجائزة المرموقة. حتى أن حساباً مزَّيفاً على (تويتر) أنشأته الكاتبة الإيطالية، توماسو دييبنديتي، أعلن فوزها في العام (2021)، وهي خدعة ضلَّلت الكثيرين. وفي الأيَّام التي سبقت حصولها على جائزتها، صنَّفها وكلاء المراهنات، عبر الإنترنت، على أنها المفضَّلة.

وُلِدت آني دوتشيسن سنة (1940)، في نورماندي، ونشأت في الطبقة العاملة في بلدة صغيرة، هي يفيتوت، حيث كان والداها يديران مقهى أو متجراً للبقالة. أرادت والدتها الحصول على أفضل تعليم لها، وحفَّزتها على الدراسة، وكان من المقرَّر أن تصبح «إرنو» مدرِّسة؛ (قامت بتدريس الأدب). تزوَّجت من رجل ينتمي إلى عائلة برجوازية (من الطبقة الوسطى). يكشف عملها انفصالها عن العالم الذي نشأت فيه، حيث اكتسبت رأس المال الثّقافي.

بناءً على المادّة الخام، في مذكّراتها، يعكس عمل «إرنو» «السنوات» مسارها الاجتماعي، وتطوير أفكار «الخيانة الطبقية» و «العار الاجتماعي»، تستكشف فيه كيف أن المراقبة الذاتية المستمرّة (اللّغة، على سبيل المثال)، خوفاً من وصمة العار، يمكن أن تخلق مشاعر دائمة من انعدام الأمن الاجتماعي، والأمن الثّقافي. لم تستثنِ والديها، ولا نفسها. وتعتبر كتبها مرآة للقرّاء الذين عانوا من الفجوة الاجتماعية نفسها؛ ما يسمح لهم (بإعادة) تكوين هويّاتهم الشخصية، وهويّاتهم الاجتماعية. يُطلق على أسلوبها اسم «écri-ture blanche» (تُترجم -حرفياً- إلى: «لغة بيضاء»)، وهي لغة لا تخون أيّ اتّجاه اجتماعي. تعتمد كتبها على تجربتها وأحاسيسها وعواطفها الخاصّة، إلا أن قصصها ليست قصصها وحدها، إذ تمثِّل تجاربها الفردية تجارب جماعية. وقد ألَّفت أربعةً وعشرين كتاباً، من بينها ثمانية عشر كتاباً تَمَّ نشرها في مجموعة «Collection Blanche» المرموقة، من دار النشر الفرنسية «Galli-mard». وأشادت الأكاديمية السويدية بها؛ مثالاً على «الشجاعة والحدّة السريرية اللتين اكتشفت بهما الجذور والاغتراب والقيود الجماعية للذاكرة الشخصية».

برزت «إرنو»، لأوَّل مرّة، في الأدب، في العام (1974)، من خلال كتاب شديد التأثير هو «Cleaned Out»، وهو سرد خيالي لإجهاضها غير القانوني. تعرض الصفحات الافتتاحية للراوية، دينيس ليسور، وهي تنتظر في غرفتها الجامعية نتيجة إجهاضها. وبينما تتساءل: كيف حدث كلّ هذا؟، تسترجع رحلتها عبر طفولتها السعيدة، إلى حَدّ ما، في بلدة إقليمية صغيرة، وتعليمها الرائع، ودخولها إلى الجامعة. تتلقّى دينيس الدعم من قِبَل أمّ طموحة تسعى إلى تقدُّمها الاجتماعي، لكن لديها شعور متزايد بعدم الانتماء، وكونها دخيلة.

يبني فيلم «La Femme gelée»، عام (1981)، على التجربة نفسها، لكنه يوسِّع النطاق ليشمل الزواج والأمومة. تتزوّج الراوية رجلاً من عائلة برجوازية؛ ومع ذلك، تثبت البرجوازية أنها محافظة وممتثلة. يؤدّي الزواج إلى القهر المنزلي الذي تستنكره الراوية بشدّة. تتناول الكتب التالية، الأقلّ عنفاً في اللهجة، بالتفصيل، والديها. كرَّست روايتها (La Place) ـ(1984)، التي نالت عنها جائزة «Prix Renaudot» المرموقة، لوالدها الذي كان من الطبقة العاملة، حيث ترسم صورته في



سلسلة من اللمسات الخفيّة: الفقر، والحياة القاسية، ثم الانتقال من الريف إلى المدينة، وشبه النجاح الذي حقّقه مشروعه الصغير. أمّا في رواية (A Woman's Story) ـ(1988)، فتتتبَّع الوجوه المختلفة، وحياة والدتها المصابة بمرض الألزهايمر، بينما تستكشف تناقض والدتها تجاهها.

وألّفت روايتَيْن أخريَيْن، عقدت، من خلالهما، هذا الثنائي الأبوي، وقد صرَّحت في الأسطر الأولى من رواية (La Honte) ـ(1997)، التي تُقرأ على أنها صدى لرواية «The Outsider» لـ«كامو»: «حاول والدي قتل والدتي ذات يوم أحد من شهر يونيو، في وقت مبكّر من الظهيرة». وتوسَّعت، في رواية (I Remain in Darkness) ـ(1997)، في سرد تفاصيل مرض (الألزهايمر) الذي أصاب والدتها، والتأمُّل في وفاتها. إنه عمل روائي لابنة حزينة، والعنوان هو آخر جملة كتبتها والدتها. يمثِّل هذا الكتاب اليوميّات التي كتبتها «إرنو»، تعبِّر فيها عن ألمها وعواطفها، على الفور، بعد كلّ زيارة لوالدتها في دار رعاية المسنِّين حيث توفِّيت.

واصلت «إرنو» استكشاف سنوات تكوينها، وأعادت النظرٍ في إجهاضها، وهذه المرّة، بصفتها مذكّرات لا خيالاً في رواية (Happening) ـ(2000)، كما كتبت عن سرّ العائلة، وعن وفاة أختها قبل ولادتها، في (L'Autre Fille) ـ(2011).

فاز فيلم «Happening»، الذي نال استحسان النقّاد، بإخراج من أودري ديوان، بجائزة «الأسد الذهبي» في «مهرجان فينيسيا السينمائي» (2021)، وعُرض، لأوَّل مرّة، في مهرجان «Alliance Française» للسينما الفرنسية، هذا العام.

تقدِّم روايةٍ (Regarde les lumières mon amour) ـ(2014)، مذكّرات عن الوقت الذي قضته في هايبر ماركت أوشان المحلّي. وتقدّم، في رائعتها «Les Années»، توليفة حيث «تضع العالم في كلمات». تلتقط، من خلال الإشارة إلى الأشياء والكلمات والأغاني والبرامج التلفزيونية، على مدى خمسة وستين عاماً، جنباً إلى جنب مع ملاحظات من مذكّراتها، حقيقة وقتها. قالت لوكالة الأنباء الفرنسية، في مايو (2022): «إنها قصّة حياتي، وقصّة آلاف النساء اللائي كنَّ يبحثن، أيضاً، عن الحريّة والتحرُّر».

تعتبر «إرنو» نسوية، تغذّيها الماركسية، والوجودية، والفينومينولوجيا. لاحظت، بحماس، تأثيرات حركة (#metoo)، وقد صرَّحت: «لم تعد النساء على استعداد لتركِ الأمور تحدث لهنّ». وتعدّ الكتابة، بالنسبة إليها، عملاً سياسياً، كما تقول إن جائزة «نوبل»: «شرف عظيم للغاية»، ولكنها أيضاً «مسؤولية كبيرة»؛ وهي مسؤولية مُنحت لها من أجل الشهادة باسم «العدل والاستقامة».

في مايو/أيّار من هذه السنة، في «مهرجان كان» السينمائي، قدَّمت «إرنو» فيلم «Les Années Super 8»، وهو فيلم شاركت في إخراجه مع ابنها «David Ernaux-Briot». إنها رحلة دقيقة في حياة عائلة فرنسية، تَمَّ تجميعها من صور أفلام منزلية التُقِطت ما بين (1972) و(1981)، وهي طريقة أخرى للدخولَ إلى عالم «إرنو»؛ عالمنا.

■ كريستوفر بواتي تيسون ■ ترجمة: أحمد منصور

المصدر:
https://theconversation.com/annie-ernaux-french-feminist-who-uses-language-as-a-knife-wins-nobel-prize-for-literature-192084

آني إرنو تكتب:

فنّ الكتابة

من المستحيل الكتابة عن لا شيء، عن الفراغ، لكني -مع ذلك- أكتب، لأننا (هذه هي أكثر العبارات المؤثّرة التي قرأتها عن الكتابة) «عشنا معاً، ولأنني كنت واحداً منهم، ظلّ بين ظلالهم، وجسدٌ قريب من أجسادهم؛ أكتب لأنهم تركوا في داخلي بصمتهم التي لا تُمحى، والأثر يُكتَب. ذاكرتهم ميِّتة في الكتابة. الكتابة هي ذكرى موتهم، وتأكيد حياتي»؛ من هنا، ستتألَّف الكتابة من ملء الفراغ الذي لا يوصف، بملء الأشياء، من خلال الجرد الدؤوب للواقع، بجميع أشكاله.. لملء الثقوب الأولى للطفولة، بانهيار الذكريات الشخصية، والذكريات الجماعية للحقائق غير الأساسية التي لا معنى لها.

فنّ الكتابة. تساءلت: لماذا كان هذا التعبير مربكاً، ومخيفاً؟. إذا فكَّرت في «مدام بوفاري» أرى مَطارِح وعروضاً زراعية، وصيدلية مونسيو هوميس، أرى «إيما»، تصدر صافرة حزامها وهي تغيِّر ملابسها في غرفة فندق.. تجمع حفنة من الزرنيخ وتلطّخ نفسها. إذا قلت «الغثيان»، أرى المقهى، والحديقة العامّة، ودرجةً من اللون الأصفر، الذي ربَّما يكون ضوء شهر فبراير، عندما قرأت الكتاب لأوّل مرّة. لا ينفصل «العقد الاجتماعي» عن رنين الجملة الافتتاحية؛ إذ يسري عبر سطح الأرض: «يولد الإنسان حرّاً، ولكنه يجرّ سلاسل الاستعباد في كلّ مكان». أحياناً، أشعر بالإحساس المبهج بالحقيقة، وأحياناً أشعر بتضخيم نفسي، وتضخيم العالم.

على الرغم من وعيي أن كلّ هذا هو «تأثير فنّي»، يمكن تحليله (فعلت ذلك بشكل احترافي، لفترة طويلة)، فما يهمّ هو المناظر غير المعروفة المكتشفة فجأةً، والرغبات، والأفكار المتولِّدة. هذا هو «الشكل» الذي أعطته بعض النصوص لعلاقتي بالزمن، وبالآخرين، وبالسياسة، وبحياتي، وبرغبتي في الكتابة؛ لذا بدا لي أنني أستطيع تفسير «فنّ الكتابة» على أنه دعوة لاستحضار الكُتّاب، بخاصّة الذين حفّز عملهم هذه الرغبة

بين سنّ العشرين والخامسة والعشرين، أي في ستّينيات القرن الماضي، فرضت أعمال فيرجينيا وولف سيطرة كاملة على هذه الرغبة في الكتابة. في الوقت نفسه، تقريباً، قدَّمت السريالية مع (بيان بريتون) مشروعاً كاملاً للحياة والكتابة. بعد ذلك بفترة وجيزة، صدرت «الأشياء» لجورج بيريك. اليوم، أدرك أن فنّ الكتابة ليس هو الذي سعيت إليه عندهم أو تلقَّيته منهم، بل المسارات الجديدة، المتناغمة مع أشكال الحساسية تجاه العالم، التي كانت تشبه حياتي أو الحياة التي كنت أطمح إليها. أتمنّى أن أجد، بل أشارك الحماسة، والدهشة المبهرة التي كانت لي في اكتشاف: السيّدة دالواي والأمواجَ، ونادجا، والأشياء. وثمّة شكّ: إذا كان لديَّ ندم للتعبير عن حقيقة الكتابة بنفسي، لفترة طويلة، فهو فقدان القدرة، ليس على الإعجاب، والتي تظلّ سليمة، بل -بالأحرى- على أن تكون تحت سطوة كاملة من قِبَل نصّ، وكاتب، كما أحس بريتون عندما قال إنه كان، من قَبْل رامبو، في نانت، عام (1915).

في رسالتها إلى الروائية ساكفيل ويست، كتبت فيرجينيا وولف: «أعتقد أن الشيء الرئيسي، في بداية رواية، ليس إدراك أنه يمكنك كتابتها، بل أنها موجودة في أبعد مكان في الهاوية. لا يمكن للكلمات عبوره، ويمكن لأيِّ أحد أن يرسمها لنفسه: يسحبها وهو يلهث متحسِّراً». اخترت هذه الجملة، لأنها أفضل تعبير عمّا تعنيه الكتابة لفيرجينيا وولف؛ الألم، بالتأكيد، ولكن، قبل كلّ شيء، البحث عن حقيقة لا توصف، وتحتاج إلى تشكيلها في شكل أدبي، ولأنه يعني، أيضاً، أن هذا الأنموذج ليس موجوداً مسبقاً. إنها ليست قصّة تتكشَّف مع الشخصيات، في إطار زماني وآخر مكاني، كما كانت الفكرة عن الرواية، عموماً، وقتها. في الواقع، بدت الكلمة نفسها غير مناسبة لها: «لديَّ تصوُّر بأنني سأخترع اسماً جديداً لكتبي، ليحلّ محل مسمَّى «رواية».

«غرفة يعقوب»، «السيِّدة دالواي»، «الأمواج»، «إلى المنارة»، كلّها نصوص مختلفة في أبعد مكان من الهاوية، لكن جميعها تشترك في هذه الخاصِّية المقلقة: الهوّة نفسها؛ أي الزمن والموت، التي هي موضوعها وهيكلها. تحاول جميع كتب فيرجينيا وولف تقديم الفرصة للشعور بـ«الشيء الموجود، وقت لا نُوجد نحن»، إن لم يكن لرؤيته، كما تصف هذه الرغبة في مذكِّراتها، وهي تفعل ذلك في بنية مؤثِّرة مثيرة للإعجاب، تجعل المادّة فجوة الزمن، هذا الشيء الذي يوجد عندما لا نكون هناك، والذي يظهر فيه الوجود البشري، فقط، كسلسلة من اللحظات. السيِّدة دالواي: يوم واحد في حياة كلاريسا



وسيبتيموس، يستمدّ إيقاعه من رنين (بيج بن) للفصل بين فصول الرواية. «الأمواج»، «يوم آخر»، ولكن هذه المرّة، يتوافق مسار الشمس على طول المناظر البحرية، من الفجر إلى الغسق، مع ظهور ستّة أشخاص، في ستّة مونولوجات داخلية، من الطفولة إلى السنوات الأكثر نضجاً، حين تبدو حياة الإنسان مساوية لحشرة العثة في عيون الطبيعة. ربَّما تكون رواية «إلى المنارة» هي التي تقدِّم الحلّ الأدبي الأكثر جرأةً ومأساوية. بين الجزء الأوَّل «النافذة» المرتكز على العشاء والمساء حول آل رامزي في المنزل الصيفي، بجانب البحر، والجزء الثالث، «المنارة»؛ حيث يُوفَى بوعد المشي المخطَّط له قبل عشر سنوات، يأتي القسم الأوسط الرهيب والمختصر، الذي يحمل عنوان «الوقت يمرّ». كلّ ما يحدث هو تدهور الأشياء في المنزل المهجور، وتركها لسلطة عناصر في حركة شاملة للدمار والتحوُّل. تُوضع الأحداث البشرية بين قوسَيْن، مسجَّلة في ثلاثة أسطر: الزيجات، ووفاة السيدة رامزي واثنين من الأطفال، والحرب. بلا كلل، في روايات فرجينيا وولف، تبدو الوفيات كأنها محوٌ مفاجئ، وفي روايتَيْ «غرفة يعقوب»، و«الأمواج»، تغطّيها الحياة اليومية، ولكنها لا تُمحى.

في هذا التدفُّق اللاإنساني للوقت، الذي يشكِّل البنية العميقة لنصوص فرجينيا وولف، الكائنات هي تيّارات من الوعي، تنشر الذكريات، والأفكار، والرغبات، والأحاسيس. إنهم موجودون في أجساد، لكنها أجساد، استولى عليها الوعي. في «الأمواج» تعبير متكرّر عن علاقة بالجسد، تختلف باختلاف الفرد والعمر والجنس: « إذاً، ماذا، يمكنني أن ألمس؟ أيّ لبنة؟، أيّ حجر؟ وهكذا، أرسم نفسي عبر الفجوة الهائلة في جسدي، بأمان، تقول رودا، التي تشعر بالانفصال عنها، وبأنها «مجهولة الهويّة». من ناحية أخرى، تقول جيني، مهووسةً بجسدها المبهر: «لا أستطيع أن أتخيَّل أيّ شيء خارج الدائرة التي يصبُّها جسدي».

من الخطأ الحديث عن كتابات داخلية في عمل فيرجينيا وولف، باستثناء القول إنها داخلية، يعبرها الآخرون، باستمرار (العائلة أو الأصدقاء أو الغرباء)، من خلال نظراتهم ووجودهم. تتفاعل أصوات الأمواج الستّة معاً، باستمرار: «هناك، دائماً، شخص ما [...] ومن ثَمَّ هويَّته التي يرغب الواحد في دمجها مع هويَّته»، كما يقول نيفيل في «إلى المنار». يفكِّر الجميع، خاصّةً السيِّدة رامزي، وليلي بريسكو، في «الشعور» بالآخرين؛ كلماتهم، وإيماءاتهم، وصمتهم.

عقدة العلاقات والذوات غير المستقرَّة، هي، أيضاً، وعي «عالق» في العالم الأكثر مادِّيّةً، والملموس أكثر، وتكاد تتلاشى داخلها. تقول سوزان: «أعتقد، أحياناً [...]، أنني لست امرأة، لولا الضوء الذي يسقط على هذه البوّابة، على هذه الأرض». عالقة في أكثر ظروف الحياة عاديّةً: وجبة السيّدة رامزي، وحساء اللحم البقري، شراء السيّدة دالواي للزهور. لا يوجد شيء ضئيل عند فيرجينيا وولف، بل الكلّ متشابك في التفاصيل النثرية، والأسئلة

الجوهرية، وطبقات الوعي المتعدِّدة، التي تمكِّن من التوؤم مع جملة اهتمام السيِّدة رامزي بمقاس الجورب الذي تحيكه، ولَفْت الكراسي الممزّقة انتباهها، وتعاطفها مع الخادمة التي يحتضر والدها، وأمرها ابنها الصغير بقولها: «صمتاً!».

ما أشعر به، في قلب كتابات فيرجينيا وولف، هو حركة الاندماج مع العالم والانفصال عنه، والتي تنسبها إلى كلاريسا دالواي: «لقد كانت انخرطت مثل السكِّين في كلّ شيء؛ وفي الوقت نفسه، كانت في الخارج تنظر. كان لديها إحساس دائم بالبعد، بينما كانت تراقب سيّارات الأجرة؛ البعد ناحية البحر، وحيدة. «وكذلك بالنسبة إلى برنارد في «الأمواج»: شعر الواحد بأنه «غير مرئي، ويمكن رؤية الأشياء من خلاله».

أشكّ في امتلاكي (وقت كنت في الثانية والعشرين) أو رؤيتي المطابقة لرؤية فيرجينيا وولف، أيّ شيء آخر غير تصوُّر غير واضح لفنِّها في الكتابة. من ناحية أخرى، قبل زمن من قراءتي، بعد ذلك، «غرفة تخصّ المرء وحده»، يبدو لي أنه من المؤكّد أن فيرجينيا وولف كانت، في عيني، الكاتبة التي تجاوزت عملها الظاهر، وأنها كانت قدوة وأنموذجاً يُحتذى حتى لو اعتقدت أن ذلك كان على حساب الجنون.

لقد قرأت، واقتبست جملتي من البيان السريالي: «ليس الخوف من الجنون ما سيجبرنا على ترك علم الخيال وراءنا». في الواقع، إنها كلّها من السريالية كشكل من أشكال الوجود، بما في ذلك ما هو أبعد من الأدب، الذي كرّست نفسي له، عندما اكتشفت البيانات التي كتبها أندريه بريتون؛ لذلك، تلقّيت من خلال كتابات بريتون، بصمة الأفكار، والرفض، والمواقف التي حدَّدت -بلا شكّ- الحركة الأكثر حسماً في القرن العشرين فيما يتعلّق بالفنّ، وبُنَى الذاتية: أندريه بريتون، أكثر من غيره، باستثناء كتابَيْ «الإباحية»، و«فلّاح باريس» للويس آراجون. أوّلاً، من خلال «البيانات»، ثم «نادجا»، و«حبّ مجنون»، نصوص غير قابلة للتصنيف، نظرية وشاعرية في آن واحد، ليست روايات (مُنتقَدة بشدّة)، ولا سير ذاتية، بل تبحث عن حقيقة فردية، ربَّما هو الخلاص، يمكن لأي شخص أن يقوم بها، بدوره.. منعطف أو دور. تركت النصوص المتعرّجة والمكسورة «تتأرجح مثل الأبواب» التي هي، دائماً، إلى حَدّ ما، بيانات لموقف تجاه العالم، وتعليمات للحياة. بالنسبة إلى أندريه بريتون، إن جملة (البنية الأساسية، والوحدة الأساسية لكتابته) هي، دائماً، «أخلاقية»، سواء أكانت مختصرة أم كانت طويلة ومعقَّدة. ليست أخلاقية من حيث الصواب والخطأ، بل من حيث السلوك وأسلوب الحياة. من خلال قوَّتها، وتركيبتها المستبدّة، في موضع ما، «تجبر» عليها، فهي، في النهاية، (على الرغم من كونها متغطرسة ومزدرية لمن يقرؤها) دعوة لاتِّباعها.

سأذكر، فقط، القليل من هذه العبارات (سطور شعرية، أحياناً) التي تراودني بشكل غير متوقَّع، كما أسسّ برنامج قديم جدّاً للحياة والكتابة:

ربَّما تحتاج الحياة إلى فكّ شيفراتها.

حين يتوقّف أحدنا عن الشعور، فعليه أن يصمت.

ما أحببتُ سواء -أحتفظت به أم لم أحتفظ- سأحبّه إلى الأبد.

وثمّة عبارة، يظلّ رنينها في داخلي غامضاً بالنسبة إلي: «حبّ الرجال مرايا ريفية عظيمة حوافّها الأحمر المخملي أو، في حالات نادرة، اللون الأزرق المخملي».

العام الماضي، في الشمال، في مدينة بايليول، في احتفال بمارجريت يورسينار (لا تربطني بها أيّة صلة)، اتّصلت بي كاتبة شابّة، هي أمينة دانتون. ومثل مبعوث غير متوقَّع، عرضت أن تأخذني إلى المقبرة البلدية، حيث قبر نادجا، الذي وجدته في طريقها، وقد جاءت منه لتوِّها. كنت قد قرأت أن نادجا ماتت في مصحّة، ولم أكن أعرف أنها كانت في بايليول؛ المدينة ذاتها التي صوَّر فيها برونو دومون أفلامه الأولى. أمام القبر (مربَّع من الأرض به إطار إسمنتي، ونقش هو «ليونا ديلكورت 1902 - 1941»)، فكَّرت في كلماتها: «أندريه.. أندريه؟ ستكتب رواية عني. [...] يجب أن يبقى شيء منا... « لقد أدهشني أننا كنّا نقف في هذه المقبرة، تحت أشعّة الشمس الحارقة، بسبب تأثير كتاب؛ نعمة الأدب الحقيقية».

لأيِّ شخص يرغب في الكتابة، يلعب التقارب، في الوقت المناسب، بين الكتّاب المحبوبين والمعجبين، دوراً. يقول هوجو: «أكون شاتوبريان، أو لا شيء». أصبح شاتوبريان معاصراً له. يفعل بروست الشيء نفسه مع بيرجوت وراوي «البحث عن الزمن المفقود». من ناحية، هناك التقليد الأدبي مع الكتّاب المبجَّلين والمحبوبين (روسو، وفلوبير) والأدب الذي يُنظر إليه على أنه مخلوق، وممثِّليهم منخرطون في العالم، هنا، الآن. على هذا النحو، إن اكتشاف جورج بيريك، في أثناء قراءة «الأشياء»، في منتصف الستينيات، شكَّلَ نقطة تحوُّل رئيسية في فهمي للكتابة؛ بتعبير أدقّ: إمكانات الكتابة. كانت هذه الرواية أقلّ تواضعاً من نصوص فرجينيا وولف، لكنها لم تكن، أيضاً، بحثاً شاعرياً أصيلاً مثل «نادجا». لقد كان شيئاً نصيّاً جديداً، بدا، في الصفحات الأولى من الوصف اللامتناهي، قريباً من «الرواية الجديدة» - أو حتى من فيلم «العام السابق في مارينباد»، مع كاميرته التي لا تزال عالقة إلى ما لا نهاية في التفاصيل المعمارية، وفي الواقع، بسرعة كبيرة، أدارت ظهرها له. لقد كان، بالفعل، كما يشير العنوان الفرعي «قصّة الستينيات»، استحواذاً على مسار، وتطلّعات الجيل الحالي من شباب الطبقة الوسطى، ممثَّلة في الزوجين: جيروم، وسيلفي، وكائنات بلا ملامح نفسية، تحدِّدها الأذواق ورغبات مشتركة لجيل ما. لقد كان سرداً للقيمة الجماعية و(التأثير) والتعميم

المتطرِّف لتجربة فردية، كانعكاس للعصر. عملت الأشياء نوعاً من الانقلاب، لا تذكر العامّ من خلال الخاصّ - كما هو مقبول أن يفعل الأدب - بل الخاصّ من خلال العامّ. والتصديق، وإن كان متأخِّراً، على جملة بريتون في «نادجا»: «لحسن الحظّ، إن أيّام الأدب النفسي، بكلّ حبكاته الوهمية، معدودة».

في عام (1965)، كان لا يزال، من السابق لأوانه، إدراك أن وراء هذا التراكم للأشياء التي ملأت (بينما تكشف) فراغ وجود الأبطال، انبثق شكل المشروع الذي تكشف النصوص التالية تدريجيّاً عن دافعه، وهو أمر مأساوي. عندما كتب الفراغ في عام (1969)، رواية كاملة بدون الحرف e، كانت تلك هي العلامة المميزّة الوحيدة الملحوظة، لكن الشخصية المركزية لعمل بيريك موجودة هناك، معروضة، ومكشوفة: غياب، فراغ، فجوة. بعد بضع سنوات، كتب «بيريك دبليو، أو ذاكرة الطفولة»، وجعل مفتاحها: غياب ذكريات الطفولة، وأم بلا قبر، اختفت في أوشفيتز. أجزاء ممزَّقة من ذاكرة مليئة بالثقوب تتناوب مع البناء الخيالي لكون رياضي يشبه معسكر الاعتقال، W، وهو في تقاطع الجهود المبذولة لإنشاء تاريخ حالة وإعادة بناء الخيال، وانعكاساتهم المتبادلة، ربَّما يمكن استيعاب شيء من الإبادة الجماعية التي لا توصف: «ما لا يمكن قوله ليس مدفوناً داخل الكتابة؛ هذا هو ما دفعه في المقام الأوَّل». كتب ذلك، ثم عارض هذا اليقين: «نشأت فكرة كتابة قصّة ماضي في الوقت نفسه، تقريباً، مع فكرة الكتابة»، وهي فكرة أخرى، مفادها أنه من المستحيل عليه كتابة هذه القصّة، التي سيجدها، فقط، «الانكسار الأخير لصوت غائب عن الكتابة».

من المستحيل الكتابة عن لا شيء، عن الفراغ. لكني -مع ذلك- أكتب؛ لأننا (هذه هي أكثر العبارات المؤثِّرة التي قرأتها عن الكتابة) «عشنا معاً، لأنني كنت واحداً منهم، ظلّ بين ظلالهم، وجسد قريب من أجسادهم؛ أكتب لأنهم تركوا في داخلي بصمتهم التي لا تمحى، والأثر يكتب. ذاكرتهم ميّتة في الكتابة. الكتابة هي ذكرى موتهم، وتأكيد حياتي»؛ من هنا، ستتألَّف الكتابة من ملء الفراغ الذي لا يوصف بملء الأشياء، من خلال الجرد الدؤوب للواقع بجميع أشكاله. لملء الثقوب الأولى للطفولة، بانهيار الذكريات الشخصية، والذكريات الجماعية للحقائق غير الأساسية التي لا معنى لها.

سلسلة «أتذكَّر»، مفتوحة لجميع الذكريات. لعَدّ وتصنيف ما هو «غير عادي»، «البنى التحتية»، لعمل قوائم بالأشياء، وبطاقات وصفات، وأحلام، وبطاقات بريدية، للتعرُّف إلى أشكال الأناقة والمساكن في شارع واحد. ما بدا، لفترة طويلة، أنه لعبة أوليبية (حركة أدبية) بحتة، هو، على العكس من ذلك، مصدر قلق خطير، ربَّما يكون، أيضاً، قلق القرن الحادي والعشرين: الاستجابة لفقدان الذاكرة، وفقدان المعنى الهائل من خلال محاولة استنفاد



الواقع، هي في مجملها، بما في ذلك اللّغة، وتنظيمها، وتصنيفها إلى ما لا نهاية، دون التمكُّن من اكتشافها، وإعطائها معنى آخر غير ذلك. في الوقت نفسه، هذه الكتابة للبناء / التفكيك، تكاثر الأشكال، هي بالنسبة إلى بيريك، الطريقة الوحيدة، ليخبر بقصّته، ويمزِّق وجوده ووجود أحبّائه من العدم. وبهذه الطريقة، افتتح طريقة أخرى لرواية قصّة الواحد، لتوسيع مجال السيرة الذاتية، كما لم يسبقه إلى ذلك أحد.

في الختام، هناك جملة أخرى من جمل أندريه بريتون، وهي مبدأ توجيهي، عندما كنت أقوم بالتدريس، كنت أشاركها، دائماً، خلال الفصل الأوَّل: «الحبّ أوَّلاً. سيكون هناك، دائماً، وقت، لاحقاً، للتساؤل عمّا نحبه حتى لا يمكن تجاهل أيّ شيء آخر». كانت ولادة هذا الحبّ، التي أردت أن أسعى إلى تحديدها هنا؛ هذا الجذب المغناطيسي الذي مارسه وولف، وبريتون، وبيريك؛ كلّ بدوره. أمّا بالنسبة إلى أسباب الحبّ التي وجدتها في رفقة أعمالهم، وفي استجوابها، فقد أشرت، فقط، إلى بعض الأعمال، والتي سيُشتبَه في أنها ليست غريبة عن اهتماماتي الكتابية.

■ **آني إرنو □ ترجمة: جابر طاحون**

المصدر:

https://www.annie-ernaux.org/texts/lart-decrire-2/

«قدِّيسة قطار الضواحي»:

الأحلام غير موجودة في الماضي!

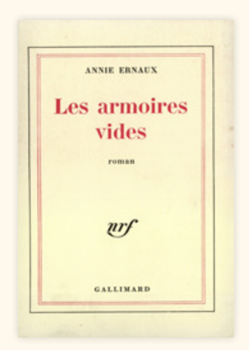
منذ عام (1974)، تعمل «آني إرنو - Annie Ernaux» الفائزة بجائزة «نوبل» في الأدب، لعام (2022)، على بناء أعمال إبداعية قويّة، تتداخل فيها الأسئلة الحميمية بقضايا العدالة الاجتماعية وحقوق المرأة. أعمال يتردَّد صداها، اليوم، ليعبر الحدود، ويتخطّى الفجوة التي تفصل بين الأجيال. احتلَّت «آني إرنو» الصفحة الأولى من مجلّة «ماري كلير»، بمناسبة اليوم العالمي للمرأة في مارس/آذار (2021)، لنكتشف، مجدّداً، هذا الحوار مع الكاتبة.

لقد ساهمتِ في تمكين النساء من حريّة التعبير، وذلك بالأفعال لا بالأقوال وحدها.

- لا أحبّ مصطلح (حريّة التعبير)؛ لأنها لو حصلنا عليها وحدها ما كنّا قد حقَّقنا شيئاً كثيراً، والحال أن حريّة التعبير قد أصبحت حقّاً مكفولاً، خاصّة في الأدب، ولم يغيّر ذلك شيئاً بالنسبة إلى النساء.

لكنك تشاركين في النقاش، وكلمتك ملتزمة، وكتابتك هي عبارة عن التزام. عندما تكتبين، هل تفعلين ذلك من خلال تفكيرٍ مناضلٍ ونَشِطٍ؟

- ظلَّت حياتي، منذ البداية، تخيّم عليها ظلمة بسبب أن الفتيات لا يتمتَّعن بالحقوق نفسها التي يتمتَّع بها الفتيان؛ فقد كنّ خاضعات لقوانين أبويّة كانت قد غزت المجتمع. باختصار، عندما كان عمري عشرين عاماً، كان هناك إمّا الزواج أو الإجهاض. في عام (1974)، نشرت روايتي الأولى: «الخزّانات الفارغة - Les armoires vides»، ومنذ ذلك الحين مضيت قدماً في دراسة البعدَيْن؛ الاجتماعي والنسوي، والنضال من أجل العدالة الاجتماعية، والنضال في مواجهة الظلم ضدّ المرأة. هذان هما المحوران اللذان تتأسَّس عليهما كتاباتي. وبقدر كبير من الصعوبة، يشكّل هذان المحوران، أيضاً، مساريَّ في الحياة، لكن -على أيّ حال- يمكنني أن أخبرك -في ما يتعلَّق بحياتي- إنها، إلى حَدّ كبيرٍ، أكثر تعقيداً لأنني، عندما أعيد قراءة مذكّراتي، والتي ستُنشر بعد وفاتي، أرى فيها سلسلة متعاقبة من الرجال، أو -بالأحرى- سلسلة من المشاكل مع الرجال.





منذ صدور روايتك «السنوات»، أصبحتِ كاتبة معروفة.

- تقصدين: كاتبة معترفاً بها...

معترفاً بك، نعم. في عام (2020)، وصلتِ إلى المرحلة النهائية من مسابقة جائزة «بوكر». ولكنك، بصرف النظر عن فوزك بجائزة «رونودو - Renaudot»في عام (1984)، عن روايتك «المكان - La place»، لم تفوزي بجوائز كبرى. وعلى النقيض من ذلك، أتذكَّر عدداً من المقالات أو البرامج الإذاعية التي كانت تناصبك العداء. وكثيراً ما كنت أتساءل: لماذا لم يكن لدي كاتب مثل موديانو، أو لو كليزيو، أبداً، أيّ مشاكل في نيل الاعتراف؟

- إنني امرأة، والنساء، بشكل عامّ، أقلّ شهرةً بكثير، وهذا أمر لا يمكن إنكاره. والوضع مماثل في كلّ مكان. وفي المجال الأدبي، يتعلَّق الأمر بالهيمنة الذكورية نفسها كما هو الحال في أيّ مجال آخر. فهناك المزيد من النقَّاد الأدبيين الذكور، والمزيد من أعضاء لجنة التحكيم، والمزيد من الناشرين، والمزيد من الرؤساء، إنهم رجال يعمدون إلى الكثير من الخشونة اللفظية، ويجوّزون لأنفسهم



الكثير والكثير... وكما تعلمين، لقد نلت نصيبي من الشتائم، مثلما نالت كلّ من كوليت، وسيمون دي بوفوار نصيباً وافراً من الشتائم الجنسانية أيضاً. وفي تسعينات القرن الماضي، تعرَّضت، أيضاً، لسيل من الشتائم، خاصّةً عقب صدور رواياتي: «شغف بسيط - Passion simple»، و«العار - La honte»، و«مذكِّرات من الخارج - Journal du dehors».

ما الانتقادات التي وُجّهتْ إليك؟

- إنها مسألة معقَّدة. لم أدخل، أبداً، في أيّ نوع من الالتزام تجاه هؤلاء الناس الذين كانوا ينظرون إليَّ بتعالٍ، ولم أقدّم أي تنازلات، بل هناك عدد من الجوائز التي رفضتها. كان لنصّ «المكان - La place» تأثير كبير، على الرغم من أن بعض النقّاد رأوا فيه نصّاً شعبوياً، ويشبه الأدب الذي كان سائداً في ثلاثينيات القرن الماضي.

وبفضل هذا الكتاب، فُزْتُ بجائزة «رونودو - Renaudot»؛ ما أزعجَ الكثيرين. لذلك، عندما أصدرتُ رواية «شغف بسيط - Passion simple»، قاموا بتصفية حساباتهم معي. لقد ثار غضبهم، فنعتوني بأقذع الأوصاف. تلقَّيت طوفاناً من التعليقات الساخرة مني، ونعتوني بالكاتبة الاشتراكية التي تكتب كُتُباً على الآلة الكاتبة. لقد تعرَّضتُ للازدراء الاجتماعي (والازدراء على أساس نوع الجنس). ومع توالي السنين، شهد الوضع تحوّلاً مغايراً، لكنه كان مزيَّفاً، وسرعان ما عاد الازدراء، فقد أعادتْ روايتي «انظُرْ إلى الأضواء يا حبيبي» الانتقادات إلى الواجهة: ماذا تحاول أن تفعل؟ هل تريد أن تبيع الأدب في محلَّات السوبرماركت، تلك اللاأمكنة التي نلتقي فيها بأيّ شخص؟ هكذا، كنت أُنعتُ، أيضاً، بـ(قدِّيسة قطار الضواحي).

بدلاً من أن يثير ذلك غضبك، يبدو أنه زوَّدك بالمزيد من الطاقة.

- أنا لست غاضبة، وهذا صحيح. أحاول تحليل ما يحدث لي: إنه تحليل هادئ. حسناً، هادئ.. لا، ليس كثيراً على أي حال. ما زلتُ في الحياة، وأنا دائماً متمردة، العنصرية، التمييز الجنسي، الظلم، ها أنذا، ثائرة، هذا هو الوصف الصحيح. لا أستطيع أن أكون صامتة. في إحدى مذكِّراتي، توجد هذه الجملة: «سأكتب انتقاماً لعِرْقي».

ما هو عِرْقُك؟

- المعنى مقتبس من قولة لرامبو: «أنا من عرق أدنى من كلّ أبديّة». لقد استولت عليّ هذه الكلمة (العِرق)، ولكن من الواضح أنني أتحدَّث، هنا، عن الأصل الاجتماعي. أنا أتحدَّث عن أولئك الذين أنحدر منهم.

هل تعتقدين بأن هناك جدوى من الكتابة، وأن بمقدورها أن تحرِّك فينا أيَّ شيء؟

- هناك أفلام مقتبسة من نصوصي، وكُتُبي تُدرَّس في الجامعة. عندما نقترح على شخص ما قراءة روايتي «المرأة المجمّدة»، وهي عبارة عن قصّة زوجين تحرِّكهما نظريّات مثالية حول المساواة بين الجنسين، تتَّصل بها الأعراف الاجتماعية (حتى لو كان هذا الكتاب قد صدر منذ أربعين عاماً) فإنه يعدّل من زوايا النظر. نعم، أعتقد أن هناك جدوى من الكتابة؛ للكلام قوّة هائلة. الكلام يقتل.

لقد ساعدتِ في إيجاد مسمِّيات لحالات من الواقع، لم يكن من سبيل للتعبير عنها في السابق.

- الفترة التي كنت فيها فتاة صغيرة ما تزال محفورة في ذاكرتي، بوصفها فترة الأشياء التي لا اسم لها. فظيعة هي تلك الأشياء التي لا اسم لها!

هل قرأتِ رواية «الرضا[1] - Le consentement»؟ و رواية «العائلة الكبيرة[2] - La familia grande»؟

- لا. لم أقرأهما، لكن هذه الروايات لا غنى عنها. فقط، أنا لا أكتب... كيف أعبّر عن الأمر؟ أنا لا أكتب على هذا النحو. ربَّما لو كنت عشت الأشياء نفسها... على الرغم من أنني، في روايتي «ذاكرة فتاة - Mémoire de fille»، أكتب، وأصف.

هل لديك شيء ما تودِّين قوله للرجال، اليوم؟

- أقول لهم إنهم سيجنون مكاسب كثيرة، إذا ما أصبحت النساء يتمتَّعن بحقِّهن في المساواة الكاملة.

وماذا عن النساء؟

- إياكنّ والسماح بأيِّ تجاوز، مهما كان صغيراً.

ما الذي سيحدث بين الرجال والنساء؟

- بين الرجال والنساء، سيحدث الصراع، وهذه سنّة الحياة.

ما تعريفك للأسرة؟

- الأسرة هي مكان لغياب القانون.



أيّ من أحلامك صار حقيقة؟

- الأحلام غير موجودة في الماضي .

هل يلوح هناك أيّ أمل في كلّ هذا؟، وما هو اسمه؟

- اسمه الفجر.

ما معنى الحريّة بالنسبة إليك اليوم، يا آني؟

- لن تسرّي كثيراً بجوابي عن هذا السؤال.

لست هنا لسماع ما يسرّني، فقط.

- أن أعكف على الكتابة فقط، لا غير، ولا أضطرّ للإجابة عن كلّ هذه الأسئلة.

■ **حوار: سيمونيتا غريجيو**
□ **ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل**

المصدر:
https://www.marieclaire.fr/annie-ernaux-interview-sexisme-feminisme-ivg-metoo-romans,1371731.asp

الهوامش

1 - رواية للكاتبة الفرنسية «فانيسا سبرينغورا - Vanessa Springora»، صدرت عن دار نشر (غراسيه)، (2020). المترجم

2 - رواية للكاتبة الفرنسية «كامي كوشنر - Camille Kouchner»، صدرت عن دار نشر (سوي)، عام (2021). المترجم

في غياب الكتابة

لا أقوى على تخيُّل حياتي

«آني إرنو»، لم تتمكَّن -للأسف- من الانتقال إلى مدينة نامور، لكن المهرجان كرمَّها صباح السبت (20 أغسطس/آب)، من خلال عرض فيلم «السنوات سوبر ثمانية - Les Années Super 8» الذي قامت بإخراجه بمعيَّة ابنها «دافيد إرنو بريو».

هذا الفيلم الروائي الطويل، الذي تَمَّ عرضه ضمن أنشطة «أسبوعي المخرجين» في «مهرجان كان» السينمائي، لسنة (2022)، هو ثمرة المونتاج الذي تَمَّ إنجازه لمحتوى البكرات التي صوَّرها «فيليب إرنو»، زوج الكاتبة، في سنوات السبعينيات. حيث يصوِّر العلاقة الحميمة التي تسود بين أفراد الأسرة، وعطلات التزلُّج، والرحلات الأولى إلى الخارج. مشاهد، تعلِّق عليها «آني إرنو» بصوتها، في الفيلم، فتقدِّم لها بذلك، بعد مرور خمسين عاماً، قراءةً ذات أبعاد متعدِّدة. فبالإضافة إلى الدائرة الأسرية، ما يدور أمامنا يمثِّل فترة زمنية محدَّدة بكلّ ما حملته من آمال، ويوتوبيا. كما يجسِّد الفيلم، أيضاً، المخاض الذي تشكَّلت عبره الكاتبة؛ إذ، من خلال قراءتها لمقتطفات من مذكِّراتها اليومية، بشكل موازٍ، تروي «آني إرنو»، أيضاً، أموراً لا تظهر على الشاشة، وهي أمور مؤثِّرة جدّاً.

كيف نشأت فكرة إنجاز هذا الفيلم؟

- في البداية، كان ابني «دافيد» يريد أن يعرض هذه التسجيلات لأطفاله، فقط، فقد كان حاضراً في الصور، ويتذكَّر أماكن معيَّنة، وبالطبع يتذكَّر، أيضاً، جدَّته والشخصيات الأخرى على الشاشة، لكنه لم يكن قادراً على تأريخ هذه اللحظات إلّا بشكل تقريبي جدّاً. لقد كان الفيلم في البداية مشروعاً عائليّاً لا غير، وقد أجرينا عرضاً في منتصف سنوات 2010، وبطبيعة الحال، تكفلت أنا بالتعليق. عَرَض عَلَيّ «دافيد» تسجيل هذه المشاهد وسألني عن رأيي في المشروع. في الحقيقة، لم أكن أرى أية أهمِّيّة للموضوع، إلّا أنني وافقت في النهاية (تضحك)، ثم جاء ابني باقتراح آخر، هو تحويل هذه التسجيلات إلى فيلم وثائقي، فوجدت الفكرة مثيرة للاهتمام، ورأيت فيها فرصة لإنجاز شيء يختلف عن كلّ ما قمت به قبل الآن. كنت أعرف ما سوف أجده في هذه التسجيلات، وكنت أعرف أن النصّ الذي سأنتجه سيكون عند نقطة التقاطع بين ما هو أسريّ، وما هو جماعيّ وعامّ.

نجد، في الفيلم، هذا الوصل المعتاد، لديك، بين البعد البالغ الحميمية والقصّة التي تكاد تكون اجتماعية...

- عندما التقط زوجي هذه الصور، كانت تلك لحظات لا يظهر التاريخ فيها، بطبيعة الحال، بالمعنى المتعارف عليه للكلمة. فقط، النظرة الاسترجاعية هي التي تبرز الأشياء التي لم تكن تظهر عندما كنّا عاكفين على الكاميرا. كلّ الأفلام، التي تَمَّ تصويرها بين عامَيْ (1972) و(1981) تحدَّثنا عمّا ميَّزَ حقبة زمنية قائمة بذاتها؛ لهذا السبب أردت أن أصنع من هذه الصور عملاً فنِّيّاً، باستحضار ما أختزنه من ذكريات حول تلك الفترة. في البداية، نرى فرنسا في عهد «بومبيدو - Pompidou». بعد ذلك، ننتقل إلى حكم «جيسكار - Giscard»، ثم «ميتران - Mitterrand»، الذي قاد تجربة التناوب الأولى مع وصول اليسار إلى السلطة...

يعرض الفيلم مشاهد عطلات ورحلات، هي بمنزلة توثيق لتلك الحقبة...

- نعم، خاصّةً عندما نرى تلك الصور المأخوذة في منطقة «أرديش - Ardèche»؛ فبعد عام (1968)، استقرَّ الكثير من الناس هناك بغية إعادة ربط الصلة بالطبيعة، وصنع الجبن، وما إلى ذلك. ونحن، أيضاً، كنّا نذهب إلى تلك المنطقة لأن أخت زوجي عاشت فيها لفترة طويلة. وفي ذلك الوقت، كانت الظروف صعبة للغاية، ثم كانت هناك، أيضاً، أشياء تشبه كثيراً ما يحدث اليوم؛ ففي الانتخابات الرئاسية للعام (1974)،

في الوقت نفسه التي أُخِذَت فيه هذه التسجيلات، بتأليف الكتاب الذي سيتّم نشره في عام (1974) تحت عنوان «الدواليب الفارغة - Les armoires vides»، لكن لا أحد كان يعرف، حينها، أنني أكتب. كنت أفعل ذلك سرّاً. ويمثّل ذلك سفراً داخلياً، أيضاً؛ إذ سيغير نشرُ هذا الكتاب الكثيرَ من الأشياء، وسيسبّب صدمة كبيرة في الأسرة، خاصّةً بالنسبة إلى زوجي. ومنذ تلك اللحظة، أصبحت امرأة تكتب، وقد كتبَتْ، وتريد الاستمرار في الكتابة. وكلّ هذه التفاصيل لن تجدها مدوَّنة تحت الصور، بالطبع؛ فقد كانت تدور في رأسي، فقط، ولهذا السبب أردت استعادتها.

أنت تقولين: «التصوير هو إظهارنا ما لا يمكن، أبداً، أن نراه مرَّتَين»؛ وهذا يعود بنا إلى تلك الميزة الثابتة لديك، والتي هي محاولة القبض على الزمن الذي يمرّ...

- نعم؛ ولهذا السبب أتبع الترتيب الزمني للصور؛ لأن الوقت هو الذي يحكم حياتنا. الماضي لا يعود أبداً. وهو يخضع، أحياناً، لشتّى محاولات إعادة تركيبه من جديد. إنما، هنا، لا يتعلَّق الأمر بإعادة تركيب، بل بالرغبة في جعل الصور تتحدَّث. وقد شكّل تسرُّب الوقت هذا البعدَ الأساسي لروايتي «السنوات»، وهو، أيضاً، يشكِّل محور الفيلم...

نشعر، في الفيلم، بهذه الرغبة التي لا محيد عنها، بأن تصبحي كاتبة. هل الأدب أقوى من أيِّ شيء آخر؟؛ فقد جاء في قصّة «الشابّ» التي هي آخر إصداراتك: «إذا لم أكتب عن الأشياء، فإنها لا تبلغ منتهاها، بل تظلّ أشياء قد عيشت فقط».

- لم تصبح الكتابة فكرة واضحة لديّ، وهدفاً لا أتنازل عن بلوغه، إلّا بعد البكالوريا، حينما كنت في إنجلترا، أشتغل مقابل اللقمة والمأوى، ولا أعرف ماذا أفعل بحياتي. بعد ذلك، قادتني الظروف إلى عيش العديد من التجارب التي ترتبط بحياة النساء: عمليّة إجهاض، وحالات حمل غير مرغوب فيها، بالضرورة؛ كلّ ذلك لأنني ولدت في عام (1940)، ولو كانت هذه الأمور تأخّرت عشر سنوات، لكان وقعها عليّ أخفّ بكثير؛ فأنا كنت ضحيّة لفترة زمنية، كانت فيها وضعية النساء يحدِّدها الرحم، بالأساس.

لكننا نكاد نشعر، في قصّة «الشابّ»، بأن الكتابة أكثر أهمِّيّةً من الحياة...

- هذا أمر لاحظته منذ أن كنت في العشرين من عمري، وهو منفصل عن إرادتي بعض الشيء. من السخف أن تقول ذلك في قصّة، بالطبع. الكتابة ليست أكثر أهمِّيّةً من الحياة، لكنها ترافق حياتي كرباط وثيق، بالفعل. ببساطة، ليس بمقدوري أن أتخيَّل حياتي في غياب الكتابة.



رفع مرشَّح حزب الخضر «رينيه دومون - René Dumont»، أمامنا، كوباً من الماء، مؤكِّداً أن هذه المادّة ستصبح نادرة جدّاً في المستقبل، لكنه لم يحصل إلّا على نسبة 1% من الأصوات؛ لأننا، في ذلك الوقت، لم نكن نعرف ما الذي ينتظرنا.

في تعليقك، نستشعر، أيضاً، القوّة التي تدفعك إلى الكتابة ...

- نعم. أنا أظهر على الشاشة في مرّات عديدة، لكن ما يذهلني ليس هو التغيير الجسدي، على الإطلاق، لأن هذا أمر بديهي، وليس له أيّ تأثير يستحقّ الذكر؛ ما يذهلني -بالفعل- هو إعادة اكتشافي لتلك اللحظات التي كانت مهمّة جدّاً بالنسبة إليّ. كانت تلك الفترة هي التي سأبدأ فيها الكتابة مرّةً أخرى، حيث بدأت أكتب -سرّاً- كتاباً سيكون مختلفاً، تماماً، عن الكتاب الأوَّل. وسيختلف المنظور اختلافاً تامّاً هذه المرّة، ليميل بشدة نحو السيرة الذاتية. لقد بدأت، في عام (1972)، تقريباً،

تَمَّ، في العام الماضي، اقتباس روايتك «الحدث»، التي تحكي قصّة إجهاضك سنة (1963)، وتحويلها إلى فيلم من إخراج «أودري ديوان - Audrey Diwan»، ويجري، حاليّاً، عرض هذا الفيلم في الولايات المتَّحدة، في وقت ألغت فيه المحكمة العليا حكم «رو» ضدّ «ويد»، ممّا يقيِّد الحقّ في الإجهاض. هل يمثِّل ذلك لحظة تراجع للنسوية؟

- هذا في الظاهر، فقط، على ما أعتقد. لم تعد النساء، اليوم، يتخيَّلْنَ ما كان يعنيه الإجهاض في ذلك الوقت؛ هذه هي ميزة هذا الفيلم المقتبَس من كتابي، والذي يبيِّن الواقع بطريقة قويّة جدًّا، لكنني لا أعتقد أننا يمكن أن نعود إلى الوراء، في أوروبا أو في فرنسا. على الرغم من أن النسوية، وحريّة المرأة لا زالتا، إلى الآن، تتقدَّمان وفق وتيرة متقطِّعة، وبشكل مناسباتيّ.

هناك، حاليّاً، الكثير من الأضواء المسلَّطة عليك، فقد صدر لك فيلم «السنوات سوبر ثمانية»، ورواية «الشابّ»، وأفردت لك دار النشر العريقة (L'Herne) عدداً من المونوغرافيا المرموقة والحصرية: (Cahier de l'Herne) التي تتضمَّن مقالات من توقيع حوالي أربعين شخصية، كلّها تكرِّمك، وتُشيد بك. فضلاً عن أن اسمك يتردَّد، منذ مدّة طويلة، بوصفك مرشَّحة لنيل جائزة «نوبل». كيف سيكون ردّ فعلك لو حظيت بهذا التشريف؟

- هذا هو السؤال الذي كنت أخشاه (تضحك). لم يكن هذا الأمر ضمن تطلّعاتي في يوم من الأيّام. لا أستطيع التفكير فيه، وأعتقد أنني سأكون حزينة جدّاً...

حزينة جدّاً؟!

- نعم؛ لأنني سأكون عالقة بين الرغبة في قول (لا)، أنا لا أريدها، كما فعل «سارتر»، والرغبة في أن أتمكَّن من قول أشياء كالتي قالها «ألبير كامو». كنت في السابعة عشرة من عمري، عندما حصل على جائزة «نوبل». خطابه في استوكهولم، الذي قرأته منذ وقت طويل جّداً، في شبابي، وأثارَ إعجابي كثيراً...

ما الذي سيحملك على رفض الجائزة؟ هل هو تشريف، لا تعترفين بشرعيَّته؟

ما معنى أن يحصل المرء على جائزة «نوبل» في الأدب؟ الأمر خاضع لعنصر الصدفة. إذا نظرنا إلى قائمة الفائزين بالجائزة، وجدنا بينهم العديد من الكتّاب الذين لم يتركوا أعمالاً خالدة. ما الذي يبرّر فوزهم بالجائزة؟ ما يحصل عليه الحائز على جائزة «نوبل» هو الكثير من المال، وأيضاً شكل من أشكال الحصانة. كلّ هذا يبدو غير صحّي بالنسبة إليّ. لقد وصلت إلى المرحلة التي أصبحت أخشى معها بدايةَ شهر أكتوبر. آمل أن يكون هادئاً هذا العام، وكلّ الأعوام اللاحقة، أيضاً!.

■ حوار: جويل مسكينس ■ ترجمة: عزيز الصاميدي

المصدر:

Le Soir, 17-08-2022



شيهان كاروناتيلاكا:

أحلكُ عامٍ في ذاكرتي!

صرَّح شيهان كاروناتيلاكا، مؤخَّراً، بأنه سيصرخ من الفرح إذا فاز بجائزة «بوكر» لهذا العام (2022)، ولكنه، عندما تمَّ الإعلان عن تتويجه بالجائزة، وتسلَّما من الملكة «كاميلا رمز»، اكتفى بابتسامة للمصوِّرين. وفي مقابلة نُشِرت قبل أكثر من شهر، من الآن، قال «كاروناتيلاكا» لموقع thebookerprizes.com: «على عكس بطلي «معالي ألميدا»، أنا لا أقامر. ولا أتوقَّع الظَّفر بستَّة مضاعفة في رمية نرد». لكنَّه يدرك، الآن، بالتَّأكيد، أنَّ الفوز كان مضاعفاً: «أن تصدر لك رواية عن ماضي سريلانكا، في هذا الوقت الَّذي يشاهد فيه العالم حاضر سريلانكا، هو حدث قد لا يتحقَّق إلَّا من خلال تحالف من قوى الظَّلام». إنَّه، حقَّاً، زمن التَّحالفات الأدبيَّة المتنوِّعة في شبه القارَّة، بالنَّظر إلى ما حدث مع «جيتانجالي شري»، الرِّوائيَّة الهنديَّة التي فازت بجائزة «بوكر» الدوليَّة، عن روايتها «قبر الرِّمال»...

تقع أحداث رواية «أقمار معالي ألميدا السَّبعة» لكاروناتيلاكا، في كولومبو (1990). استيقظ مصوِّر الحرب، المقامر «معالي ألميدا»، ذات صباح، وهو ميِّت وسط ما يبدو أنَّه مكتب تأشيرات لكائنات سماويَّة. لقد حان وقت الحرب الأهليَّة، وسقوط الضَّحايا بالعشرات. في الحياة الآخرة، التي تعكس الواقع، في رصيد «ألميدا» سبعة أقمار سيحمل، بواسطتها، الشَّخصين اللَّذين يحبُّهما، ويُطلعهما على مجموعة من الصُّور المخفيَّة التي ستزعزع الأمور، ويؤمَل من ورائها، أيضاً، أن يُحَلَّ لغز مقتله. العالم الَّذي ينغمس فيه القارئ مليء بالسُّخرية مع الأشباح والضِّحكات، وثمّة درس تاريخيٌّ في الدَّولة الجزيرة.

ما نقطة الانطلاق في «أقمار معالي ألميدا السَّبعة»؟ هل كانت فكرة بطيئة أم لحظة وضوح؟ وما الَّذي دفعك لكتابة هذا العمل، بالذَّات، الآن؟

- بدأت التَّفكير في الأمر عام (2009)، بعد نهاية الحرب الأهليَّة، عندما كان هناك نقاش محتدم حول عدد المدنيِّين الَّذين لقوا حتفهم، وحول تحميل المسؤوليَّات. أنَّ تكتب قصَّة أشباح، يُقَدِّم فيها الموتى وجهات نظرهم، بدت فكرة غريبة للغاية، لكنَّني لم أكن شجاعاً بما يكفي للكتابة عن الحاضر؛ لذلك عدت عشرين عاماً إلى الوراء، إلى أيَّام عام (1989) المظلمة.

كيف كانت تجربتك في الكتابة؟ هل تكتب على الآلة الكاتبة أم بخطِّ اليد؟ وهل هناك مسوَّدات متعدِّدة، وفترات توقُّف طويلة، واندفاعات مفاجئة من النَّشاط؟، ثم كم من الوقت استغرقت في كتابة الرِّواية؟

- لقد استغرقت وقتاً طويلاً. بدأت الكتابة في عام (2014)، وكتبت منها نسخاً متعدِّدة، وربَّما كانت بحاجة إلى هذا القدر من الوقت حتَّى تتطوَّر: في البداية، أجريت بحثاً في عام (1989)، ودرست التُّراث الخارق للطَّبيعة، كما جمعت قصص الأشباح، وملأت أوراقاً بيضاء بملاحظات، خططتها بقلم رصاص، ثمَّ قمت بكتابة مخطَّط تفصيليٍّ، ورتَّبت كلَّ فصل على حِدة. بالطَّبع، خضع المخطَّط إلى تغييرات مستمرَّة، وكذلك الإيقاعات والأفكار. لكن، ما إن ظهر صوت «معالي»، حتى ضبطت القصَّة إيقاعها، وبعد خمس سنوات أصبحت جاهزة للقراءة.

وصف أحد المراجعين «أقمار معالي»... بأنَّه «جزء من قصَّة شبح، أو جزء من رواية بوليسيَّة، أو جزء هجاء سياسيٍّ». هل كان وصفه منصفاً؟

- ثلاث كرات كافية للقيام بهذا التَّلاعب؛ لذا، كان لدينا الغموض، والحياة الآخرة، والسِّياسة لموازنة السَّرد، لكن هناك، أيضاً، مثلَّث حبٍّ في جوهر كلِّ هذا، وبعض العلاقات الرَّقيقة، وقليلاً من الفلسفة الشبحيَّة، رغم أنِّي آمل أن يكون القارئ عالقاً في القصَّة، فلا يلاحظ الأجزاء المتحرِّكة العديدة.

بالنِّسبة إلى أولئك الَّذين قد لا يكونون على دراية بالحرب الأهليَّة في سريلانكا، ما الَّذي جعلك تقرِّر الكتابة عن عام (1989)؟

- العام (1989)، يعتبر أَحْلَك عام في ذاكرتي؛ فقد كانت هناك حرب عرقيَّة، وانتفاضة ماركسيَّة، ووجود عسكريّ أجنبيّ، وفرق مكافحة الإرهاب. كما كان زمن الاغتيالات، والاختفاء، والقنابل والجثث. لكن، بحلول نهاية التِّسعينيَّات، كان معظم الخصوم قد ماتوا؛ لذلك شعرت بأمان أكبر في الكتابة عن هذه الأشباح، بدلاً من



الكتابة الأقرب إلى الحاضر.

ليس لديَّ أدنى شك في أنَّ العديد من الرِّوايات ستكتب عن احتجاجات سريلانكا، وطوابير البنزين، وهروب الرُّؤساء. ولكن، على الرَّغم من وقوع حوادث عنف متفرِّقة، لا يمكن مقارنة الصُّعوبات الاقتصاديَّة، اليوم، بإرهاب عام (1989)، أو رعب عام (1983) ضدَّ التَّاميل. كلُّنا نصلِّي حتَّى لا تتطوَّر الأمور أكثر.

رغم خلفيَّة العنف، عملك - مثل روايتك الأولى، «تشينامان» - مضحك للغاية، وقد وصَفه حكَّام «بوكر» بأنَّه «كوميدي غاضب». هل هو الأسلوب المنشود؟، وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا؟

- رغم التَّاريخ القاتم، والحاضر المضطرب، ليست سريلانكا مكاناً كئيباً أو قاسياً. نحن متخصِّصون في فكاهة المشنقة، ونقوم بالنِّكات في مواجهة أزماتنا. ما عليك سوى إلقاء نظرة على اللَّقطات الرَّائعة لحفلة (9) يوليو الماضي، في المسبح الرِّئاسيِّ، والعديد من الميمات المحيطة بما يعرف بـ«أراغالايا»: كلمة النِّضال (أصبحت، الآن، مرادفاً للحركة الَّتي أدَّت إلى سقوط الحكومة في سريلانكا).

من الواضح أنَّ الضَّحك آليَّة للتَّأقلم لدينا. في «تشينامان»، استخدمت الأنموذج الأصليَّ للعمِّ المخمور، وفي «الأقمار السَّبعة» كانت ملكة الخزانة. الشَّخصيَّتان معروفتان بإحساس مظلم، وقاسٍ لما هو مضحك.

نشرت نسخة سابقة من «الأقمار السَّبعة»... في الهند، عام (2020)، تحت عنوان «دردشات مع الموتى»، ولكن يبدو أنَّ الأمر استغرق بعض الوقت لاستقطاب جمهور دوليٍّ. لماذا كان اختيارك الأوَّل بهذا الشَّكل؟، وكيف تغيَّر ليصبح «الأقمار السَّبعة»؟

- كلاهما الكتاب نفسه، رغم أنَّ «الأقمار» ربَّما يكون أقلَّ سرِّيَّةً للقارئ الغربيِّ، وأكثر سهولةً في الوصول إلى الجمهور الذي لا يعرف شيئاً عن سريلانكا أو أشباحها.

ألَّفتَ كتاباً للأطفال، ووفقاً للتَّقويم الرِّياضيِّ المخصَّص للُّعبة (الكريكيت - Wisden)، يعتبر ثاني أفضل كتاب عن اللُّعبة، على الإطلاق، بالإضافة إلى أغاني الرُّوك ومخطوطة للإعلانات. ما الَّذي تعمل عليه بعد ذلك؟، وما مدى اختلافه عن «الأقمار السَّبعة»؟

- أنا أعمل على عدد قليل من المشاريع الجديدة، لكن لن يتطرَّ أحدها إلى لعبة الكريكيت، أو إلى الأشباح.

أنت تُصَنَّف ثاني كاتب سريلانكيٍّ، خلال عامين، يتمُّ ترشيحه لجائزة «بوكر». هل استيقظ الجمهور الغربيّ، أخيراً، على جودة الكتابة السِّريلانكيَّة، أم أنَّها اكتسبت مكانة قويَّة جدًّا الآن؟ من همّ الكُتّاب السِّريلانكيُّون الآخرون الَّذين يجب أن يقرأهم النَّاس؟

- لا يوجد نقص في القصص المقنعة، في ماضي سريلانكا أو حاضرها. عندما بدأت في كتابة «كارل مولر»، كان الرِّوائيُّون: روميش جوناسيكيرا، وشيام سيلفادوراي، ومايكل أونداتجي هم المعيار الذَّهبيُّ، وكذلك آرثر سي كلارك، الَّذي أدَّعي أنَّه كاتب سريلانكيٍّ.

اليوم، لدينا كتاب رفيعو الأسلوب مثل أنوك آرودبراغاسام، ونعومي منايرة، وهناك رواة للقصص، منهم يودهانجايا، ويجيراتني، وأماندا جاي، وكتّاب الرّسوم الهزليَّة، منهم أشوك فيري، وأندرو فيدل فرناندو، وعشرات الكُتّاب الموهوبين مثل الشَّاعر فيفيماري فاندربورتن، وكاتب المقالات إندي ساماراجيفا.

وهذا باللُّغة الإنجليزيَّة، فقط. نأمل أن يتمكَّن جيل جديد من المترجمين، من نقل الأعمال السِّنهاليَّة والتَّاميليَّة المعاصرة إلى جمهور أوسع.

هل لديك رواية مفضَّلة حائزة على «بوكر» أو هي في القائمة المختصرة؟

- لديَّ، واحدة فقط. يمكن أن أذكر لك المراكز العشرة الأولى، بسهولة، لكنَّني سأذكر خمسة فقط، هي: «لنكولن في باردو»، و«السَّحاب الأطلسيَّ»، و«حكاية الخادمة»، و«فتاة، امرأة، أخرى»، «أطفال منتصف اللَّيل، بالطبع.

□ **ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:
https://www.telegraphindia.com/culture/books/booker-winner-shehan-karunatilaka-on-why-he-went-back-20-years-to-the-dark-days-of-1989/cid/1892793

بيير بيار:

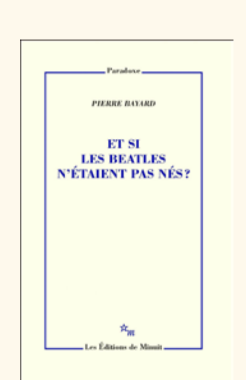
ماذا لو..؟

لاقتناعه بأهمِّيّة الزمان- البديل، والعوالم الموازية، يقترحَ المحلّل النفسي والناقد الأدبي الفرنسي «"بيير بيار - Pierre Bayard» دراسة بعض الأعمال الكبرى التي ألقت، إلى الهامش، بأعمال أخرى صار لها وضع اعتباري أعلى في عوالم بديلة، ثم يوضِّح كيف تمارس الأعمال الكبرى تأثيراتها السلبية على مجموع التاريخ الأدبي، والفنّي حتى بعد لحظة ميلادها وظهورها؛ وهو يشرح، في الأخير، كيف أن لا شيء يبقى جامداً، ولا شيء يبقى غير قابل لأن نتجنّبه، وكيف أن عدداً من الرجال والنساء كانوا قد حاولوا، في عصور سابقة، مراجعة التراتبيّات في المجال الأدبي، والفنّي، بحثاً عن قليل من العدالة الجمالية.

مؤخَّراً، صدر لـ«بيير بيار» كتابٌ جديدٌ بعنوان: «وماذا لو لم يولد أعضاء فرقة البيتلز؟ - Et si les Beatles n'étaient pas? nés» عن («دار مينوي»، سلسلة «مفارقة»، 2022)، وهو الكتاب الثالث ضِمن نوع من الانشغال النقدي دشّنه المؤلِّف في كتابَيْن سابقَيْن، في الدار نفسها، وبالسلسلة عينها: صدر الأوّل سنة (2010)، بعنوان: «وماذا لو غيّرتْ الأعمالُ من مؤلِّفها؟ - Et si les? œuvres changeaient d'auteur»، وصدر الثاني سنة (2014)، بعنوان: «توجد عوالمُ أخرى - Il existe d'autres mondes».

في التصدير للكتاب، ينطلق المحلِّل النفسي، والناقد الأدبي من أننا كثيراً ما نتجاهل الخسائر التي تكون الأعمال الكبرى هي السبب فيها، فهي ترمي بأعمال أخرى إلى الهامش، مع أنها أعمال لا تخلو من فائدة، وهي، وإنْ لم تكن بالشهرة نفسها، لا تستحقّ الاستصغار. وفي نظره، هناك نوعان من المعرفة؛ معرفة الواقع، يمكن أن نلجأ إليهما من أجل أن نمنح وضعاً اعتبارياً لتلك الأعمال التي رمت بها الأعمال الكبرى إلى الهامش، يسمّي النوع الأوَّل: الزمان- البديل (uchronie)، وهو يعني أن نحاول أن نتخيّل ما الذي يمكن أن يقع لو اتَّخذتْ منعطفاتُ تاريخ الإنسانية مجرًى آخر، وهل يمكن أن نتحدَّث عن إمكانات الماضي (les possibles du passé): ماذا كان سيجري في الماضي لو لم يقع ذلك الحدثُ الذي غيَّرَ مجرى الأحداث؟..؛ والنوع الثاني يهمّ «العوالم الموازية - les univers parallèles»: وهذا مفهوم ظهر خلال القرن العشرين بعد الاكتشافات المهمّة التي أنجزتها الفيزياء الكوانتية، وهو يكشف عن نظرية تُدافع عن فكرة أنه في مقابل كلّ تشعُّب من التشعُّبات، التي يعرفها الوجود الفردي أو التاريخ الجماعي، هناك مجموعة من الأحداث التي يبدو أنها لم تَحدُث، ومع ذلك من الممكن أن تَحدث في عوالم موازية لعوالمنا.

بعد هذه التوضيحات في التصدير، نجد الكتاب يتألَّف من أربعة أقسام، وخاتمة: يتكون القسم الأوّل- وهو بعنوان: حواجيب- من ثلاثة فصول: عالَمٌ من دون البيتلز، وعالم من دون رودان، وعالم من دون شكسبير: يسجِّل «بيير بيار» في الفصل الأوَّل الخاصّ بفرقة البيتلز كيف أن تاريخ الأدب والفنّ يكذّب الفكرة التي تقول إن الأعمال الرائعة تنتهي بفرض نفسها في النهاية، بشرط أن نتحلّى بقليل من الصبر، موضِّحاً أن هذا التاريخ هو، في الواقع، مقبرةٌ ضخمةٌ للفرص الجمالية الضائعة، فالعمل الأدبي أو الفنّي ليس معطًى خاماً بعيداً عن الظروف، ويكفي أن نتساءل: لماذا نجحت فرقة البيتلز في الظهور مع أن هناك فرقة موسيقية غنائية أخرى هي (les Kinks)، لو سمحت لها الظروف لكانت، في عالم آخر، هي المجموعة الأكثر أهمّية في الموسيقى الإنجليزية خلال الستينيات من القرن المنصرم. وكما عملت مجموعة البيتلز على حجب مجموعة (les Kinks)، كان «رودان» السبب في حجب «كاميل كلوديل»، الذي لم يظهر اسمه، من



جديد، إلّا في الثمانينيات من القرن المنصرم. والشيء نفسه بالنسبة إلى «شكسبير» الذي حجب اسمُه اسماً لا يقلّ أهمّية، هو «بن جونسون - Ben Jonson» الذي ترك ما لا يقلّ عن خمسين مسرحية؛ وإلى حدود أواخر القرن الثامن عشر كان «بن جونسون» هو الأكثر شهرة من شكسبير، هذا الأخير الذي سيكون القرن التاسع عشر هو القرن الذي صنعه، بعد أكثر من قرنَيْن على وفاته.

أمّا القسم الثاني من الكتاب- وهو بعنوان: تأثيرات- فهو يتألَّف من ثلاثة فصول: عالَمٌ من دون ماركس، وعالم من دون فرويد، وعالم من دون «ميد»: يصعب أن نتصوَّر كيف سيكون العالَم المعاصر لو لم يكن هناك «كارل ماركس»؛ ولكن، على الصعيد الفكري، يفترض «بيير بيار» أن ضحيّة «ماركس» المهمّة هو «برودون» الذي نشر، سنة (1840)، كتاباً مهمّاً هو «ما هي المِلكية؟»، سيحاول «ماركس» لقاء «برودون»، وبعد أن نشر هذا الأخير كتابه «فلسفة البؤس»، سيطلب منه «ماركس» أن يكون مراسله وممثّله، لكن «برودون» رفض؛ لوجود اختلاف بين فكره الإصلاحي وفكر «ماركس» الذي يدعو إلى التغيير الجذري العنيف؛ ما دفع «ماركس» إلى أن يكتب شيئاً عنيفاً ضد «برودون»، سنة (1847)، هو كتاب «بؤس الفلسفة». لكن الواقع هو أنه، إلى حدود الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، كان «ماركس» كان غير معروف، و«برودون» كان هو الأكثر قبولاً في كلّ أوروبا ذات النزعة الاشتراكية. أمّا بالنسبة إلى «فرويد»، فإن هناك، في القرن التاسع عشر، عدداً من المفكِّرين الذين بدأوا يشكّون في فكرة «ديكارت» التي هيمنت إلى زمن طويل: فكرة أن الذات واعية بذاتها، بشكل كامل. وعلى رأس هؤلاء، هناك «بيير جانيت - Pierre Janet» الذي بدأت نصوصه تظهر على مسرح الطبّ النفسي الفرنسي أواخر القرن التاسع عشر (خاصّة كتابه: L'automatisme psychologique عام (1889)، والسبب الذي جعل نظرية «جانيت» لا تلقى النجاح الذي تستحقّ، هو ذلك الدخول القوي للتحليل النفسي إلى المشهد الفكري الفرنسي، انطلاقاً من سنة (1915). ولكن، في الوقت الذي كنّا نظنّ أن نظرية الشخصيّات المتعدّدة التي ابتكرها «بيير جانيت» قد ماتت إلى الأبد، بعد فشلها في فرنسا، سنجدها تظهر إلى الوجود، من جديد، في الولايات المتَّحدة الأميركية، بعد خمسين سنة من ظهورها الأوّل بفرنسا. وبخصوص «مارجريت ميد - Margaret Mead»، يتساءل المؤلِّف: كيف عرف كتابها الأوّل «Adolescence à Samoa» نجاحاً كبيراً- وهو أقرب إلى التخييل منه إلى العلم- مقارنة بكتابها الثاني «Trois sociétés primitives de Nouvelle-Guinèe» الذي له قيمة علمية كبيرة؟

ويتألَّف القسم الثالث- وهو بعنوان: «تأثيرات بأثر



رجعي»- من ثلاثة فصول: عالَمٌ من دون كافكا، وعالم من دون بروست، وعالم من دون بوفوار. أمّا القسم الرابع- وهو بعنوان: تدخُّلات- فيتكوّن من ثلاثة فصول: عالَمٌ من دون باسترناك، وعالم من دون لويز لابي، وعالم من دون حركة الفرسان الزرق.

ومن خلال تلك الأمثلة كلّها، التي تناولها «بيير بيار» بالتحليل، في الأقسام الأربعة من الكتاب، يخلص إلى ما يأتي:

من الضروري أن تقوم العلوم الإنسانية بقطيعة إبيستيمولوجية، استناداً إلى ما قد يضيفه هذا المفهوم: الزمان- البديل (l'uchronie) إلى البحث العلمي: من الضروري أن يمنح تاريخ الأدب، وتاريخ الفنّ الفرصة للخيال من أجل اختبار ما قد يأتي به التفكير، عندما نلجأ إلى هذه الصيغة: «ماذا لو..؟».

لابدّ من تأسيس «نقد كوانتي - critique quantique»، انطلاقاً من تطوُّرات الفيزياء النووية؛ ولتكن مهمّته الأولى إعادة إبراز المؤلّفين والأعمال التي لم تنل الاهتمام في مكانها، وزمانها، والتي كان استقبالها بطريقة مختلفة في عوالم بديلة؛ ولتكن مهمَّتها الثانية الانطلاق من أجل اكتشاف المبدعين، وإبداعاتهم، التي جرى إهمالها عبر التاريخ.

من الضروري تحفيز المتعلِّمين، انطلاقاً من التعليم المدرسي، على إدراك أن هناك عوالم بديلة، وتشجيعهم على استكشاف العوالم الممكنة التي تحيط بهم؛ فقد حان الوقت لأن نَقبل- مهما كان الجرح النرجسي الذي يترتّب عن ذلك- أننا لسنا وحدنا في هذا العالم.

■ **حسن المودن**

رؤية مغايرة

نداءٌ لدمج التنوُّع في السينما

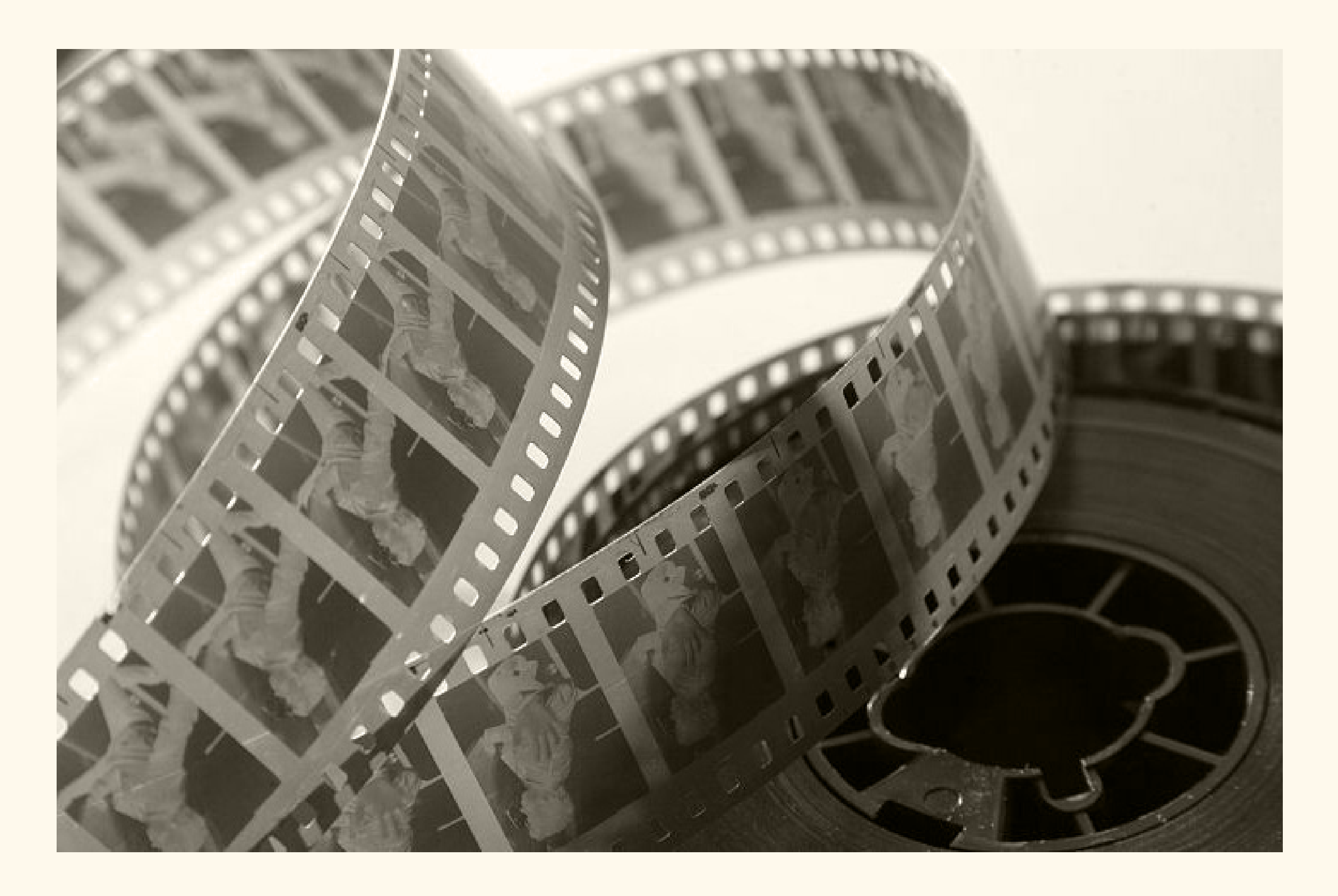
يقدِّم «جان ميشيل فرودون» المؤرِّخ والناقد السينمائي، والمحرِّر في مجلَّة «دفاتر السينما» (من 2003 إلى 2009)، دراسةً عن السينما في مواجهة مع «المتنوِّع».
يتكوّن الكتاب من أربعة أجزاء، ويتألَّف من عدّة فصول قصيرة تسمح بتحديد مجموعة من خطوط هذه الدراسة؛ إذاً، هو يقدِّم ملخَّصات تركيبية لبعض المناهج والنظريات الخاصّة بالنقد السينمائي، مع الاعتماد على مجموعة كبيرة من الأفلام الشهيرة أو تلك التي يجب اكتشافها. من ناحية أخرى، يدعو المؤلّف إلى إعادة ابتكار السينما، كما لو أنها لا تتوفَّر على تأريخ دقيق تماماً، ولا حتى على نمط من تحليل الأفلام، بل هناك تواريخ للسينما وتحليلات لعناصر معيَّنة، فحسب، مشيراً إلى أنه لا توجد نظرة سينمائية أحادية المنظور، ولا عرض موحَّد أو إخراج عالمي، بل هناك تعدّد في العلاقات مع العالم، الذي يسعى «فرودون»، هنا، لتقديم لمحة عامّة عنه.


جان ميشيل فرودون ▲

يعرض «جان ميشيل فرودون - Jean-Michel Frodon» في كتابه «Le cinéma à l'épreuve du divers. Politiques du regard»، وبشكل متماسك، مفهومَ «المتنوّع» الذي يفضّله على مفهوم التنوُّع. إنه مشروع مستوحَى من تأمُّلات «فيكتور سيغالن - Victor Segalen»، الطبيب الفرنسي، والروائي، وعالم السينولوجيا، وأشهر الإثنوغرافيين في أواخر القرن التاسع عشر، الذي خطَّط لكتابة «مقال عن التنوُّع». تمّ نشر مشروع «سيغالن» بعد وفاته، تحت عنوان «مقال عن الغرابة: جماليّات التنوُّع»، وهو إعادة تأهيل لمفهوم «الغرابة»؛ من خلال إعادة النظر في قيمتها الأساسية، وتعقيدها، عن طريق إبعادها عن «إساءة استخدامها» وارتباطها بعلاقات الاستغلال والسيطرة. اقترح «سيغالن» تعريف الغرائبية على أنها «الشعور الذي نشعر به تجاه التنوُّع». بدوره، يتبنّى «جان ميشيل فرودون» -على الرغم من هذه المعركة الضائعة لإعادة تعريف الغرابة- فكرةَ التنوُّع، ويصقلها، راسماً بذلك تعميماً لـ«تنوُّع المتنوِّع». والهدف من ذلك هو وضع جرد موجز للعلاقات التي من المرجَّح أن تنشِّطها السينما بين «تعدُّد أشكال الوجود على سطح الأرض». يجب أن تكون السينما، بخروجها من علاقات الهيمنة والاستغلال، واحدةً من الجهات الفاعلة في هذه الغرابة، لتسليط الضوء في عروضها على تنوُّع عالمنا، وتمثيله.

انحراف النظرة

يتناول جزء كبير من الكتاب مسألة النظرة، وستكون سمة السينما هي بُعدها المذهل، الذي تَمَّ بناؤه، بدقّة، من خلال «إضفاء الطابع الغريب على الواقع»، ومن خلال «إقامة علاقة متغيّرة ومكثّفة ومبسّطة» حتى مع أكثر الأشياء المبتذلة، ثم يُطرح السؤال عن أصل هذه النظرة. يتصوَّر «فريدريك جيمسون - Fredric Jameson»، المتخصّص في عصر ما بعد الحداثة، الأفلامَ على أنها «روايات عرضية» تصف القوى والمسافات التي تميّز المشهد الاجتماعي. إذا كانت السينما تعمل، دائماً، في بيئة بعيدة عن الواقع، تظلّ الحقيقة هي عدم وجود مكان للشاشة في العالم بشكل محايد؛ فهي



تعبّر عن نظرة الأفراد الذين ينتجون رسائل إعلامية، ويساهمون في نشرها، ومشاركتها. فإذا كان المخرج أحد هؤلاء الأفراد، فلا يمكننا اختزال العمل إلى شاعريَّته البسيطة. إن السينما هي، قبل كلّ شيء، عمل جماعي يعرض على الشاشة قيود الصناعة والمجتمع؛ وبهذا المعنى، تبني السينما -باعتبارها «عالماً فنيّاً»- رواياتٍ وصفيّة للعالم الاجتماعي، وتعكس مجتمعاً.

منذ نشأتها، ارتبطت السينما ارتباطاً وثيقاً بالمشروع الاستعماري، ولعبت دوراً نشطاً في تعزيز التنوُّع، وتدميره. على سبيل المثال، كان الوصول إلى الكاميرات، في جميع أنحاء الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية، محظوراً على جميع السكّان الأصليّين. لقد صادق «مرسوم لافال Laval» الصادر في (8) مارس/آذار (1934)، والمتعلّق، فقط، بغرب إفريقيا، على وضع كان قائماً سابقاً، والذي ساد حتى الاستقلال. بالإضافة إلى ذلك، وبينما كانت السينما تنتشر بسرعة، وتُظهِر قوَّتها في المواجهة، رافقت، كذلك، التوسُّع الاستعماري، بل قامت بتلميع صورته، أيضاً. فمن ناحية أولى، اتُّبعت السينما نهج التصوير الفوتوغرافي، بوصفه أداة جديدة لمعرفة الثقافات والعالم. ومن ناحية ثانية، من خلال التركيز، فقط، على الموضوعات المهيمنة، عن طريق إعادة إنتاج الصور النمطية، ونشرها لأكبر عدد ممكن من الناس. لقد كانت السينما أداة هائلة لنشر الكليشيهات العنصرية. وبالتزامن مع توسُّعات القرن العشرين، إن السينما التي تواجه التنوّع يتمّ اجتيازها، جوهريّاً، بحالات الهيمنة التي أضفت عليها الشرعية والدعاية.

وإلى اليوم، تفرض صناعة السينما -بقدر ما هي أوروبية تاريخياً؛ أي مدعومة من قِبَل «غرف الاعتراف» والهيئات الأوروبية، حصرياً- معاييرَ التمثيل، وقواعد السرد والقصص والأساطير الغربية التي يفترض أنها عالمية؛ لذا هي تقدّم الغرب، بوصفه أنموذجاً، للعالم بأسره.

يتطرَّق «جان ميشيل فرودون» إلى أشكال الهيمنة الدستورية للسينما المعاصرة من خلال العودة إلى أنماط التمويل الموروثة، مباشرةً، من الوضع الاستعماري الموصوف سابقاً، والتي تعيد إنتاج الأنماط، وتديم علاقات الإقصاء والسيطرة.

يدعو المؤلّف إلى مزيد من التنوّع، ويطالب بتخصيص مكان لأفلام الدول الجنوبية، والآسيوية. وبعيداً عن تاريخ السينما الذي كتبه الغرب، يركّز المؤلّف، بشكل خاصّ، على اقتحام عدد قليل من الأفلام المبكّرة في منتصف القرن العشرين، ومن بين هذه الأفلام؛ فيلم«راشمون - Rashmon» لصاحبه «أكيرا كوروساوا - Akira Kurosawa»، عام (1950)، الذي حصد جائزة

«الأسد الذهبي» في مهرجان البندقية، سنة (1951)، وكان السبب في جلب انتباه جمهور المشاهدين، في الغرب، إلى السينما اليابانية. يقدِّم «جان ميشيل فرودون» مع عشقه للثقافة الصينية، وأعمال سابقة في السينما الآسيوية، وخاصّة الصينية والتايوانية، معاملةً خاصّة لـ«النظرة الصينية» التي تجلب إلى الشاشة طرقاً أخرى للشعور، وسرد العالم، وتصوُّره.

يتطرّق المؤلِّف إلى مسألة المنظور الجنساني، مشيراً إلى أنه، في الواقع، حتى لو كانت المخرجات وكاتبات السيناريو والمنتِجات في السينما يشغلن مناصب مهمّة، (على الأقلّ، حتى الخمسينيات من القرن الماضي) ظلَّت صناعة السينما، في الغالب، محتكَرة من قِبَل الذكور. ولا يزال من الممكن التحقُّق من هذه الظاهرة حتى في وقتنا الحاضر، على الرغم من أن الوضع يتَّجه نحو التحسُّن. يركِّز المؤلِّف، بشكل خاصّ، على حدود الكتاب الأخير لـ«إيريس بري - Iris Brey»، الذي لا يمثِّل -مع ذلك- سوى تيّار من النقد النسوي، والذي لا ينبغي أن يكون المحاور الوحيد على الشاشة الأنثوية المتنوّعة. يبقى، إذاً، أن نحلِّل، في نهاية سلسلة الإنتاج، وجهةَ نظر الجمهور.

مناقشة الفيلم

من المسلَّم به أن السينما تعرض على الشاشة قيودَ الصناعة والمجتمع، لكنها لا تفرض رسالتها، بشكل مباشر، في مواجهة المشاهدين. عندئذ، يكون تحليل الفيلم هو «محاولة فهم كيف يمكن تجربته». يضيف «جان ميشيل فرودون»، الذي تناول نظريات «جوليانا برونو - Giuliana Bruno»، أنه إذا كانت مشاهدة الفيلم عبارة عن تفاوض مع الجمهور، فإنها، أيضاً، تولِّد «حركات داخلية»، من خلال مواجهة طريقة أخرى لرؤية العالم، وإعطائه معنًى. لكن، بدءاً من هذا النهج، ننسى النهج المقابل الآخر: «إزاحة المعنى» لفيلم يديره المتفرّجون. في الواقع، يتردَّد صدى التجربة المشتركة للغرفة في كلّ متفرّج، والذي يتكيَّف مع نظرته وفقاً لحساسيَّته الخاصّة؛ بهذا المعنى، لا يوجد تفسير للفيلم، لأنه دائماً موضوع «التفاوض».

إذا كان كتاب «فرودون» يدعو إلى مراعاة التنوُّع، وتمثيله بشكل أفضل، فإن الحقيقة تبقى أن مؤلّفه يسيء إلى التفسير الشعبي في بعض الأحيان، خاصّةً عندما يستثمر المتفرّجون فيلماً سياسياً. إنه يسهب، على سبيل المثال، في فيلم «النمر الأسود - Black Panther» لـ«ريان كوجلر - Ryan Coogler» عام (2018) والذي، يستخدم، بحسب ما يقول، «المخطَّطات التبسيطية نفسها» لأفلام هوليوود الرائجة، مع الاختلاف الوحيد في أن الشخصيّات من أصحاب البشرة السوداء. ويضيف المؤلِّف أن هذا الفيلم من شأنه أن يعيد إنتاج أنظمة الهيمنة والاستغلال، وخاصّةً الطبيعة. وفي ضوء هذه العناصر، يبدو نجاح الفيلم مفاجئاً، لأنه ينقل «فكرة أن أيّ شخص يتعرَّض للتمييز من شأنه أن يقلِّل من التمييز والظلم، من خلال التصرُّف كما يفعل الظالمون».

مع ذلك، ليست هذه المفارقة حقيقة واحدة لأن العديد من الأمثلة على انعكاس المعنى تميِّز تاريخ السينما؛ وعلى سبيل المثال، فيلم «اللون الأرجواني The Color Purple» لـ«ستيفن سبيلبرغ - Steven Spielberg» عام (1985)، فهو، رغم موضوعه، والعنف الذي يُظهره على الشاشة، قد حقَّق نجاحاً كبيراً بين مجتمعات السود الأميركية؛ وهذا راجع إلى سياسة التمثيل، لأن هذه الأفلام تجلب إلى الشاشة شخصيّات لا نراها أبداً.

في كتاب سابق، تحدَّث «فرودون»، أيضاً، عن حالة «نيبلونغن - Nibelungen» لـ«فريتز لانج - Fritz Lang» عام (1924)، المحاصر بين التفسير الفاشي والمناهض للفاشية، معترفاً بأن الفيلم ليس واضحاً أبداً، وأن الجمهور يتلقّاه بطريقته الخاصّة، ويمكن أن يذهب إلى حَدّ تطوير وجهة نظر معارضة.

في شكل مقالات تدعو إلى تأمُّلات متعدّدة حول إنتاج الرسائل الثقافية، يُعَدّ هذا الكتاب علميّاً للغاية، ويتطلَّب، أحياناً، معرفة جيِّدة بالسينما والأفلام الدولية على نطاق القرن العشرين. بَيْدَ أنه يبالغ، أحياناً، في التبسيط من خلال التنقُّل بسرعة كبيرة في أثناء عرض الأفلام المذكورة؛ الأمر الذي يتطلَّب، أيضاً، المرور بسرعة على عدد من المناقشات، ومكانتها في الثقافة المعاصرة. يبني «فرودون»، في هذا الكتاب، نداءً لدمج التنوُّع في السينما، ليس، فقط، خلف الكاميرا، بل أمامها، وبجانبها، أيضاً.

بالنسبة إلى المؤلِّف، سيكون من المناسب، أيضاً، الخروج من النظرة التي تركِّز على الإنسان لعبور الانعكاسات والتأمُّلات في النظرة السينمائية، مع استحضار مقترحات علم البيئة السياسية. يمكن أن توجد، بعد ذلك، سينما تجعل الكائنات غير البشرية موجودة، وتُظهر علاقات مع البيئات الطبيعية، تُسهم، من هنا، في إعادة صياغة هذه القضايا السياسية، والقضايا الأخلاقية، كما يمكن للسينما (بل يجب عليها) أن تمثِّل طرقاً أخرى للعيش والتفاعل، و -ببساطة- خلق علاقات أخرى في العالم.

■ **فيكتور فينجنيرت □ ترجمة: عبد الرحمان إكيدر**

العنوان الأصلي والمصدر:

Regarder différemment le cinéma.

Nonfiction, le quotidien des livres et des idées - 09 septembre 2022.

* «فيكتور فينجنيرت - Victor Faingnaert»، باحث في التاريخ المعاصر في جامعة «كاين نورماندي - Caen Normandie». مهتمّ بالتأريخ، والذاكرة، والتخيّلات الاجتماعية، والوطنية. تركِّز أبحاثه على كتابة التاريخ وتصويره، بشكل أساسي، في السينما والمسلسلات التلفزية.

ملامح معمارية:

الدوحة مدينة مبدعة



إبراهيم الجيدة:

قطر خطَتْ خطوات واثقة، وغير متعجِّلة، معماريّاً

تكريس جهوده لتعزيز النمط المعماري الحديث في قطر، مع الحفاظ على العناصر الأساسية التقليدية لهندسة العمارة القطرية، كان أهمّ سبب في حيثيّات فوز المهندس القطري إبراهيم الجيدة بجائزة الدولة التشجيعية في مجال الهندسة، عام (2005). وهو حاصل، أيضاً، على جائزة منظّمة المدن الإسلامية، وجائزة منظّمة المدن العربية عدّة مرّات وترَّشح، لأكثر من مرّة، لجائزة «أغاخان» الدولية..
في هذا الحوار، يتحدَّث عن رؤيته التي جسَّدها في أعماله، وعن رؤيته للهويّة المعمارية لمدينة الدوحة:

كيف تنظر إلى ما وصلت إليه الدوحة معماريّاً، مقارنةً بجيرانها، حاليّاً؟

- ما وصلت إليه قطر أمرٌ يدعو إلى الفخر، لأنها خطَتْ خطوات واثقة، وغير متعجِّلة، وذلك من خلال التطوُّر خطوة خطوةً، على المستويات كافّةً، لاسيّما معماريّاً، لاعبر قفزات.

الجميل في ما توصَّلت إليه قطر، من الناحية المعمارية، خلال السنوات العشر الماضية، هو الحفاظ على الهويّة المعمارية، خصوصاً أن الدولة كان لها دور كبير في تحديد الاتِّجاه المعماري للمباني الحكومية، كما أن القطاع الخاصّ سار على نهج الدولة في البناء، حفاظاً على الهويّة المعمارية، بالرغم من أنه لا توجد تشريعات واضحة بهذا الشأن، حتى الآن. ولكن، حاليّاً، يتمّ البدء في اتِّخاذ خطوات تشريعية نحو الحفاظ على الهويّة القطرية المعمارية.

التنوُّع، يبدو جليّاً في العمارة القطرية، حيث التراث الإسلامي في جانب، ومنطقة الأبراج في جانب آخر، وبعض خطوط العمارة التقليدية، والعمارة الأوروبية في بعض القصور. كيف ترى هذا التنوُّع؟

- التنوُّع أمر طبيعي في كلّ المدن، حتى في تاريخ المدن الحديثة، ففي شيكاغو أو نيويورك، وغيرهما من المدن التي كانت فيها طفرات معمارية مميّزة، نلاحظ التنوُّع. وهو طبيعي طالما لا يوجد شذوذ يشوِّه المعمار.

أمّا في البيوت، فلا يوجد -للأسف- أيّ تحكُّم، من الناحية التخطيطية، بالطراز، وتكون المسألة شخصية، حيث نلاحظ أشكالاً معمارية من شمال إفريقيا، وأوروبا، على اختلاف مع الطراز المعماري المحلِّي. أمّا في منطقة الأبراج (علماً بأنه توجد فيها مبانٍ زجاجية كثيرة) فنلاحظ بعض التحف المعمارية التي وضع لها التصميمات معماريّون عالميّون، حيث نجد فيها لمسات حديثة تحافظ، في الوقت ذاته، على الهويّة المعمارية القطرية.

لم تسقط الدوحة في فخّ المدينة المسرعة (مدينة الغرباء) أو (مدينة العبور)، وغالباً ما تكون الأبراج هي السبب في تسريب ذلك الشعور.. ألا تتَّفق معي في ذلك؟

- الأبراج أضحت في قلب المدن حاليّاً، أو ما يسمّى بـ Down Town. والدوحة، مثل أيّة مدينة في العالم، اهتمَّت ببناء الأبراج، ولحسن الحظّ تَمَّ تركيز بناء تلك


ملعب الثمامة ▲

الأبـراج فـي منطقـة الدفنـة، فحسـب، كمـا تَـمَّ تحديـد ارتفاعـات معيَّنـة لهـا، كمـا فـي اللؤلـؤة أو لوسـيل، لا تتعدَّاها، حتى لا تتحول إلى ناطحات سحاب.

لكنك تشعر في منطقة الأبراج، بأنها مدينة أشباح، بعد انتهاء أوقات العمل الرسمية!

- نعم. معك حقّ في هذا الشعور، لكن هذا الخطأ كان في بداية التخطيط للأبراج، ثم تَمَّ تداركه، إذ كان يُمنَع وجود أبراج سكنية، وكانت أبراجاً إدارية، فقط، لكن، قبل عشر سنوات، تقريباً، تَمَّ السماح ببناء الأبراج السكنية.

هل ترى أن الفصل المناطقي هو النظام الأفضل للمدينة؟

- بالطبع، إن الفصل المناطقي هو الحلّ الأمثل لكلّ مدينة حديثة، حيث يوجد ما يسمّى «الداون تاون» أو قلب المدينة، والمناطق السكنية، وفي علم التخطيط الحديث يفضَّل المزج بين السكني، والتجاري؛ تفادياً للزحام المروري والتلوُّث. فمثلاً في منطقة لوسيل، وهي منطقة مثالية، يمكنك العمل والسكن بالإضافة إلى التسوُّق، وبهذا تصبح كلّ منطقة شبه متجانسة.

لكنّ هذا الفصل، ربَّما، يؤطِّر لفكرة الطبقية؟

- هذا أمر نتخوَّف منه دائماً، لأن المدن، في الغرب، سقطت ضحيّة هذا الفعل، حيث كان التمييز الطبقي في المناطق، وحدثت الطبقية؛ ما أدّى إلى تسمية مناطق معيَّنة بمناطق الإجرام، يُخشى الدخول إليها. لكن المجتمعات العربية، والإسلامية لا تسمح، في أغلبها، بمثل هذا التمييز بسبب تركيبتها الاجتماعية، وتركيبتها الدينية، حيث لازالت معظم المناطق السكنية، في المدن العربية، تضمّ القصر بجوار البيت المتواضع، جنباً إلى جنب.

ما الفرضيّة المعمارية التي تنطلق منها في أعمالك؟

- فرضيَّتي المعمارية، منطلقها الحفاظ على الهويّة، وليس -بالضرورة- بطريقة مباشرة؛ بمعنى أن المباني والمشروعات التي أقوم بتصميمها، حاليّاً، ليست كتلك التي نفَّذتها في مراحلي العملية الأولى، على الطريقة التقليدية البحتة، فمنطلقي الحالي هو أنه بالإمكان تشييد أحدث المباني عبر استخدام أحدث الموادّ والتكنولوجيا، مع الحفاظ على الهويّة القطرية، وهذا هو التحدّي بالنسبة إليّ؛ فالحفاظ على الهويّة هو منطلقي نحو العالمية المعمارية.

في برج «برزان»، في الدفنة، وهو من تصميمك، نرى التداخل والحوار بين الموادّ على شكل تقليدي من (المبخرة)، إلى الزجاج. أمّا في النادي الدبلوماسي، فالعكس هو الحاصل: (برجان تقليديّان) مع نوافذ معشَّقة. هل هو تطوُّر في الشكل المعماري لديك، أم هي حالة معمارية؟

المهندس إبراهيم الجيدة ▲

- هي حالة معمارية عكسَت ما بداخلي وقت تصميم البرج والنادي، فبرج برزان هو أوَّل تجربة لي في عمل الأبراج، وكان من الأبراج الأولى في منطقة الدفنة، وهو يعبِّر عن صراع داخلي: كيف أضع الخطّ الرابط والمازج بين الحداثة والتقليد؟.

وأعتقد أن النتيجة، بعد كلّ هذه السنوات من العمل، أنه يمكن الخلط بين الحداثة والتقليدية بطريقتَيْن؛ طريقة المباشرة، وأخرى غير مباشرة. وتجربة برزان كانت بطريقة غير مباشرة، وأوصلتني إلى الحصول على الكثير من التشجيع في عدّة مناسبات، حيث قام التليفزيونان: الألماني، والفرنسي، بتصوير المبنى، وإجراء لقاءات معي للحديث عن كيفية المزج بين الحديث والقديم في تصميمه.

أمّا النادي الدبلوماسي، فكنت أهدف، من ورائه، إلى إبراز الطراز المعماري الخليجي؛ لذلك وضعت فيه الأبراج الهوائية، برغم أن الدوحة لم تكن معروفة، تاريخياً، بتلك الأبراج، لكنني استخدمتها كعناصر معمارية، لها علاقة بمنطقة الخليج كلّه. كما أن النوافذ المعشَّقة تعكس، أيضاً، الثّقافة الخليجية، وكذلك الأقواس التي كانت معروفة في المجالس القديمة.

تبدو العمارة الصلبة (الخطوط المستقيمة) في عمارة النادي الدبلوماسي، برغم وجود العمارة الليّنة (القوس والعامود المستدير). لكن، لماذا كان الطغيان والغلبة للخطوط المستقيمة؟

- بالغنا، بالفعل، في الخطوط المستقيمة الأفقية، بوضع بلاط أزرق؛ وذلك بهدف إعطاء روح الرسمية والبروتوكولية، لأن المبنى حجمه كبير، وكان، في وقت تشييده، أكبر مبنى بهذا الطراز، في المنطقة، وودت أن أعكس، بالخطوط الأفقية، الطابعَ الرسمي للمبنى، أمّا القوس والعامود المستدير فهما داخل الفناء؛ من أجل جعل المكان أكثر نعومة، ولإضفاء جوٍّ من الدفء، على المكان.

مشروع مشيرب (قلب الدوحة)، سعى إلى التطوير، وإلى المحافظة على التراث، في الوقت نفسه.. كيف ترى المشروع؟

- مشروع مشيرب، من المشاريع المميِّزة جدّاً، وهو تجربة تحلم بها معظم المدن العربية. وفي محاضراتي، أستخدم مشيرب مثالاً، حينما أودّ الحديث عن أمنيتي في المدى الذي سيذهب إليه مستقبلنا المعماري، فالمشروع يستخدم أحدث التقنيات الموجودة في العالم، من جهة المباني الخضراء والنواحي التخطيطية، وحتى من جهة المواصلات، إذ تَمَّ استغلال تحت الأرض للمواصلات الخدمية،



مشيرب قلب الدوحة ▲

والمواصلات الحديثة مثل القطار ومترو الأنفاق، وذلك كلّه من خلال استقدام أنجح المعماريِّين في العالم، ومحاكاة الطراز المحلِّي مع استخدام التقنيات الحديثة، وكان هذا هو التحدّي الأكبر أمام هؤلاء المعماريِّين. وأعتقد أن مشروع مشيرب هو موسوعة للعمارة الخليجية المعاصرة.

ما هي رؤيتك للعلاقة مع التراث؟ وما حدود هذه العلاقة؟؛ لأن الأمر قد يصل، أحياناً، إلى حَدّ إعاقة الحياة المعاصرة تحت هذا الشعار.

- دائماً، أقول للطلاب في الجامعات، في نقاشاتي ومحاضراتي: «لا تجعلوا فهمكم للتراث أنه سلسلة في أيدينا، تمنعنا من التطوُّر»، فالتخلّف هو الامتناع عن استخدام أحدث ما توصَّل إليه العلم الحديث في العمارة. والتحدّي هو كيفية التعاطي مع علم البناء الحديث، والحفاظ، في الوقت ذاته على الهويّة، والتي هي ليست في الشكل، دائماً، بل هي، أحياناً، في الاستخدام، لأن الهويّة هي القاعدة التي ننطلق منها إلى التطوُّر، وإلى العالمية، وهذا جزء من «رؤية قطر الوطنية (2030)».

لك مؤلَّف، يراه كثيرون «الكتاب المرجعي» عن العمارة القطرية. ما الدافع الذي جعلك تقوم بهذه المساهمة النظرية؟

- الكتاب، هو «تاريخ العمارة في قطر، من (1800 - 1950)»، أي منذ بداية تأسيس دولة قطر إلى بداية ظهور النفط، حيث كانت بداية النهاية للعمارة التقليدية، ثم ظهرت المباني الحديثة والخرسانية. هذا الكتاب، كان حلمي منذ أن عدت من الدراسة في الولايات المتَّحدة، حيث لم أجد أيّ مرجع لتاريخ العمارة القطرية؛ لذلك بدأت في البحث، وجمع المعلومات، والتصوير على مدى خمسة عشر عاماً، إلى أن قرَّرت في عام (2009)، وضع هذه المادّة في كتاب، تَمَّ نشره، بالإنجليزية، عبر شركة «سكيرا» في ميلانو، في إيطاليا، ويستخدمه المعماريون العالميون الذين يعملون في قطر، حاليّاً، كمرجع، كما أنه أصبح مرجعاً للطلبة في معظم الجامعات.

مسجد الإمام محمد بن عبد الوهاب، هل كان لك إسهام في تصميمه؟

- نعم. لقد كان لِي دور كبير في تصميمه، فقد أدرت المشروع كاملاً، والتصميمات الداخلية كانت من تصميمي، وكذلك الديكور والنقوش والمداخل والأبواب.

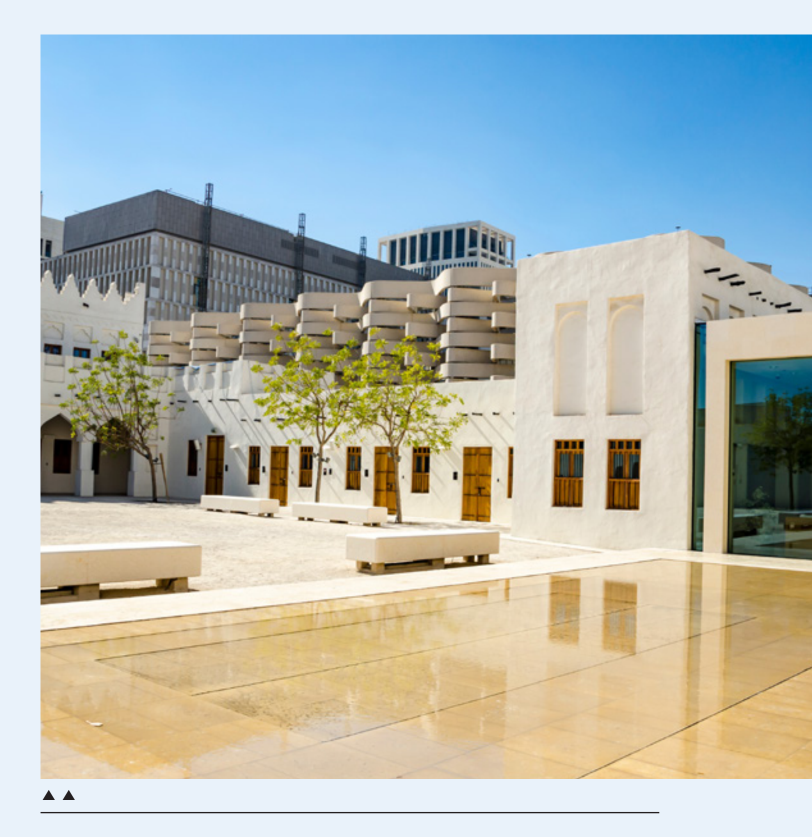
■ **حوار: محمد محمود**

ذاكرة مشيرب

بطُرُقه المضاءة، ومحلّاته، ومطاعمه.. ومخازن بيع الأجهزة الكهربائية، يطالعنا (مشروع مشيرب)، وكان قبل ذلك أرضاً منخفضة تمتلئ بالبساتين والمزارع، وآبار المياه، ومن الأخيرة جاء اسمها (مشيرب)؛ أي من شرب الماء.. للجميع، بما في ذلك الأرض التي تتشّرب مياه الأمطار والسيول (شعار مشروع مشيرب عبارة عن فُوَّهَة بئر).

مشيرب، هو الفريج التوأم لفريج الجسرة مع فارق في توقيت الميلاد؛ فقد سبقه الجسرة في الظهور، لكن أنظار أهل الجسرة كانت، على الدوام، ترنو غرباً (قبله) من قِبلة مكّة، حيث وفرة الماء (كانت هناك عيون وآبار، أشهرها عين القعود، وعين الساعي). وهكذا، حين ضاقت الجسرة بسكّانها ومخازنها، بدأت عمليّات النزوح التدريجي إلى مشيرب.

سوف نشرح كيف تجاورت، في الحَيّ الجديد، سلاسل



▲▲

بيع الأدوات الكهربائية مع المطاعم، والأفران الحديثة، ومحالّ إصلاح الأجهزة الإلكترونية.. وأخيراً محالّ بيع الأطباق اللاقطة، بمستلزماتها، ولماذا حدث ذلك.

في السوق، لا تُتَرك الأمور للصدف، وإنما لكلٍّ تخصُّص تجاريّ سبب.. لنبدأ بشارع الكهرباء، مثلاً: هل هي مصادفة أن يكون هو أوّل شارع يضاء بالكهرباء، في قطر كلِّها؟ الإجابة: «لا»؛ لأن ماكينة الكهرباء التي جاءت من إنجلترا لإضاءة قصر الحاكم، كانت طاقتها كبيرة، فتقرَّر إضاءة الشارع الرئيسي في مشيرب، وتَمَّ بناء سكن المهندسين وعمّال الكهرباء.

الدكاكين المضاءة في حاجة إلى مصابيح، وأسلاك، ووصلات، فيفتتح أحد الباكستانيين محلًّا لبيع مستلزمات الكهرباء، ثم يأتي بقريب له فيفتتح محلًّا قريباً منه.. وكان الشيخ علي -رحمه الله- يمتلك، في قصره، أجهزة لا سلكي، وراديو مع أجهزة تسجيل وعرض سينمائي؛ ما استلزم وجود فنِّي راديو ولاسلكي، ومخزن لإمداد تلك الأجهزة بقطع الغيار البسيطة، وكان بشير الباكستاني هو ذلك الفنّي الذي سرعان ما افتتح دكّاناً هو «راديو بشير»، الذي لا يزال قائماً على ناصية شارعَي الأصمخ، ومشيرب. وخلال سنوات بسيطة، تجاورت محلّات إصلاح مستلزمات الراديو الذي كان يعمل بالبطارية ثم بالكهرباء، وبيعها. ثم يظهر الترانزستور، ثم المسجِّل، ثم الفيديو الضخم وراديوهات السيارات، ولا تزال تلك الأجهزة القديمة الضخمة فوق أسطح تلك الدكاكين، وفي الدواعيس الضيِّقة.

صفّ الدكاكين الذي تخصَّص في بيع البدلات الميري الخاصّة بالشرطة والجيش، وتصليحها، كان يقع مباشرةً خلف الإطفائية والمرور.. مناضد الآلات الكاتبة التي تخصَّصَ السودانيون في الكتابة عليها، كانت بسبب



المحكمة الشرعية.. هكذا، نكتشف أن حَيّ مشيرب كان يحوي المحكمة الشرعية، والإطفائية، ومعسكر الشرطة، والمرور، وأوَّل ماكينة كهرباء، ومصنع للثلج، ومصلَّى العيد.. وكان البيت الحديث هو أوَّل عمارة متخصِّصة لبيع الأجهزة الكهربائية الحديثة.. كما كان برج الجيدة، الذي لا يزال قائماً، أحد معالم مشيرب، وأوَّل مكتب لغرفة تجارة قطر، وكان موقعه في مبنى (ناشيونال).

كان ميدان مشيرب، يوم الجمعة، عقب الصلاة، مكانَ التقاء العمّال الهنود الذين يأتون من كلّ أنحاء قطر، وإذا ضاق بهم الميدان ذهب بعضهم للالتقاء بميدان عبدالله بن ثاني.. وأيّام عملي في هيئة التليفزيون، أجريت عدّة لقاءات معهم، ووجدت أن الميدان مقسَّم بحسب قرى ولاية (كيرلا)، وهناك جزء صغير لعمّال ولاية (جوا). ويتساءل السذَّج عن سرّ انتشار (فتارين) السمبوسة والسمك المقلي في الدواعيس الجانبية!

انظر إلى الوحات التشكيليين القطريّين المولودين في مشيرب والجسرة، تجد حميمية المكان، وصدق تصوير معالمه وشخوصه وروحه.. دقِّقْ في أعمال الشريف، والجيدة، وزيني، تكتشف العلاقة بين الفنّان وبيئته التي وُلد فيها، وعاش طفولته وصباه وجانباً من شبابه فيها، أيضاً.

كان هذا جيل الروّاد.. كان المرحوم جاسم زيني يصطحبني في جولات ليلية، بعد انصراف روّاد نادي الجسرة إلى بيوتهم، فنمشي؛ هو يحكي عن جماليّات بيت سالم الحسن، وأنا أستمع، ثم نواصل السير لنصل إلى دوار عبدالله بن ثاني، حيث كان يقع بيتا أحمد العثمان، وناصر عبيدان، فندخل بيت العبيدان بعد أن نتوقَّف طويلاً أمام الباب الخارجي الذي كان يقول إنه ليس له مثيل في قطر.. وكان معجباً، أيضاً، ببيت الدليمي، وبيت الأنصاري العود (أي الكبير).

بيت عبيدان، في دوار عبدالله بن ثاني، كان -من وجهة نظري المتواضعة- أنموذجاً للعمارة القطرية، بل العمارة الخليجية بعامّة: حوش، في وسطه كنارة، وتحيط به الغرف.. بسيط مريح، كلّ شيء سهل وفي متناول أهل البيت، وربَّما كان هناك متخصِّصون أفذاذ في العمارة التقليدية، يتناولون الموضوع بتوسُّع، منهم الأستاذ محمد جاسم الخليفي.

انظر إلى الأدب القطري، في السبعينيات، تجده مشبعاً بروح أهل السوق وعلاقاتهم، راجع أعمال بنات الجابر، تحديداً.. (درب الزلق أنموذجاً). أين الإنتاج القطري القصصي المذهل في السبعينات، والثمانينات، قبل أن تشرع معاول الهدم في تحديث الفرجان، بعد خروج الفنّانين والأدباء من بيئتهم الأصلية؟

دموع على مشيرب القديمة.. هذا الجزء، نحجب فيه أسماء بعض الرواة من كبار السنّ، الذين قابلتهم لأخذ شهاداتهم عن مشيرب القديمة.. أحد كبار التجّار



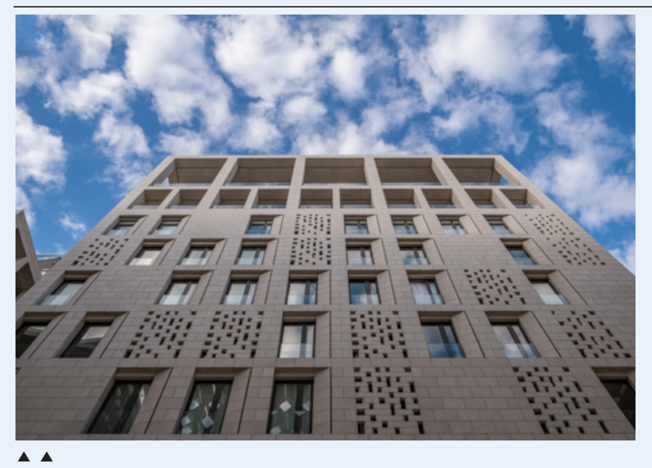
مشيرب ▲



▲▲▲

بكى بالدموع، وهو يروي عن البيت الذي تزوَّج فيه وأنجب أغلب أبنائه.. وكانت خلف البيت عمارة (مخزن) لبضائعه، وحين انتقل بأسرته إلى سكن جديد في حَيّ حديث، حافظ على البيت، وكان يزوره من حين إلى آخر، ويتذكَّر أيّام شبابه.. لكن البيت يُزال ضمن ما أُزيل مَنْ الحَيّ.. ويتحدَّث عن جيرانه الذين كان أغلبهم من أقاربه.

ويخطئ مَنْ يظنّ أن تحديث قلب الدوحة يبدأ بمشيرب العقارية، أو سوق واقف.. فقد بدأ التحديث



▲▲

بنقل (شُبْرات) الخضار والسمك إلى طريق سلوى، وشقّ طريق حمد الكبير الذي كان الناس، وقت إنشاء مبانيه الضخمة، يتساءلون عمَّن سيشغِّل تلك المباني، ثم يأتي مشروع مشيرب الذي سينتهي في (2030) تتويجاً لهذه الجهود.

في الفترة: من يناير/كانون الثاني إلى يوليو/تموز (2012)، تشرَّفتُ بالعمل في مشروع مشيرب، بصفتي باحثاً، وكان عملي على ثلاثة محاور رئيسة: الأوَّل هو جمع الروايات الشفاهية من كبار السنّ، الذين عاشوا في مشيرب والجسرة، وكذا وثائق البيع والشراء والصور الفوتوغرافية، وأيّ موادّ تفيد في توثيق تاريخ المنطقة، وقد أفادني، في ذلك، الفترة الطويلة التي عشتها وسط أهل المنطقة (نصف عمري)، التي لن تعود كما كانت.. ربَّما تغدو أفضل وأجمل وأحدث، لكن ليست أجمل مما كانت؛ لا بعلاقات الناس، ولا بسلوكاتهم. من قال إن الماضي يعود؟. ■ **إمام مصطفى**



سوق واقف ▲



سوق واقف ▲

الماضي الحَيّ

سوق واقف

يمثِّل سوق واقف حالة استثنائية لإحياء التراث العمراني المحلّي مع مراعاة الهويّة الثّقافيّة لمدينة الدوحة، كما يمثّل مصدراً قيّماً للتنمية المستدامة.

تبلغ مساحة السوق (160000) متر مربَّع، وهو على شكل فريج (حَيّ سكني)، بسكيكه (أزقّته) التي تسهِّل التنقُّل بين مختلف مناطق السوق التي تشتمل على العديد من المحلّات التجارية التقليدية. وتشتهر وجهة التسوُّق هذه ببيع الملابس التقليدية، والتوابل، ومصنوعات الحِرَف اليدوية، والهدايا التذكارية، كما أنها موطن للعديد من المطاعم التي تقدِّم مأكولات من جميع أنحاء العالم.

على الرغم من أنَّ السوق يعود إلى عام (1850)، فقد تمَّ تجديده لاستعادة طابعه المعماري الأصلي مع النشاط التجاري، والنشاط الترفيهي، ليصبح واحداً من أكثر الوجهات السياحية جذباً في الدوحة، بل في قطر كلّها.

قام المكتب الهندسي الخاصّ التابع للديوان الأميري، بإطلاق مشروع إحياء سوق واقف في عام (2004).

وقد استند مشروع الترميم على دراسة عميقة لتاريخ السوق، وتاريخ الدوحة بشكل عامّ، وهدفت الدراسة إلى إزالة ومنع أيّة إضافات حديثة على مباني السوق؛ حفاظاً على أصالته. قام المكتب الهندسي الخاصّ بإحياء ذكريات المكان، ولتحقيق هذا الغرض أُزيلت المباني الحديثة ذات الوجهات المعدنية، والاستخدام المفرط للزجاج والموادّ الحديثة، كما نُفِّذت استراتيجيات لعزل مباني السوق حراريّاً ضد شمس الصيف الحارقة. ولبعث الحياة، من جديد، في هذا السوق، استُخدمت أساليب حديثة كأنظمة الإنارة المتطوِّرة التي تضيء شوارعه، ومبانيه.

تحدّي الاستدامة في زمن العولمة

ينظر إلى سوق واقف على أنه جزء من التخطيط العمراني العامّ لمدينة الدوحة، لابصفته منطقة معزولة؛ ذلك أن الهدف من إحيائه تمثَّلَ في تعزيز روابط المجتمع، والاستجابة لحاجاته الثّقافيّة. وقد ساعد التعايش بين القديم والجديد، على إعادة خلق الهويّة الثّقافيّة المحلِّيّة، بينما ساعدت أنشطة التجارة والسياحة والترفيه على جلب حياة جديدة إلى سوق واقف.

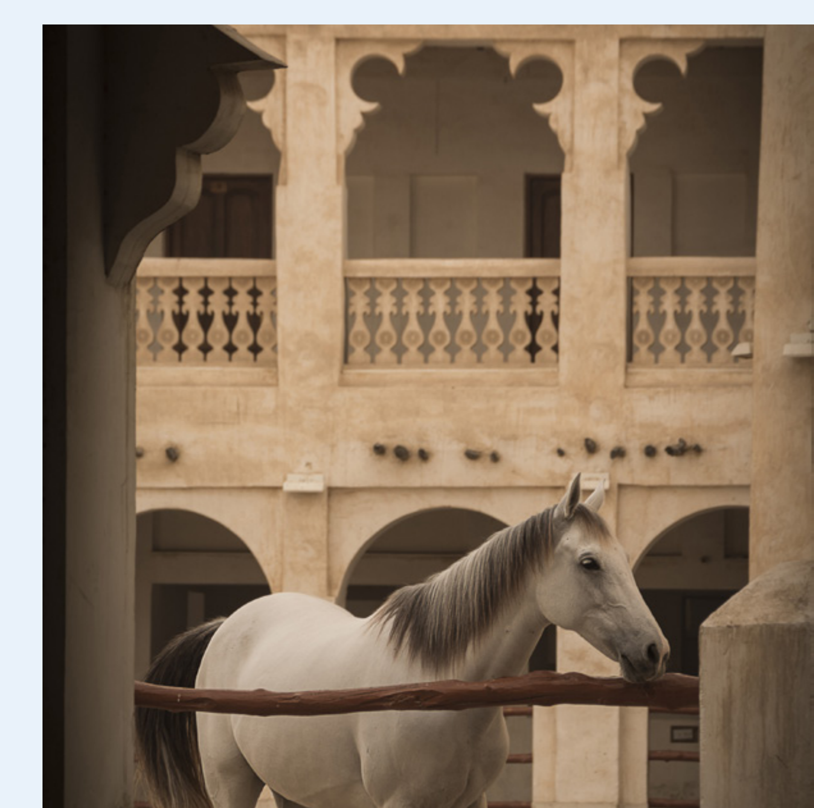
أصبح سوق واقف حقيقة ملموسة ومعيشة في قطر، وأصبح للتراث شكل محسوس، وتجربة يمكن معايشتها. فبعد أن كان السوق يغلق بعد صلاة الظهر حتى صلاة العصر، تشاهد، الآن، أفواج الناس تزحف إلى منطقة المطاعم في حرارة الصيف، كما أصبح للسوق مكان على الخارطة لا يمكن تجاهله على جدول الزيارات، للرسميين والسيّاح القادمين إلى قطر.

إن سحر التراث -كما هو آسر للمجتمع القطري- يتعدّى إلى الزائرين من خارج قطر، من الثقافات الأخرى؛ لذا، تضمن المحافظة على روح المكان، بأبعاده التاريخية، وأبعاده الثّقافيّة، ديمومة السوق لأجيال الحاضر، وأجيال المستقبل.

تجربة متكاملة

السوق والإنسان

لم يكن ترشيح مشروع إعادة إحياء سوق واقف، لنيل «جائزة أغاخان» المرموقة في مجال العمارة والعمران، للدورة الأخيرة (2010)، مفاجأة للكثير من المثقفين والمعماريين والمخطّطين؛ القطريين والعرب. كذلك، لم تكن مفاجأة وصول المشروع إلى القائمة النهائية المكوَّنة من عشرين مشروعاً، فقط، من بين آلاف المشروعات التي رُشّحت للجائزة، من مختلف بقاع العالم، فالمشروع لا يقدِّم أنموذجاً متفرِّداً لإحياء التراث، وإعادة توظيفه ودمجه في الحياة اليومية للمواطن والمقيم والسائح، فحسب، بل يمثِّل، أيضاً، تجربة فريدة تفتقدها معظم مدن الخليج المعاصرة، وهي إيجاد مناطق حيوية مخصَّصة للمشاة توفِّر لهم مزيجاً متبايناً من الأنشطة والاستعمالات في صورة آمنة، وجميلة، تخاطب كلّ أفراد الأسرة والمجتمع. فالسوق، الذي تبلغ مساحته الحاليّة (164000) متر مربَّع، تقريباً، واستمرَّ العمل به في الفترة من (2004) إلى (2008)، حينما افتتحت مرحلته الأولى، مازال ينمو ويتطوَّر بصورة تكاد تكون يومية. والسوق يقدّم دليلاً مادِّيّاً على تمسُّك قطر بموروثها الثّقافي، والحضاري، حيث صدرت أوامر سموّ الأمير الوالد الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، عام (2004)، للبدء في هذا المشروع ليعطي أنموذجاً لكيفية التوازن بين نهضة عمرانية معاصرة ومتواثبة، وبين رصيد تاريخي يستحق الحفاظ والتطوير.



أصل سوق واقف يعود إلى حين كانت الدوحة قرية صغيرة، يقسمها وادي مشيرب، حيث يتجمَّع الناس حول حوافّ الوادي، يتبادلون السلع والاحتياجات وقصص البحر وفرحة أعضاء فريق الغوص بالعودة ظافرين، سالمين، من أعماق المجهول.

إن أصل اسم السوق يعود إلى طبيعة عملية البيع والشراء التي كانت تتمّ وقوفاً، خاصّةً مع جغرافية الوادي التي تتطلَّب حرص الناس، وتفضيلهم الوقوف على الجلوس؛ من هنا صيغ اسم (سوق واقف).

وقيمة سوق واقف، الآن، في أصالته لا في تكراره لفكرة القرى التراثية الزائفة الخالية من الحياة التي انتشرت في كثير من المدن الخليجية، فهو سوق حقيقي أصيل له عمقه التاريخي، الضاربة جذوره في عمق الرواية المعمارية والعمرانية لمدينة الدوحة، وهو فراغ مفتوح يستعمله السكّان والمتسوِّقون والتجّار. كما حافظت توجُّهات الحفاظ والإحياء، في السوق، على الأنماط أو الأنساق التجارية الرئيسية الثلاثة التي ميَّزت الأسواق التقليدية الخليجية مثل (سوق المحرق) العريق في البحرين، وهي العماير أو المخازن الكبرى المخصَّصة لتجار الجملة، والدكاكين التي خصِّصت للأنشطة الحرفية، ثم البسطات أو الفرشات التي يبدع الباعة الجائلون في تكوينها للفت أنظار المتسوِّقين.

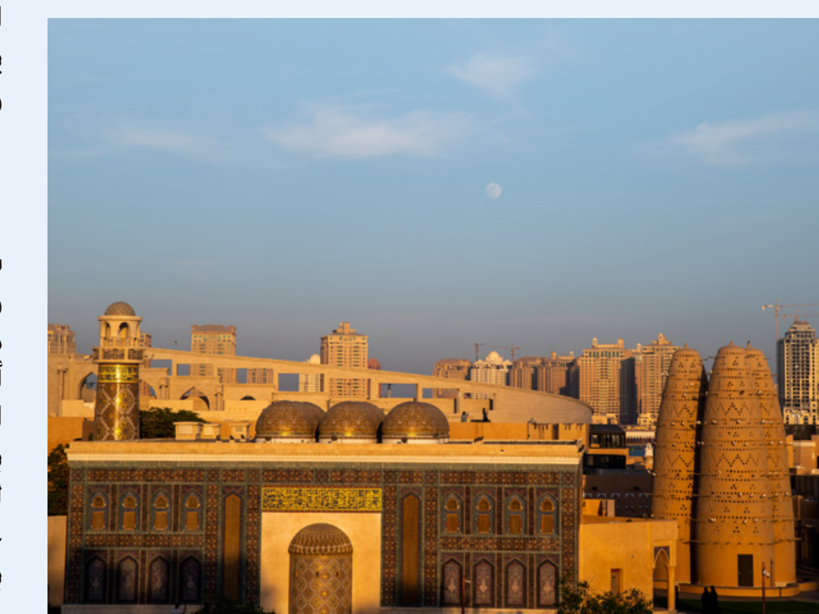
يقدِّم السوق، أيضاً، تجربة عمرانية، وحسّية متكاملة، فأصالة السوق، ومصداقية تاريخ وجوده، ووجود مَنْ فيه من باعة وتجّار ومواطنين، يجعل الزائر يتفاعل مع المكان، لا من زاوية بصرية يتمتَّع فيها بجماليّات العمارة التقليدية القطرية، فحسب، بل من اكتمال التجربة، الذي يأتي من أن السوق، كغيره من الأسواق العريقة في المدن العربية (الحميدية والمدينة في سورية، وخان الخليلي في مصر، وفاس في المغرب، وغيرها)، يخاطب كلّ الحواسّ، فبينما تتحرَّك في طرقاته، تشعر بعبق روائح العطور العربية والبخور والتوابل، ونكهة القهوة الخليجية كما تتلاقى أصوات أسراب الحمام، التي جعلت السوق موطناً آمناً، مع إيقاعات الموسيقى والطرب الشعبي الأصيل، وخاصّةً في الساحات المفتوحة التي تتخلَّل النسيج العمراني للسوق.

إن الأولوية في تطوير المناطق التراثية، لا تقتصر على عمارتها، فإن فهم السياق والعمق التاريخيَّيْن، وما يفرزانه لنا من أنساق ومفاهيم تخطيطية، هو مكوِّن جوهري في العملية التنموية المتواصلة، يمكِّننا من إعادة صياغتها، واستكمال التحوُّل الأنموذجي لسوق واقف إلى مشروع غير مسبوق في الخليج، بل في الشرق الأوسط كلّه، ذلك التحوُّل الذي ينسج فيه نسيجاً مبدعاً وخلّاقاً ما بين الطبيعة، والإنسان، والمكان أو -بعبارة أخرى- الخليج، والمجتمع، والسوق.■ **علي عبد الرءوف**

تأمُّلات معمارية وعمرانية

الدوحة مدينة مبدعة

تأثر العمارة والعمران القطري المعاصر بالعديد من التيّارات والتوجُّهات، أنتجَ مزيجاً معمارياً وعمرانياً خاصّاً يستحقّ المزيد من التحليل. من جهة أخرى، تتعاظم مسؤولية المعماري المحلّي في تطوير التراث المعماري والعمراني في إطار يرتكز على فهم عميق، وتحليل دقيق للعمارة المحلِّيّة التقليدية، واعتبارها مصدراً للإلهام والتجديد، كما يتحمَّل المعماري المحلّي، أيضاً، مسؤولية التوازن بين الارتباط بتراثه والتطلّع المتَّزن إلى التطوُّرات والتوجُّهات الحاكمة للعمارة العالمية.



مسجد كتارا ▲

شهدت مدن الخليج عامّةً، ومعها مدينة الدوحة عاصمة دولة قطر، تحوُّلات عمرانية ومعمارية غير مسبوقة، بل وثبات انتقلت بالبيئة المبنيّة للمنطقة (في قطر، بصورة خاصّة) من عصر مستقرّات قرى الصيادين البسيطة في معمارها وعمرانها، إلى مدن عالمية. تحوَّلت قطر إلى واحة للعلوم والثّقافة والمعرفة من خلال التركيز على مشروعات معرفية، منها المدينة التعليمية، وواحة العلوم، والمتاحف كمتحف الفنّ الإسلامي، والمتحف الوطني الجديد، مع الحرص على الحفاظ على إحياء التراث كما حدث في مشروع سوق واقف. وقد تحوَّلت قطر إلى مدينة جاذبة للمستثمرين والعلماء والفنّانين والأكاديميين من كلّ دول العالم، أو مَنْ أصبحوا يسَمَّوْن، الآن، عمّال المعرفة والطبقة المبدعة، وهم الأعمدة الفقرية للتنمية في عصر الاقتصاد المعرفي، ولا يمكن تفسير هذا التحوُّل بلا وجود مناخ لحرِّيّة التعبير، والاستقرار السياسي.

قطر تؤسّس موقعها التنموي

قطر، من أكثر الدول العربية نموّاً وتقدُّماً، وقد ساهمت البيئات: الاقتصادية، والثّقافيّة، والاجتماعية، والسياسية الإيجابية والمستقرّة، في خلق تجربة تنمية متميِّزة على مستوى الشرق الأوسط كلّه. ولا يمكن أن يتجاوز منصفٌ النهضةَ العمرانية والمعمارية غير المسبوقة التي تشهدها قطر، تلك النهضة التي توازن بين القيم التاريخية للتراث والطموحات اللامحدودة للتطوُّر والنموّ الكمّي، والنموّ النوعي، بُلْوَرت مكاناً جديداً لقطر ومدنها، بخاصة الدوحة، لتؤسِّس مكاناً بارزاً على المسرح العالمي للمدن الجاذبة والمشجِّعة على أنماط متميّزة من الحياة، والأكثر أهمِّيّةً أن هذا الطرح يندمج مع زيادة مستمرّة في الوعي البيئي، تحقيق تنمية مستدامة مبشِّرة للأجيال القادمة.

الحضارة والطبيعة

من البديهي أن تبدأ أيّة قراءة جادّة للعمارة والعمران المعاصر، في قطر، من خلال دراسة الخصوصية الجغرافية، والتأصيل التاريخي لهذا البلد المتفرّد، وذلك بإلقاء الضوء على العوامل الحضارية، والتاريخية، والجغرافية، بهدف تحقيق شمولية هذه القراءة، ووضعها في إطارها التاريخي، والحضاري؛ لذلك تعتمد تلك القراءة على طرح شمولي لمختلف الظروف والعوامل التي ساهمت في تشكيل أو ظهور طرُز أو أنماط معمارية مؤثِّرة في حقبات زمنية معيَّنة. فالبيئة المعمارية والعمرانية، بإيجابياتها وسلبيّاتها، هي

تجسيد وانعكاس مادّي للواقع الاجتماعي، والاقتصادي، والثّقافي، والسياسي.

طموحات عمران المستقبل

العمارة التقليدية القطرية، مثل باقي أنماط العمارة الإسلامية، تعبير عن قيم دينية، واجتماعية، وبيئية، وثقافية، فالعمران على مستوى المدينة، أو العمارة على مستوى المبنى، تأثّرت بمفاهيم الخصوصية والعائلة الممتدَّة؛ ما جعل البيت القطري يتميَّز بحيويَّته واستمراريَّته، حيث أصبح منزلاً يستجيب في نموّه الدائم لمتطلَّبات أجيال جديدة. وقد تميَّزت العمارة الخليجية بعنصرَيْن جوهريَّيْن، هما المناخ والمواد المستعملة في البناء، فقسوة المناخ أفرزت مبانيَ تميَّزت بحوائطها السميكة، وقلّة الفتحات، والاهتمام بالفراغات الداخلية لتحمي ساكنيها، كما كان النسيج العمراني متضاماً ومتداخلاً ليقاوم، بصفته كياناً عضويّاً، قسوة المناخ المحيط؛ لذا كان من المنطقي التحذير من الاندفاع نحو التحديث، وإهمال جهود الحفاظ على التراث المعماري والعمراني. والملاحظ أن النموّ العمراني للمدن والمستقرّات القطرية الرئيسية للعمران في قطر (الدوحة والوكرة والخور) يمكن من خلال استقراء مجموعة من الخرائط والوثائق التاريخية التي نرصد الكيفية التي، من خلالها، تطوَّرت الكتل العمرانية في تلك المراكز، وكيفية نموّ النسيج العمراني فيها، والمتغيِّرات والأحداث التاريخية، والاقتصادية التي أدَّت إلى تحوُّلات ملموسة وواضحة على عمارة وعمران تلك



سوق واقف ▲

الأعمدة الفقرية للعمران القطري.

من هنا، تأتي أهمِّيَّة التأصيل التاريخي للتراث العمراني والمعماري القطري، والخليجي، في هذه اللحظة الفارقة من تاريخ دول الخليج، فالتاريخ رافد مهمّ، ورصيد ملهم لممارسة المعمارية والعمرانية المعاصرة في الخليج، وفي دولة قطر على وجه الخصوص؛ لذا تتجلّى قدرة العمارة التقليدية القطرية، عند فهمها وتحليلها بعمق، على تقديم حلول معاصرة ومبدعة تتلاءم مع طبيعة المجتمع القطري، وتطلُّعاته، ونمط حياته.

المرحلة الانتقالية

تعبِّر هذه الحقبة من تاريخ العمارة المعاصرة، ونموّ المدن في قطر، عن التغيُّر العميق في التوجُّه الفكري المعماري، والعمراني، والتخطيطي، منتقلاً من الارتباط بالطرح التقليدي التراثي إلى التلهُّف والاندفاع ناحية عمارة الحداثة الوافدة بتيَّاراتها، وأفكارها المعمارية والعمرانية المختلفة. كما أن العوامل الاقتصادية الحاكمة في تلك الفترة، بصفة خاصّة، تركت بصماتها الملحوظة على البناء الاجتماعي التقليدي بشقَّيه؛ العائلي والقبَلي، خاصّة مع التغيُّر الكامل للقاعدة الاقتصادية، حيث تحوَّل العديد



متحف قطر الوطني ▲



الهلال برج لوسيل ▲



مكتبة قطر الوطنية ▲

من القطريين إلى العمل في قطاع النفط، تاركين مهنة صيد اللؤلؤ للاندثار، خاصّة مع كفاءة عمليّات إنتاج اللؤلؤ الصناعي، وأسعاره التنافسية. ويمكن لنا، أيضاً، في هذه الفترة، أن نرصد تحوُّلاً اجتماعياً ومؤسَّسياً من مجتمع تقليدي، بسماته القبلية، والعرقية، والعائلية، إلى مجتمع مؤسَّسي تنظِّم علاقاتِ أفراده الهيئاتُ والمؤسَّسات، واندفعت الحكومة في الدعم الرسمي لمشاريع الخدمات والبنية التحتية؛ ما أثَّر، إيجابياً، في التوسُّع الحضري، والتنمية العمرانية، كمّاً وكيفاً.

مرحلة الاقتصاد المعرفي

هناك تساؤلات شديدة الأهمِّيّة، تُطرَح عن التحوُّلات المعاصرة في مدن الخليج عامّةً، وفي قطر خاصّةً، مع التوجه نحو التنوُّع الاقتصادي وتجاوز حقبة الاعتماد الكامل على النفط، بصفته ركيزة اقتصادية جوهرية، وظهور تصوُّرات جديدة في العمارة والعمران في عصر ما بعد النفط، وعصر الاقتصاد المعرفي الإبداعي. وعلى مستوى التأثير العالمي، نتوقَّف، بصورة خاصّة، أمام ثلاث ظواهر جوهرية وشمولية التأثير، وهي، بالترتيب: العولمة، والتنمية المتواصلة، والحقبة الرقمية الناتجة عن ثورة المعلومات التي ساهمت في ظهور تصنيف جديد من المشروعات في قطر، وهي المشروعات أيقونية الطابع، التي لا تؤثِّر، فقط، في التطوُّر والتشكيل المعماري والعمراني لدولة قطر، بل يمتدّ تأثيرها، أيضاً، ليكون إقليميّاً وعربيّاً مثل «مشروع اللؤلؤة العقاري»، و«مدينة لوسيل»، و«مشيرب قلب الدوحة».

وتعتمد الرؤية البحثية، التي ننطلق منها، على التركيز على المدن المهمّة في الخليج العربي، وطموحاتها في تحدِّي النقص المعرفي، وعبور الفجوة الرقمية، ومحاولات إنشاء مجتمعات المعرفة (Knowledge Communities) التي ترتكز على أن المساهمة في إبداع مستقبل الكيان الإنساني، ومستقبل البشرية، هو ركيزة التطوُّر في الاقتصاد المعتمد على المعرفة

(Knowledge Economy). وما يميِّز هذه المدن، تبعاً للأدبيّات المعاصرة، ملامح مهمّة؛ منها توافر الرصيد البشري المتميِّز معرفياً، الذي أصبح مورداً مهمّاً وحيويّاً للتنمية الاقتصادية المعرفية الجديدة. يضاف إلى ذلك أن توافر البنية الأساسية في مجال الاتِّصالات، وكفاءتها، والتعامل مع المعلومات، أصبح المفهوم الأكثر ملاءمةً لتنمية المدينة المعاصرة، والتخطيط لها في إطار تحوُّلاتها المعرفية، وهو ما يتجاوز المفهوم التقليدي للبنية الأساسية في القرن العشرين، التي كانت تعني، فقط، الطرق والسكك الحديدية والموانئ والمطارات؛ ومن ثَمَّ أصبحت البنية الأساسية التي تسهِّل التعامل مع المعلومات، وتدفقها، هي العمود الفقري لمدن القرن الواحد والعشرين. من هذا المنظور، أيضاً، أصبح من المهمّ للمدينة الراغبة في الاندماج مع الاقتصاد المعرفي، إعادة صياغة مراكز إنتاج المعرفة؛ من جامعات ومعاهد ومراكز بحثية. في هذا السياق، إن المدينة التي تتفاعل إيجابيّاً، مع متطلَّبات حقبة الاقتصاد المعرفي، هي التي يمكن تعريفها أو وصفها بأنها مدينة المعرفة، وهي تلك المدينة التي تملك اقتصاداً له منتجات ابتكارية معلوماتية تعتمد على

ساحة التخرج بالمدينة التعليمية ▲

البحث العلمي، والإبداع، والكفاءات البشرية، والبنية التقنية الفنّيّة، ومن أهمّ صفات تلك المدن تبنّي فكر الإبداع والابتكار بوصفه إحدى الدعائم الأساسية للتنمية، والكثير من تلك الملامح أصبحت تميِّز مدينة الدوحة العاصمة القطرية التي تقفز، بوضوح، في اتِّجاه هويَّتها الجديدة كمدينة معرفية محفِّزة على الإبداع.

ومن المشروعات المهمّة «مركز قطر الوطني للمؤتمرات»، حيث تتكامل فكرة إنشاء المشروع مع الرؤية العامّة لتنمية قطر، وهو يهدف إلى استقطاب تنظيم الفاعليّات العالمية، من مؤتمرات ومعارض وحفلات موسيقية، بالإضافة إلى القاعات الإضافية والخدمات، والمراكز الخدمية، والإعلامية. وقد استخدم المصمِّم المعماري (مجموعة ياماساكي الاستشارية) شجرة السدر، التي تمثِّل رمزاً في الثّقافة القطرية، مرجعيّةً أساسية في التشكيل الخارجي للمركز، كما تَمَّ الحرص على استخدام العناصر الموفِّرة للطاقة، وتدعيم فكرة التصميم البيئي.

كذلك الحيّ الثقافي (كتارا)، وفكرته التصميمية المستلهمة من إحساس الحَيْ القديم (الفريج)، ويتكوَّن المشروع من القسم الثقافي الذي يضمّ مقارّ الجمعيّات الفنّيّة، والإبداعية مثل الجمعية القطرية للفنون التشكيلية، ومركز الفنون البصرية، وجمعية التصوير الضوئي وجمعية المهندسين، وأكاديمية قطر للموسيقى، ودار الأوبرا، والمسرح المكشوف، ثم نطالع القسم الاستثماري الذي يضمّ المطاعم، والمقاهي العالمية، والساحل البحري الترفيهي، والأسواق التجارية والحِرَفية.

وهناك، أيضاً، «مشروع مشيرب» الذي يعَدّ أوَّل مشروع مستدام لتطوير وسط المدينة، في العالم، على مساحة (35) هكتاراً، في قلب مدينة الدوحة. ويهدف هذا المشروع الرائد إلى إنعاش القلب التجاري القديم للعاصمة القطرية، وجعله مركزَ مدينةٍ نابضاً بالحياة والنشاط التجاري، والثقافي، كما كانٍ في السابق. وسيعالج مشروع مشيرب المتعدد الاستخدامات، والفريد من نوعه مشكلات الازدحام، والاستدامة، ويعزّز جماليّات العمارة القطرية الفريدة والتواصل الاجتماعي بين أفراد المجتمع القطري، وقد تأسَّس بمبادرة من صاحبة السموّ الشيخة موزا بنت ناصر، بغية جسر الفجوة الزمنية في تاريخ الهندسة المعمارية القطرية، وإعادة اكتشاف شكل فريد للتطوير العمراني.

هذه المشاريع تهدف إلى دراسة العناصر الأصيلة للعمارة القطرية التقليدية ضمن سياق العصر وتقنياته الحديثة المبتكرة، وتحقيق مزيج فعّال بين عناصر التراث والحداثة؛ بهدف خلق لغة معمارية جديدة قائمة على الأسس المعمارية الأصيلة، والتفكير المبتكر، والتكنولوجيا الحديثة.



منظر للمارينا والمباني السكنية في بورتو أرابيا بالدوحة، اللؤلؤة ▲

نحو مزيد من البحث

منذ الأربعينيات حتى يومنا هذا، تطوَّرت العمارة والعمران، في قطر، بشكل متسارع، متأثّرة بالمتغيِّرات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والمهنية، وعاكسةً لها. وقد شهد هذا التطوُّر تعدُّديةً في الاتِّجاهات المعمارية، والتوجُّهات الإبداعية، من المرحلة التقليدية المحافظة، مروراً بمراحل انتقالية الطابع، ومتطلِّعة إلى الحداثة كمشروع إقليمي، وعالمي، وصولاً إلى العقد الأخير المحمَّل بالتحدِّيات، وخاصّة العولمة والثورة الرقمية وتداعيات عصر ما بعد النفط وظهور الاقتصاد المعرفي.. بصفة عامّة، إن تأثر العمارة والعمران القطري المعاصر بالعديد من التيّارات والتوجُّهات، أنتجَ مزيجاً معمارياً وعمرانياً خاصّاً يستحقّ المزيد من التحليل. من جهة أخرى، تتعاظم مسؤولية المعماري المحلِّي في تطوير التراث المعماري والعمراني في إطار يرتكز على فهم عميق، وتحليل دقيق للعمارة المحلِّيّة التقليدية، واعتبارها مصدراً للإلهام والتجديد، كما يتحمَّل المعماري المحلِّي، أيضاً، مسؤولية التوازن بين الارتباط بتراثه والتطلّع المتَّزن إلى التطوُّرات والتوجُّهات الحاكمة للعمارة العالمية.

إن الممارسة المعمارية والعمرانية تستحقّ المزيد من التحليل والبحث والتفسير، كما أنها تستوعب، تماماً، أن قطر، بصفة خاصّة، ودول منطقة الخليج، بصفة عامّة، تشهد متغيِّرات تنموية واستثمارية ذات انعكاسات معمارية وعمرانية غير مسبوقة، وتستحقّ يقظة الباحث، والمحلِّل والمصمِّم ومتَّخذ القرار. ويُعتَقد أن الحركة المعاصرة في عمارة قطر، وعمرانها لا تزال في مرحلة التكوين والتشكيل، والنتاج المعماري في السنوات الأخيرة، يستحقّ التقييم، والتفاعل المستمرّ، كما أن النظرة الناضجة إلى تراث قطر التقليدي في كلٍّ من الدوحة، والوكرة، والخور، تستحقّ الدعم والاستمرارية، ثم خلق تيّارات متعدِّدة ومتنوّعة للتعامل مع التحدِّيات التنموية في قطر المعاصرة. ■■

متحف الفنّ الإسلامي

الأثر المعماري والبصري

في ضوء خطّة قطر الرامية إلى إقامة مجموعة من المرافق الثّقافيّة، عالمية المستوى، صمَّم (آي أم بي) متحف الفنّ الإسلامي في الدوحة، الذي فتح أبوابه للجمهور والزائرين في ديسمبر (2008). حول هذا المشروع، يمكن التركيز على ثلاثة جوانب رئيسية: أوَّلاً، المتحف ودوره في نشر الثّقافة، ثانياً، المتحف جزء من الحركة المعمارية الجديدة في الدوحة، ثالثاً، التصميم المعماري للمتحف، وقدرته على أن يكون تجسيداً وشرحاً نقدياً للفنّ الإسلامي، وإبداعه، وتنوُّع ثقافته.

انبثقت وجهة نظر إدارة المتحف، بشأن خلق رابطة بين المتحف وساكني المدينة والزوّار، من مفاهيم التعليم والمعرفة. ومن أهمّ ركائز تلك العلاقة دعوة طلبة المدارس والجامعات، بالإضافة إلى المجتمع المحلّي، لحضور العروض الدائمة والمحاضرات العامة والندوات والورش والمعارض التي يقيمها المتحف لجميع المواطنين، والوافدين، من مختلف الأجناس والفئات العمرية.

«هيئة متاحف قطر» هي المظلَّة التي ينضوي تحتها متحف الفنّ الإسلامي ومتاحف قطر الأخرى، وهي تملك استراتيجية تنمية ثقافية في قطر تقوم على عدّة ركائز: أوَّلاً، تولي هيئة متاحف قطر اهتماماً كبيراً بشأن ضمّ جميع متاحف قطر ضمن الرؤية الثّقافيّة الشاملة للدولة؛ لذلك قد يساعد بناء المتاحف على تجسيد رؤية قطر بشأن جعل الدوحة مدينة المعرفة الناشئة بين مدن دول الخليج الأخرى. ثانياً: يخطِّط متحف الفنّ الإسلامي للدخول في شراكات محلّيّة، وإقليمية، وعالمية لتعزيز قدرات الأطفال والشباب الثّقافيّة. ثالثاً، وهي أهمّ الأركان الأساسية لرؤية متحف قطر، خلق خبرات تعلُّم جديدة، إذ يمكن ربط المتحف، بشكل مباشر، بعمليات التعلُّم على مدى الحياة. علاوة على ذلك، يمكن للمتاحف المساهمة في التعليم الهيكلي أو المؤسَّسي في المدارس، من خلال التركيز على خلق خبرات إيجابية للطلبة. ويقدِّم المتحف برامجه التعليمية في جناح خاصّ، إلى الشرق من مبنى المتحف الرئيسي، قرب ساحة نافورة المياه، ويضمّ مكتبة المتحف، وغرف الدرس، والورش، وأماكن الدراسة، والمرافق الفنّيّة، والتخزين. وقد تأسَّس المركز التعليمي بوصفه جزءاً مهمّاً من المتحف؛ فمنذ المراحل الأولى للتصميم، كان هناك تركيز كبير على الدور التعليمي للمتحف، كما يقدِّم المركز تشكيلة منوَّعة من الأنشطة، والمحاضرات العامّة، وورش العمل التفاعلية، تهدف جميعها إلى تعزيز الحياة الثّقافيّة، وزيادة الوعي المجتمعي بالفنّ، والقضايا الثّقافيّة الأخرى.

مستلهماً التصميم الهندسي الرائع لمسجد أحمد بن طولون، في قلب مدينة القاهرة الإسلامية، يعتبر المتحف تجسيداً معاصراً للهندسة المعمارية المتأتّية من تطبيق التعقيدات الهندسية ثلاثية الأبعاد. وتتكوَّن الكتلة الكلّيّة للمتحف من مبنيَيْن: يضمّ المبنى الرئيسي خمسة طوابق، وجناحاً تعليمياً من طابقَيْن، يرتبطان معاً بساحة داخلية طولية. وفي الداخل، تقوم الكتلة المكانية (الفراغية) حول فراغ مركزي رئيسي تعلوه قبة ضخمة تسمح بمرور ضوء النهار، والقبة تأخذ شكلاً هندسياً يتدرَّج شكله من دائرة إلى شكل ثماني، إلى مربَّع، وينتهي بأربعة جدران مثلَّثة الأضلاع ذات أبعاد مختلفة تشكّل أعمدة البهو. وعلى الرغم من



متحف الفن الإسلامي ▲

حجم المبنى والغرض منه، يبدو التصميم المعماري بسيطاً، وإيجابياً، فمن المعروف أن قيم العمارة والتمدُّن الإسلامي اتَّسمت بالبساطة والسهولة.

من الناحية البصرية، يقع المتحف في جزيرة اصطناعية، مباشرة أمام شاطئ المدينة الرئيسي (كورنيش الدوحة). ونظراً لشدّة إحساسه بسياق المشروع، تمكَّن المعماري (بي) من خلق علامة مميَّزة يمكن رؤيتها من جميع مناطق خليج الدوحة، وبدافع من إصراره، شيّد المتحف على جزيرة اصطناعية في خليج الدوحة، يرتبط باليابسة بجسر علوي. لاحظ (بي) التفاصيل الدقيقة والفريدة لمكوِّنات واجهة المدينة البحرِّيّة، فوضع المتحف في موقع يساعد على اجتذاب ساكني المدينة ومشاركتهم في حوارٍ بصريّ مثير مع مبنى المتحف. أما الأمر الأكثر أهمّيّةً، فهو قيام المصمِّم بخلق رابط بصري مع المدينة، من داخل المتحف نفسه. ويقدِّم التصميم المكاني الداخلي، في مستوياته المختلفة، لمحات جميلة باتِّجاه التطوُّرات الجديدة في المدينة، وأفقاً سماوياً مفعماً بالحياة. في الجهة الشمالية من المتحف، هناك جدار زجاجي بارتفاع (54) متراً، وهو النافذة الوحيدة في المتحف التي تطلّ على مناظر خلّابة للخليج، ومنطقة الخليج الغربي في الدوحة، من الطوابق الخمسة للمبنى جميعها. علاوة على ذلك، هناك سلسلة من الفراغات الخارجية، والشرفات التي تَمَّ عملها لتلعب دور شرفات للمدينة، بالنسبة إلى زائري المتحف، وإلى المشاة الداخلين منطقة الحديقة، في أثناء التجوال حول المبنى. الماء سمة أساسية من سمات المتحف، وتعتبر إحاطة المياه بالمبنى، من جهاته الأربع، غير كافية بالنسبة إلى المصمِّم (بي)، الذي أدرك جيِّداً، من خلال رحلاته وتنقُّلاته العديدة والطويلة، وهو يشاهد ويتعلَّم من معالم العمارة الإسلامية المنتشرة حول العلم، أن وجود الماء داخل ساحات المساجد والبيوت، هو أمر أو عمل مقدَّس؛ لذلك وظَّف المصمِّم هذه السمة أفضل توظيف، بتشكيلة من النوافير الداخلية، والنوافير الخارجية، وهو ما أسهم، بشكل إيجابي، في الخبرات الحسِّيّة للمتحف.

ويحقِّق متحف الفنّ الإسلامي، ببراعة، هدف الهويّة الجديدة لمدينة الدوحة، إذ نجح المصمِّم في حلّ معضلة أو جدلية التصميم المعماري والحضري لمدن الشرق الأوسط؛ إذ قام بخلق توازن مهمّ بين تطلُّعات الدوحة المعاصرة، دون تجاهل قيمة سياقها التراثي الذي اكتسبته من انتمائها إلى العالم العربي، والعالم الإسلامي. ومن مميِّزات منهجية المعماري، في تصميم متحف الفنّ الإسلامي، قدرته على تجنُّب التركيز على تراث الدوحة، لأنه كان ينظر إلى المتحف على أنه رمز أو مَعْلَم يمثِّل أمّة بكاملها، وليس مقتصراً على مدينة أو دولة منفردة بحدّ ذاتها. ■■■

متاحف قطر

فضاءات مستقبلية ومستدامة

قطر من الدول التي أولت اهتماماً كبيراً بإنشاء متاحف متخصصة في مجالات مختلفة، وقد قطعت شوطاً كبيراً في ذلك انطلاقاً من رؤية حديثة لمهام المتاحف كمؤسسات ثقافية وتعليمية تتعدى المفهوم التقليدي السائد عن المتاحف بأنها أماكن لعرض الآثار فقط.

وتنفيذاً لهذه الرؤية نرى اليوم في قطر عدداً كبيراً من المتاحف، يأتي في مقدمتها متحف قطر الوطني، المتميز بآثاره التي تم اكتشافها في قطر، ويعود أقدمها إلى العصر الحجري الحديث في الألفين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكذلك متحف الفن الإسلامي الذي يعرض آثاراً تعود إلى عصور إسلامية متعاقبة، والمتحف العربي للفن الحديث الذي يهتم بالإنجازات الفنية الحديثة، ومتحف الاستشراق الذي يشمل أعمالاً فنية لمستشرقين ورحالة زاروا المنطقة العربية قديماً، ومتحف قطر للتاريخ الطبيعي الذي يهتم بالبيئة ومكوناتها المتعددة، ومتحف التصوير الذي يشمل أعمالاً فنية وأجهزة قديمة للتصوير الفوتوغرافي، ومتحف طوابع البريد العربية الذي يضم تشكيلة كبيرة من طوابع البريد عبر التاريخ العربي الحديث، ومتحف السلاح ويشمل أسلحة متعددة كانت تستخدم في قطر قبل عصر البترول، هذا بالإضافة إلى متاحف إقليمية مهمة مثل متحف الخور، ومتحف الوكرة.

في ضوء المفاهيم المتطوِّرة لأهمية المتاحف ورسالتها المحلية والاقليمية والدولية تقوم دولة قطر ممثلة في هيئة المتاحف بجهود متواصلة لتطوير المتاحف القائمة، وإنشاء متاحف جديدة متخصصة تؤدي رسالتها كمؤسسات ثقافية تعليمية، فمتحف الفن الإسلامي، على سبيل المثال، يُجَسِّدُ رؤية حديثة للمتاحف، ليس فقط من حيث محتواها من الآثار المعروضة بطرق علمية تكنولوجية متقدمة، بل من حيث دوره كمركز تعليمي ضخم للدراسة، وتنظيم الدورات والمحاضرات الأسبوعية المتخصصة لعلماء محليين وزوار، بل وتنظيم دورات تدريبية شهرية لتعليم جميع الفئات العمرية على بعض المهارات والحرف التاريخية والتراثية مثل الرسم والنحت والنقش وغيرها.

وقد جاء اختيار موقع المتحف وتصميمه من الداخل والخارج تحفة فنية تعكس العديد من العناصر المعمارية والزخرفية في العمارة الإسلامية. فمن حيث الموقع جاء تشييد متحف الفن الإسلامي في البحر محاطاً بالمياه تقليداً لفكرة المدن والقلاع الإسلامية المحاطة بخندق مغمور بالماء لدواعٍ دفاعية مع بناء جسور فوق الخندق للوصول إلى أبوَاب المدينة. هذا الأمر يتكرر اليوم في متحف الفن الإسلامي، حيث يوجد جسران، الأول منهما يصل إلى بوابة المتحف، والثاني يصل إلى مدخل المركز التعليمي، وهي فكرة دفاعية ترجع أصولها إلى بلاد فارس قبل الإسلام، وذلك على غرار مدينتي دارب جرد Darabjerd ومجد أردشير Ar-dasher-Khwarrah (فيروز آباد الحالية جنوب شيراز)، التي أنشأها الملك الساساني أردشير Ardasher مؤسس الدولة الساسانية في بلاد فارس عام 224 م، والتي كانت دائرية التخطيط، ومحاطة بخندق للدفاع عنها، وكان الأمر كذلك عندما أشار الصحابي سلمان الفارسي (رضي الله عنه) على الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأن يحفر خندقاً حول المدينة للدفاع عنها، حيث سبق لهذا الصحابي أن رأى هذه الفكرة الدفاعية للخندق في أكثر من موقع في موطنه الأصلي، ثم انتقلت الفكرة بعد ذلك إلى العراق، حيث حفر الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور خندقاً حول مدينته بغداد للدفاع عنها.

أما من حيث عمارته فقد دمج المهندس المعماري الأميركي، الصيني المولد (آي. إم. باي) في تصميمه الكثير من العناصر المعمارية والزخرفية من العمارة الإسلامية؛ حيث استوحى الشكل العام لمبنى المتحف من الميضأة المغطاة بقبة في صحن مسجد أحمد بن طولون في القاهرة، مُقلّداً مدرجات المنطقة الانتقالية لقبة الميضأة. واستبدل قُبَّةَ الميضأة بعنصر معماري شائع في العمارة التقليدية القطرية والخليجية، وهو البرج الهوائي (البادجير)، الذي على قمة المتحف على

شكل مكعب. هذا البرج نراه على سبيل المثال، في بيت نصر الله المعروف ببيت التقاليد الشعبية في الدوحة، والذي كان بمثابة وسيلة لتكييف البيوت قديماً، حيث يلتقط الرياح القادمة من كل الاتجاهات، ويمررها إلى حوض في أرضية البيت مليء بالقش المخلوط بالماء، لِيَتَوْلَد عن اصطدام الهواء به نسيم عليل ينساب إلى قاعات البيت.

وقد زخرف المهندس واجهة المتحف، والكثير من جدرانه الداخلية بنفس الطريقة التي تميزت بها واجهات العمارة الإسلامية، وخصوصاً في عهد الأيوبيين والمماليك بصفوف (أو مداميك) بالتناوب في ألوانها بين الحجارة الجيرية البيضاء والحجارة البازلتية السوداء لتصبح الواجهة ذات خطوط أفقية بيضاء وسوداء نراها كثيراً في المساجد والبيوت التاريخية الشامية. هذا النظام من البناء يطلق عليه اسم «الأبلق»، وقد بدأ في سورية أولاً بحكم أن جبال حوران، وتحديداً مناطق درعا وبصرى، كانت مصدراً مهماً للحجارة البركانية والبازلتية السوداء، ثم انتقل هذا النمط من البناء بعد ذلك إلى مصر في عهد المماليك. كما اقتبس المهندس عنصراً مهماً جاء من القلاع الإسلامية، وهو معروف باسم «مزغل السهم»، وهو فتحة طولية رفيعة كان يقف وراءها المدافعون عن القلعة ليصوبوا سهامهم نحو المهاجمين بينما من الصعب إصابتهم من خلال هذا الشِّقِ الرفيع في واجهة القلعة. هذا العنصر نراه مكرراً في الكثير من جدران المتحف الداخلية.

كما تتميز زخارف المتحف بتكرار عنصر زخرفي إسلامي هندسي شائع في العمارة الإسلامية، وهو «الطبق النجمي»، وسمي كذلك في العصر المملوكي (1250 إلى 1517) لأنه دائري الشكل ومحيطه مضلع على هيئة النجم، وهو يتكون في العادة من ثلاثة أجزاء رئيسية، هي الترس واللوزة والكندة. هذا العنصر الزخرفي منفذ بالرخام الأسود يحتل منطقة مركزية كبيرة في أرضية الطابق الأرضي للمتحف، وهو عنصر مكرر في أكثر من موضع بالمتحف، وعلى بعض القطع الأثرية، وخصوصاً الأبواب الخشبية، بل نراه أيضاً يزخرف الكثير من واجهات بيوت الدوحة وجدرانها، وأيضاً في الصناديق الجصيّة لوحدات تبريد هواء البارزة عن الجدران.

ويلاحظ زوار متحف الفن الإسلامي أن الجدار الشرقي للدور الأرضي من الزجاج وذلك لتزويده بإنارة طبيعية، لكن تجويف هذا الجدار هو تقليد للمحراب المجوف في المساجد لتضخيم صوت الإمام، بحيث يصل صداه للصفوف الخلفية. استمر هذا التقليد إلى يومنا، حيث إن محاريب المساجد القديمة والحديثة على حد سواء ليست مضلعة، بل دائماً مُجَوَّفَة وذات تخطيط نصف دائري.

اهتم مهندس المتحف ببناء عدة واجهات تتكون من عدة أقواس نصف دائرية تشرف على الكورنيش وكذلك على الساحة الداخلية بين المتحف والمركز التعليمي التابع له. هذا النظام هو تجسيد لفكرة (البوائك) في المساجد والقصور الإسلامية، حيث تشرف البائكة بأقواسها المتتالية على صحن المسجد. ومعروف عن البيوت الإسلامية الشامية والمصرية وجود مشربيات خشبية، تتكون من مصبعات خشبية متقاطعة تظلل المكان، وتسمح بمرور الهواء من بينها، وتخفف من حدة الشمس المباشرة. أما الأهم من ذلك فهي تسمح لأهل البيت برؤية ما يجري في الخارج بدون أن يتمكن أحد من رؤية من يقف خلف المشربية. هذا الأمر تم تجسيده في متحف الفن الإسلامي، وتحديداً في الأبواب الحديدية المؤدية إلى الساحات الخارجية في الطابق الأرضي، وهي تتكون من مصبعات متقاطعة تشبه تلك المصنوعة من الخشب في مشربيات البيوت الإسلامية. فالزائر في الدور الأرضي للمتحف يمكن أن يرى خارج المتحف من خلال هذه الأبواب، لكنه لا يستطيع رؤية داخل المتحف من خلال نفس الأبواب لو كان واقفاً في الساحات الخارجية ■ **معين صادق**

متحف الفن الإسلامي ▲

متحف قطر الوطنيّ الجديد

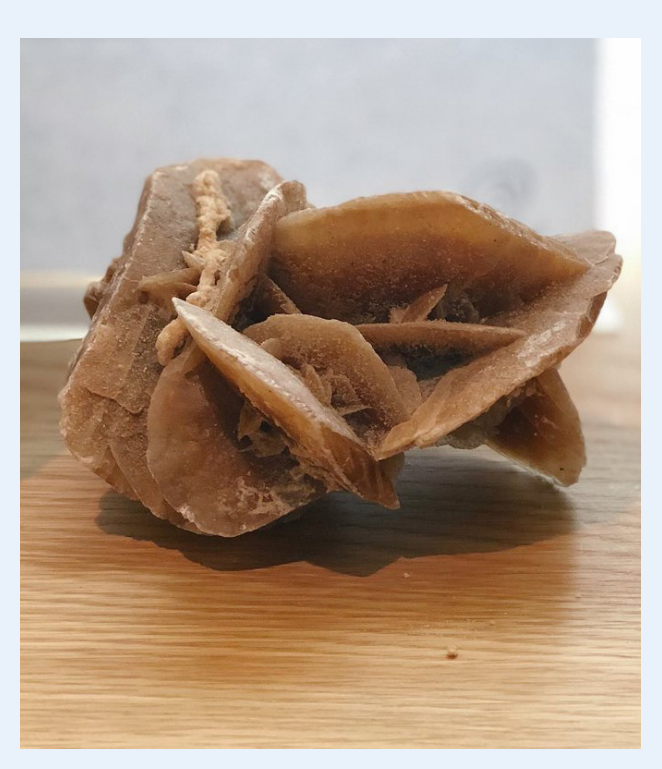
زهرة في قلب الصحراء

وصفه البعض بأنه «مبنى مذهل لا يضاهيه أي من المتاحف المُعاصرة»، وكتبت صحيفة «نيويورك تايمز» مادّة وفيرة عنه مؤكِّدة على أنه «مبنى استثنائي سواء من الداخل أو الخارج»، بينما قالت عنه «الغارديان» بأنه «مبنى مدهش»، أمّا الناقد المعماري جان لويس فيولو فكتب في مجلّة «العمارة اليوم» متحدِّثاً عنه بعباراتٍ أقرب إلى أبياتٍ من الشعر وهو يصف المبنى الجديد بأنه يفوق حتى الخيال.

إنه دون شكّ متحف قطر الوطنيّ، أحد الصروح المعمارية الحديثة التي دشّنتها دولة قطر مؤخَّراً، وصمَّمها المعماري الفرنسي جان نوفيل - وهو المعماري الأكثر شهرةً وحضوراً اليوم على الصعيد العالمي، والفائز بجائزة «بريتزكر»، التي تُوصف بأنها بمثابة جائزة نوبل في مجال العمارة. ومنذ افتتاحه في مارس/آذار من هذا العام، تحوَّل هذا البناء الخيالي على الفور إلى أيقونة حقيقية وتحفة فنِّيّة فريدة في مجال العمارة، ومنصّة رائعة تروي تاريخ أرضٍ طيبة، ودولةٍ فتيّة، صعدت بشموخ، وتألّقت بزهوٍ كوردة في قلب الصحراء.

كانت وردة الصحراء هي بالفعل الصورة التي استمدّ منها المُصمِّم الفرنسي فكرته الأساسية في تصميم المتحف، فهي كما يقول جان نوفيل «أوّل هيكل معماري تخلقه الطبيعة بنفسها، من خلال الرياح، ورذاذ البحر، ورمال الصحراء، التي تعمل سويةً منذ آلاف السنين». ويضيف قائلاً: «يمكن القول بأن فكرة التصميم كانت طوباوية، لأنه لبناء عمارة يمتدّ طولها إلى 350 متراً، وباستخدام أقراص هائلة منحنية، وتقاطعات وأجزاء بارزة، وكافة العناصر التي تستحضر وردة الصحراء، كان علينا مواجهة تحدِّيات فنِّيّة هائلة للغاية».

يحتلّ متحف قطر الوطنيّ الجديد مساحة واسعة تمتد إلى حوالي 40 ألف متر مربع، ويقع في الطرف الجنوبي من كورنيش الدوحة، ليكون أوَّل معلم يراه المسافرون والقادمون من المطار. ويتضمَّن المتحف، الذي بلغت كلفة بنائه نحو 400 مليون دولار أميركي، 11 صالة عرض ضخمة، وقاعة مؤتمرات تتَّسع لـ 220 شخصاً، بالإضافة إلى مركز للأبحاث ومختبرات، ومتجرين ومقهيين ومطعم، وحديقة مليئة بالنباتات الأصليّة، بهدف استقطاب أكبر عدد من المُهتمِّين بالحركة الثقافيّة والفَنِّيّة.



تحفة معماريّة

منذ اللحظة التي تخطو فيها إلى موقع المتحف، تشعر بالذهول من العلاقة بين الشكل والمقياس، وبين الموضوع والعصور المختلفة التي تمّ التعامل معها، وبين وردة الصحراء الصغيرة التي يحملها إلينا غبار الزمن، وذلك الهيكل الضخم الذي يقف شامخاً أمام أعيننا. إذ يتكوَّن هيكل المتحف من سلسلة شديدة التعقيد من الأقراص الأسمنتية الدائرية المائلة التي تتشابك وترتبط مع بعضها البعض بشكلٍ مباشر لتحدِّد أرضيات وجدران وسقوف أجنحة المتحف المُتنوِّعة. وترمز هذه الحلقات المتداخلة إلى بتلات وردة الصحراء،



وتحيط بالقصر التاريخي للشيخ عبد الله بن جاسم آل ثاني (1880 - 1957) ابن مؤسِّس دولة قطر الحديثة، وهو قصر قديم أُعيد ترميمه، وكان يستخدم في السابق كمسكن للعائلة المالكة ومقرّ للحكومة، قبل أن يتحوَّل لاحقاً إلى متحف قطر الوطنيّ القديم.

يكرِّس متحف قطر الوطنيّ الجديد مهمَّته لخدمة تاريخ قطر على مرّ السنين، وبينما تستحضر هندسته المعمارية بشكل رمزي صورة الصحراء، بسكونها المهيب ووردتها الغريبة وامتدادها الكبير والأبدي، فإنها تعكس أيضاً روح الحداثة والجرأة التي حلَّت في هذا المكان وعملت على تغيير ما كان يعتقد بأنه غير قابل للتغيير. على هذا النحو، يحاكي الموقع من خلال تصميمه وهندسته المعمارية هذه التناقضات المثيرة للتاريخ، والتي تتمحور حول ثلاث معجزات اقتصاديّة كبرى شهدتها دولة قطر على مرّ التاريخ، وعملت على «تغيير هذا السكون المهيب»، كما يقول نوفيل.

هذه المراحل التاريخية الثلاث كانت القاعدة التي انطلق منها المُصمِّم الفرنسي في تصميم المتحف من الداخل. ويؤكِّد على هذا الأمر بالقول: «احتاج المبنى الذي صمَّمته إلى عكس ثلاث روايات مختلفة؛ الأولى تغطي فترة زمنية طويلة، وتتحدَّث عن قصّة شبه جزيرة قطر وسكانها؛ والثانية تدور حول استكشاف أنماط الحياة الساحلية والصحراوية وصناعة اللؤلؤ، أمّا الثالثة فتغطي التسارُع المذهل الذي أعطى دولة قطر -في غضون بضعة عقود فقط- القوة والازدهار اللذين تعرف بهما اليوم».

يوفِّر أسلوب العرض ضمن المتحف تجربة معمارية ومكانية وحسية في آنٍ واحد. في الداخل، يستطيع أن يجد الزائر مساحاتٍ لا وجود لها في أي مكانٍ آخر في العالم، لأنها متشابكة بين كلّ هذه الأقراص التي يتشكَّل منها المبنى، وسوف يشعر دون شكّ بالإثارة وهو يتنقَّل من صالةٍ إلى أخرى، فهو لن يستطيع أبداً معرفة التصميم المعماري القادم، وهذا مايؤكِّد عليه المُصمِّم الفرنسي بالقول: «كانت الفكرة تكمن في وضع التناقضات، والمفاجآت غير المُتوقَّعة. على سبيل المثال، يمكن الانتقال من غرفة مغلقة وعالية عن طريق قرص مائل إلى غرفة أخرى منخفضة إلى حَدٍّ كبير»، هذا الأمر يُولِّد لدى الزائر دون شكّ المزيد من الانتباه والإثارة.

ولَعَلَّ مايميِّز تصميم المتحف من الداخل هو عدم وجود جدران شاقولية لعرض المواد والمجموعات المتحفية الخاصّة، كما جرت عليه العادة في المتاحف الأخرى، بل على العكس من ذلك، تمّ بناء جميع جدران المبنى -تقريباً- بشكلٍ مائل، ولا يعكس هذا التصميم بتلات وردة الصحراء فَحسب، بل شغف المُصمِّم أيضاً. ولا يخفي نوفيل هذا الأمر فيقول موضِّحاً: «أنا مدينٌ بشغفي للأشياء التي لا يمكن اعتبارها عمودية تماماً لأحد المُعلِّمين والمُوجِّهين، وهو كلود بارنت، الذي عملت معه كثيراً».

من جهة أخرى، تمّ بناء أسطح المبنى الخارجية من الخرسانة المُسلَّحة بالألياف الزجاجية، وتمّ طلاء البناء باللون الرملي المشابه للون الصحراء، سواء من الداخل أو الخارج. ويقول جان نوفيل حول التصميم الخارجي للبناء: «لقد أردتُ أن أُصمِّم بناءً يُحاكي الجغرافيا المحلّيّة، مع الحفاظ على تقاليد المكان، للتأكُّد من أنه سوف يوفِّر أقصى قدرٍ من الحماية من الشمس».

وبينما يتميَّز المبنى بفعّاليته الكبيرة فيما يتعلَّق باستهلاك الطاقة، تعمل الأقراص الكبيرة المتداخلة التي يتكوَّن منها هيكله الخارجي على تشكيل حواجز مبطَّنة تعمل نوعاً ما على توفير الحماية من أشعة الشمس. وعندما تصل أشعة الشمس إلى المبنى سواء من جهة الشرق أو الغرب، تُلقي هذه الأقراص بظلالها إلى مسافاتٍ طويلة لتحمي زوارها بلطفٍ من أشعة





الشمس. من ناحية أخرى، لا يحتوي المبنى على الكثير من الفتحات، أمّا النوافذ القليلة التي يحتوي عليها، فتم تركيبها في مواقع خاصّة لا تصل إليها أشعة الشمس. وبالتالي، يتم توفير الهواء المُكيّف ضمن المساحات الداخلية بطريقةٍ اقتصاديّة للغاية.

رحلة مثيرة عبر الزمن

تمتدّ الجولة المتحفية ضمن الموقع إلى مسافة تصل حتى 2.7 كلم، وتستغرق الرحلة كاملة حوالي ساعتين أو أكثر، وتنتهي على أعتاب القصر الملكي القديم. وتتضمَّن الجولة زيارة أقسام المتحف الرئيسة الثلاثة، وهي: البدايات، ويركِّز هذا القسم على التاريخ الضارب في القدم، ويروي قصّة نشأة قطر جيولوجياً منذ أكثر من 700 مليون عام؛ والحياة في قطر، ويركِّز هذا القسم على أنماط الحياة الساحلية والصحراوية وحرفة صيد اللؤلؤ؛ بينما يركِّز القسم الأخير على بناء الأمّة من خلال استعراض التطوُّر المذهل الذي شهدته دولة قطر خلال الفترة الأخيرة بعد اكتشاف النفط والغاز.

وخلال مسار الرحلة، يمكن للزائر الوصول من بعض النقاط إلى «الحوش». واستناداً إلى القالب الزمني والشكل الرمزي الذي تمّ اعتماده، يمثِّل الحوش، كما يقول المُصمِّم «فناء مركزي محاط بالمباني التي يأتي منها المسافرون ويفرغون فيه بضائعهم ومتاعهم». ويمكن أن يستوعب هذه الفضاء دون شكّ النشاطات الخارجية والعروض المسرحية والفعاليات المتَّصلة بالمعارض.

أمّا المعروضات والمحتويات المتحفية فتتنوَّع بين القصص التاريخية التي يتم عرضها على جدران المتحف الضخمة، والأفلام الوثائقية، والصور الأرشيفية، والأعمال الفَنِّيّة، والمقتنيات الأثرية والتراثية، والوثائق والمخطوطات القديمة، والجواهر والأزياء، وحتى الروائح المرتبطة بالروايات والذكريات التي يتم استعراضها، لتمنح الزائر تجربةً حسية فريدة مليئة بالإثارة والمتعة.

ومن اللافت أن الكثير من العروض الفَنِّيّة المتحفية قد تمّ تصميمها وإنتاجها بأيادٍ وطنية، في خطوة تؤكِّد على أهمِّية ودور المهارات والمواهب المحلّيّة. كما يبدي المتحف اهتماماً خاصّاً بالقبائل والشعوب التي سكنت هذه البقعة من الأرض منذ مئات السنين، وكذلك الأمر بالنسبة للنباتات والحيوانات التي كانت تنمو وتعيش في كنفها أيضاً. ويصف جان نوفيل هذا الأمر بالقول: «قطر تعني أيضاً الشعوب التي استقرَّت على طول الساحل، حيث أقامت هذه البلدات الساحلية التي أصبحت موانئ تستقطب البدو الرحّل والصيادين المحلّيّين والباحثين عن اللؤلؤ. ومن ثَمَّ فإن الحيوانات والنباتات الأصلية، والشعوب البدوية والتقاليد القديمة التي حملوها معهم، يمكن اعتبارها الملامح الأولى لتاريخ قطر».





ملتقى للثقافات حول العالم

بينما يوفِّر متحف قطر الوطنيّ منصّة غنية لاستكشاف الماضي والتعريف بتراث هذا البلد وثقافاته المتوارثة، فإنه يُعَدُّ أيضاً منبراً رائعاً لتعزيز رؤية قطر الثقافيّة ومنصّة حقيقية للتبادل الثقافيّ والتواصل على الصعيد الدولي. وهذا ماعبَّرت عنه رئيسة مجلس أمناء متاحف قطر، الشيخة المياسة بنت حمد آل ثاني، بالقول «إن متحف قطر الوطنيّ يقدِّم فرصة استثنائية للتواصل مع الناس من مختلف أنحاء العالم، وذلك عبر جلسات النقاش وورش العمل التي سيشارك فيها نخبة من كبار الفَنَّانين والمعمَّاريين وقادة الفكر والثقافة من قطر والعالم».

هذا التواصل تمّ التعبير عنه أيضاً من خلال مجموعة من الأعمال الفَنِّيّة المعروضة التي تمثِّل الفَنّ القطري الأصيل من جهةٍ، والفنون العربيّة والعالمية من جهةٍ أخرى. ففي المدخل العامّ بالطابِق الأرضي يعرض الفَنَّان القطري علي حسن عملاً رائعاً بعنوان «حكمة أمّة»، مستلهماً رؤيته الفَنِّيّة من العلم القطري مصحوباً ببيت شعري للشيخ جاسم بن محمد آل ثاني مؤسِّس قطر الحديثة. وأمام مدخل صالات العرض الدائمة يقدِّم الفَنَّان القطري الشيخ حسن بن محمد آل ثاني منحوتةً ضخمة بعنوان «الوطن الأمّ»، وتعكس ثناياها العلاقة بين الأرض والوطن الأمّ والهويّة الوطنيّة. أمّا الفَنَّانة عائشة السويدي فتقدِّم في صالة كبار الزوار عملاً فنّيّاً بعنوان «مدخن سنترال»، بينما تقدِّم الفَنَّانة القطرية بثينة المفتاح عملاً فنِّيّاً رائعاً بعنوان «كان يا ما مكان»، وهو مُستوحى من المجوهرات القطريّة التقليديّة.

أمّا الأعمال الفنّيّة العربيّة والعالميّة التي تمّ عرضها في الساحة الخارجية للمتحف، لتشكِّل جزءاً رئيساً من المناظر الطبيعية الخلابة التي تحيط بالحديقة التي تبلغ مساحتها 112 ألف متر مربع، فتشمل كلاً من منحوتة «راية العز» للفَنَّان العراقي أحمد البحراني، ومنحوتة «بوابة البحر» للفَنَّانة السورية سيمون فتال، وعملٍ فنّيّ ضخم للفَنَّان الفرنسي الشهير جان ميشيل أوثونيل، يحمل اسم «ألفا»، إلى جانب العمل الفَنّيّ «طريقهم» للفَنَّان الفرنسي روش فاندروم.

خلاصة القول، يمثِّل متحف قطر الوطنيّ الجديد تحفةً فنّيّة رائعة تُضاف إلى رصيد قطر المعماريّ والثقافيّ، ومصدر فخر للبلاد، وجسراً يربط بين ماضي دولة قطر وحاضرها المُتنوِّع، ومنصّةً حقيقية للتواصل والحوار الثقافيّ ونشر المعرفة بين المجتمعات، خاصّة أن المتحف يعكس بشكلٍ أساسي اهتمامات وتطلّعات الشعب القطري. ويجبُ ألّا نغفل عن القول إن هذا العمل الرائع الذي استغرق التحضير له أكثر من عقدٍ من الزمن، كان أيضاً ثمرة عمل تشاركي رائع ساهم فيه مئات المواطنين القطريين من مختلف الأعمار والاهتمامات الذين عبَّروا من خلال أكثر من 12 جلسة حوار عن الموادّ والجوانب التي يرغبون بتقديمها للمتحف، كما تمّ الاستماع منهم إلى نوعية المحتوى الذي يريدون رؤيته وتوثيقه في متحفهم الوطنيّ الجديد، هذا المتحف الذي يعكس تاريخهم، وحاضرهم، وربَّما مستقبلهم أيضاً. ■ **محمد أدهم السيد**



أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



الدوحة
المرآة الموريسكيّة



الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري



الدوحة
المدينة الفاسدة!



الدوحة
فلسطين
ضمير العالم



الدوحة
صدمة الجائحة



الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأسُ المسمومة!



الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد



الدوحة
خلف النوافذ



الدوحة



الدوحة
التطبيع
والسراب!



الدوحة
القصّة القصيرة
في قطر



الدوحة
الضباب الصامت!



الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي



الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات



الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة



الدوحة
فرج دهام
فنان اللامرئي



الدوحة
ألف أزمة وأزمة!



الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:



الدوحة
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير



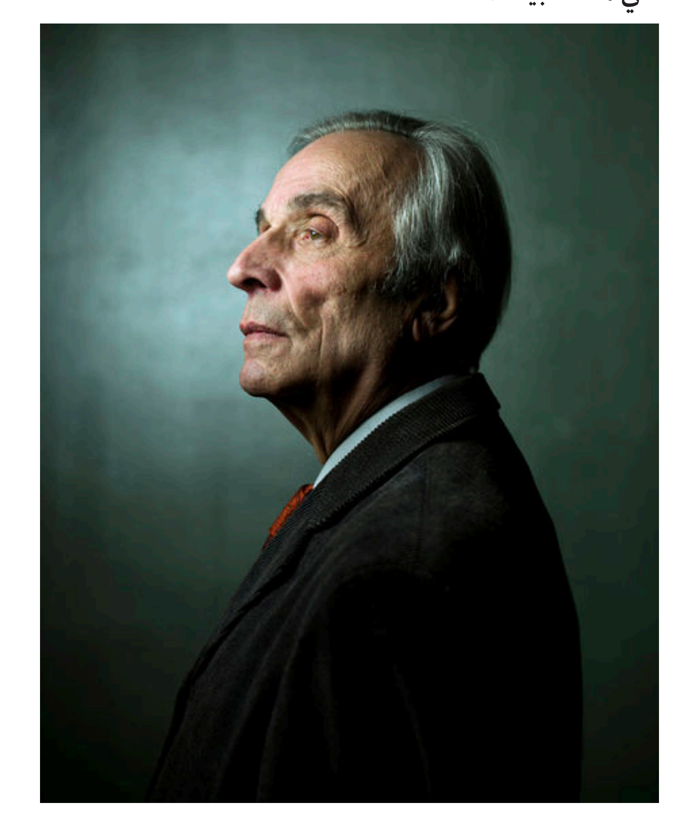
الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة

ألان كوربان:
الغابة تخفي الشجرة!

كيف نفهم ارتباطاتنا الدائمة بالأشجار منذ الولادة حتى الموت؟ يعمل مؤرِّخ الحساسيات «ألان كوربان Alain Corbin» على تحليل العلاقة الوجدانية التي نقيمها -أحياناً- مع الأشجار التي تمثِّل شواهد جليلة على الزمن الذي يمرّ.

هل كانت لبعض الأشجار مكانة في حياتكم؟

- في بيت العائلة، وقد كان ديراً في السابق، توجد أربع شجرات «زيزفون» يعود تاريخ غرسها إلى سنة 1870، وكانت تشكِّل ممراً يشبه الزقاق، وهي لا تزال موجودة هناك إلى الآن. لقد ارتبطت بها منذ طفولتي. أذكر كذلك بعض أشجار الكستناء، وشجرة كرز ما زالت صامدةً، على الرغم من أنها متداعية. هذا التردُّد المُتكرِّر على الأشجار المُعمِّرة لعب، من دون شكٍّ، دوراً في تعلُّقي بدراسة علم التاريخ. كما أنني في الغالِب أكتب كتبي في هذا البيت.



والغابة؟هل هي مصدر إلهام بالنسبة إليكم؟

- أقول دائماً إن الغابة تخفي الشجرة وليس العكس. الغابة تلفت الانتباه. إلّا أنني أفضّل شجرة الحقل، شجرة الغابة الصغيرة. أما الغابة الكبيرة فهي ليست مألوفة لديّ، ولست على معرفة جيِّدة بها. وقد شكّلت مكاناً يُثير القلق والخوف في قصص وحكايات القرن الثامن عشر، والتي تكون نهايتها سيئة أو مأساوية. كما أنها تمثل قوة طبيعية وجب على الإنسان مقاومتها من خلال اقتطاع أجزاء منها حتى يجد لنفسه مكاناً. بالنسبة لي، ليس للغابة ذلك السحر والجمال اللذان للشجرة الوحيدة وسط البراري. لكن البعض، مثل «جان موطي Jean Mottet»، الأستاذ السابق بالسوربون، والذي كتب مؤخراً سيرته الغابوية «من أجل الشجرة ومن أجل العصفور»، تقديم «ألان كوربان»، كأنهم أبناء الغابة، منها ولدوا وفيها يعيشون وسط الأشجار. ومعلوم أن «موطي»، الصديق الفرنسي الوحيد لـ«ميازاكي Miyazaki»، يمتلك العديد من الهكتارات في منطقة الدوردوني (Dordogne). إنه يهتم بالخصوص بالغابة الصوتية، وعلى العموم بكل ما له علاقة بما هو محسوس في الغابة.

كيف تفسِّرون هذا الارتباط الوجداني بين الإنسان والأشجار؟

- إنه ارتباط موغل في القِدم. لقد لعبت الشجرة دوراً مهمّاً في حياة البشر على مرِّ العصور. تحت بعضها كانت تتحقق العدالة. إلّا أن الشجرة كانت على وجه الخصوص رمزاً للفرد: في العديد من المناطق القروية (وفي منطقة «ليموج Limoge» على الخصوص) كان يتمُّ غرس شجرة تزامناً مع ولادة طفل جديد. هذا الأخير، وهو ينمو، كان يتماهى مع الشجرة ويستمر في زيارتها وتفقدها، حتى في حالة رحيله عن البلدة. تعرفون أغنية «براسنز BRAS-SENS» الجميلة: «بالقرب من شجرتي عشت سعيداً، لم



يكن عليّ مغادرتها أبداً، بالقرب منها عشت سعيداً، ولم يكن لها أن تغيب عن عيني». هذا التماهي يحتوي على بُعد، من بين أبعاد أخرى، هو البُعد الطبي: كان الناس يعلّقون ملابس على الشجرة عندما يكون الطفل مريضاً أو جريحاً أملاً في أن الشجرة ستشفيه. والعديد من الكُتّاب مثل «ثيوفراسط Théophraste» و«بّلين لو جون Pline le Jeune» استساغوا فكرة مقارنة الشجرة بالجسم البشري، حيث الجلد لحاء، والدم نسغ، والأطراف أغصان. أما فيما يخصُّ الرأس، فإنّ الأمر لم يكن على هذا القدر من الوضوح. هناك الجزء الأعلى من الشجرة طبعاً. لكن البعض رأوا في الجذور دماغاً على نحوٍ ما.

ألا يمكن أن نتحدَّث حتى عن ارتباط حميمي؟

- بالتأكيد؛ وما يشهد على ذلك هو العادة المُتمثلة في تقبيل الأشجار، والتي سبق وأن أشار إليها «إميل فيرهيرن Emile Verhaeren» في قصيدته بعنوان «الشجرة» (من ديوان: الروعة المضاعفة، 1906): «أتجه نحوها ممتلئ العينين نوراً، أتحسسها بأناملي ويدي/أحس بتمايلها حتى عمق الأرض/عبر حركة فوق بشرية هائلة؛/أضغط عليها بصدري الوحشي/بكل حب، وبكل شغف/حتى إن إيقاعها العميق وقوتها الكاملة/يخترقاني ويغوصان إلى حدود قلبي».

تتمتع الشجرة إذن بهالة من الجود والعطاء على العموم؟

- إنها مصدر خيرات وأفضال عديدة. هناك الثمار طبعاً. نتذكَّر هنا «روسو Rousseau» وهو يقطف التفاح على ضفاف بحيرة «بيين Bienne». لكن ليس هذا كل شيء. فالشجرة هي أيضا مأوى وملجأ نحتمي به من الأمطار الغزيرة ومن أشعة الشمس الحارقة. هذه الشجرة التي توفِّر الظل الوارف هي شجرة الأرياف عند « فيرجيل Virgile». يتعلّق الأمر طبعاً بمكانٍ متخيَّل، مكان للراحة والسكينة. لا شيء يدلُّ على أن فيرجيل كان حقاً يتمدَّد تحت الأشجار! إن لطف الشجرة، من حيث هي ملاذ نلجأ إليه ضد قساوة عناصر الطبيعة، وأيضاً ضد اضطراب العَالَم كما عند «روسو»، يمكن أحياناً أن يكون إيروسياً. فالشجرة المُجوَّفة على نحو خاص هي المكان الذي يقصده العُشّاق للاختفاء عن الأنظار، على غرار ما كان يقوم به «فيكتور هوغو Victor Hugo». يتحدَّث «هوغو» بالفعل عن «خلوات الحب في أعماق الغابات المفقودة/والشجرة التي تحتها تنسى أرواحهم المنصهرة كل شيء...!» (Tristesse d'Olympio,dans Les rayons et les ombres,1840). ويضيف قائلاً: «الحب مثل شجرة، ينمو من تلقاء ذاته، يلقي بجذوره عميقاً في كلية وجودنا، ويحافظ باستمرار على اخضراره في قلب مكسور». (Notre Dame de Paris,1831). والشجرة هي أيضاً ما ننقش عليه اسم المحبوب أو العشيقين معاً. ولا تزال الغابة هي وجهتنا المُعتادة في الغالب.

لكن الإنسان لا يكتفي بالاستلقاء تحت الشجرة، وإنما يتسلّقها أيضاً!

- فعلاً، مثلما كان يفعل أشباهنا من «الرئيسيات les

primates». إننا نتسلّق الأشجار لأسباب عديدة. من أجل قطف الثمار. من أجل بناء «كبائن cabanes»، هذا المُتخيَّل الذي أصبح يحظى باهتمام كبير حالياً، وهو يرتبط طبعاً بنوع من الوعي الإيكولوجي والرغبة في «العودة إلى الطبيعة». كما أن هناك مَنْ يتسلّقها فقط من أجل رؤية الأشياء من زاوية مختلفة. ولعلّ هذا ما ينطبق على حالة العَالِم الإيكولوجي «جون موير John Muir» (1838 - 1914) الذي تسلّق صنوبرة يبلغ علوها عشرات الأمتار في «دوغلاس Douglas» من أجل ملاحظة الطبيعة، والإنصات للريح، واستنشاق العطور، واكتشاف رقص الأشجار، إلخ. لقد كان يشاهد بإعجاب «حركات مختلف الأشجار وهي تتمايل بفعل الريح»، «حركاتها العاطفية» (Forêts dans la tempête et autres colères de la nature). كما يتحوَّل الوصف ليأخذ منحى دينياً: «هذه الأبراج الضخمة من ستين متراً علواً، تلوح مثل سبائك ذهبية رقيقة، ترتل وتسجد كأنها تصلي».

هناك ارتباط وثيق بين الشجرة والدين؟

- لا شكّ في ذلك. فالأساطير تحفل بالأشجار المُقدَّسة كمحور للعَالَم. والعديد من الأشجار في أوروبا استُخدمت كفضاءات للعبادة الوثنية. كما أن المسيحية قامت بعملية اجتثاث عدد كبير من هذه الأشجار وعوَّضتها بعبادة القديسين المحليين. ولعلّ هذا هو ما قام به «شارلمان Charlemagne» أيضاً: فقد اجتث الشجرة المُقدَّسة لدى الساكسونيين سنة (772م)... مما أدى إلى نشوب حرب العشرين عاماً. لكن، في بعض الأحيان كان يتمُّ فقط تجويف جزء صغير من هذه الأشجار بهدف وضع تمثال للعذراء. وبعض الأشجار، خاصة في منطقة «نورماندي Normandie»، تحوَّلت إلى كنائس صغيرة للصلاة. كما أن العديد من الشعراء، بمَنْ فيهم المسيحيون، مثل «شاتوبريان Chateaubriand»، سيقارنون الغابة بالكاتدرائية. والواقع أن الأشجار ليست غائبة عن الإنجيل: شجرة معرفة الخير والشر، وشجرة الحياة، أو أيضاً شجرة «يسّى Jessé»، الشكل النباتي الذي يمثل «جينيالوجيا» أو نسب المسيح، ومن ثمَّ «جينيالوجيا» الزمان والتاريخ حتى لحظة ولادة المسيح.

للشجرة علاقة خاصة بالزمان، فهل هذا هو سرُّ جلالها؟

- تتمتع الشجرة بجلال لا يُنكَر. إنها بمثابة صلة وصل أو جسر كوني بين الأرض والسماء. إلّا أن ما يدهش الناس فعلاً هو طول عُمرها العجيب. فهي تكاد تكون خالدة. وإذن فهي حاملة للزمان ولذاكرة تتجاوز بشكلٍ كبير الوجود العابر للبشر. خذ مثلاً أشجار «شارلمان» العديدة، أو أشجار «جان دارك Jeanne d'Arc»، وهي لا زالت موجودة في فرنسا. إن الشجرة هي ارتباط بالماضي. وعندما تمَّ استكشاف الحدائق الطبيعية الأميركية الرائعة، مثل حديقة «يوسمايت Yosmite»، اندهش المُستكشفون، وقالوا بتعجب: لا شكّ أن هذه الأشجار كانت موجودة منذ زمن عيسى المسيح. الشجرة قاهرة ومطْمئنة في الوقت نفسه.

ربما هي، لهذا السبب، مصدر إلهام للشعراء؟

- من دون شكّ. فالشجرة حُبلى بالدلالات والمعاني: ليس غريباً إذن أن يوظفها الشعراء خدمةً لأغراضهم الشعرية. في «التأملات Les Contemplations» يخصِّص فيكتور هوغو نصوصاً جميلة للأشجار: «أنا الحالم؛ أنا الرفيق/ لهذه الأزهار الذهبية الصغيرة على الجدار المُتداعي/ ومُحاور الأشجار والريح». وشعراء العصر إنمّا يقصدون الطبيعة من أجل سماع الأشجار. ذلك أن الأشجار لها صوت بالنسبة لهم. إنها تكلِّم بعضها البعض، تُحادِث وتُحاوِر بعضها البعض، إلخ. إنها تعبِّر كما لو كانت قيثارات هوائية طبيعية. هذه الشعرية المُرتبطة بالأشجار وعالم النبات تبلورت على نحوٍ خاص في إنجلترا، مع تركيز قوي وملحوظ على النباتات البرية. وهذه البرية هي أيضاً ما كان يعشقه «ديفيد هنري ثورو David Henry thoreau»، إنسان «والدن Walden»: إنه يقدِّر كل ما ينمو بنفسه، بحريّة، ودون أن يكون موجَّهاً من قِبل الإنسان. هكذا تصبح الشجرة تقريظاً للبرية.

لكن البرية أو الوحشية هذه تضفي عليها طابعاً مزعجاً؟

- على كلِّ حال، هناك عنفٌ متخيَّل يلازم الشجرة وقليلاً ما نقف عنده. إنّ تسلُّق الشجرة لا يخلو من مخاطرة السقوط. والشجرة لا تنفصل عن الفأس، رمز القوة والعنف الذي يتجلّى قبل كل شيء في قطع الأخشاب. علاوة على ذلك، في رواية «رولان المجنون Roland furieux» (1516) لـ«أرسطو L'Aristote»، عندما كان البطل يغضب، كان يقطع الأشجار ويجتثها ويحاربها!

بغض النظر حتى عن الحديث عن العنف، فإن العُمر الطويل للشجرة يضع الإنسان وجهاً لوجه أمام مأساة موته الخاص والشخصي؟

- نعم. إن غرس أشجار على القبور أو بجانبها هو سلفاً ممارسة تقليدية. منذ بضع سنوات، خاصة في الولايات المُتحدة، يعمد البعض، حتى بعد الوفاة، إلى حقن الشجرة بحمضهم النووي (ADN) أملاً في الاستمرار في العيش بعد الموت. تجعلنا الشجرة نستحضر فكرة الخلود وتقودنا نحو نهائيتنا الخاصة. إنه تحدٍ، وربما هو التحدّي الأكبر الذي يتوجَّب على الإنسان مواجهته.

■ **حوار: أوكتاف لارمانياك-ماثرون □ ترجمة: محمد مروان**

المصدر:

Philosophie Magazine, Hors-Série N53 ,2022, pp. 70-76.


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدُّد

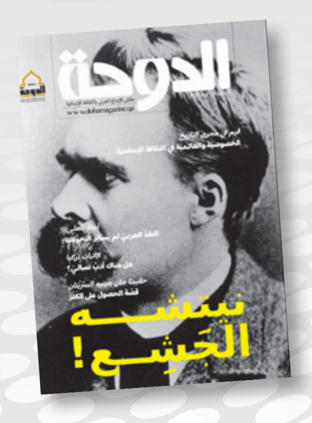

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!


الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشه
الجَشِع!


الدوحة
أين نتجه؟


الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجـــه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
shutterstock


الدوحة
العدد 181 ديسمبر 2022
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa
أفكار في الضّيافة
الآخَر في الفكر العربي
ما أدركه الكندي ونسيناه
تاريخ الراحة
خاص بـ (الدوحة):
الحوار الأخير
لأندري ميكيل
181
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 181 - جمادى الأولى 1444 - ديسمبر 2022
Year 15 - No. 181 - Jumada alawal 1444 - December 2022

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









بصمتنا الثقافية..

بمُناسبة التوهج العربي الذي صنعته دولة قطر باستضافتها المُبهرة للحدث الكروي العَالَمي، يمكن إعادة طرح بعض السياقات المُتصلة بالثقافة العربية بشكلٍ عام. ففي وقتٍ مبكّرٍ، وعلى امتداد خرائط الثقافة العَالَمية، انخرطت الثقافة الإسلامية في إنتاج المعرفة قبل ظهور ما نسميه الآن بـ«السياسات الثقافية». ونحن نشعر في الكثير من الوقائع بأن العَالَم يعرف تاريخ العرب، لكنه يختزل ثقافة حاضرهم أو يجهلها.

اليوم، لا تنقصنا المشاريع النظرية أو بيانات جديدة تدق نواقيس الحاجة بإلحاح، وما دمنا قد اكتفينا أو مللنا من أحاديث السياسات الثقافية، فإنّ الخطوة الحاسمة في راهن ومستقبل الثقافة العربية بات من الواضح أنها تكمن في إيجاد السبل المُباشرة والخليقة بانتزاع الاعتراف في بورصة الثقافة العَالَمية، بالمُوازاة مع تحقيق المُعادلة المُتوازنة؛ شعوب تعترف بثقافة شعب يعترف بثقافة شعوب. على غرار ما حدث في خضم كأس العَالَم لكرة القدم المُقام لأول مرّة على أرض عربية.

في سياق الحديث عن النظام الثقافي العَالَمي، يمكن انتقاء إشارات هي غيضٌ من فيض: إدوارد سعيد، عبد الفتاح كيليطو، ومحمد الدكالي.

كتب إدوارد سعيد (1935 - 2003) مقالة مهمَّة بعنوان «السياسة الثقافية» نُشرت في (الأهرام ويكلي) بتاريخ 10 مايو/أيار 2000، وسجَّل فيها ملاحظتين: الأولى تنطلق من تأمل الإنتاج الأدبي خلال نصف القرن العشرين، حيث شهدت هذه المرحلة حراكاً فنياً مهمّاً في العَالَم العربي. يقول إدوارد: «لم يكن هناك روائي عظيم غير واحد (نجيب محفوظ)، وإنما سلسلة كاملة في التأليف والدراما والسينما والنحت والرسم والمُوسيقى والإنتاج الفني الهائل...». والمُلاحظة الثانية، وهي استنتاجية عن الأولى، خلص فيها إلى أنه: «رغم ذلك يشعر المُثقّفون العرب بعدم وجود اعتراف كامل في هذا الواقع الثقافي العظيم في بقية العالم...». يبرِّر صاحب «الاستشراق.. المعرفة، السلطة، الإنشاء» بقوله: «يستخدم الغرب الأنجلوسكسوني والفرانكفوني ترجمات أغلبها رديئة وليس كلها، ومن الواضح (أنه لا يعرف) الكثير عن البيئة والتقاليد التي يعمل فيها الكُتَّاب والمُثقّفون العرب... هل يدرك العَالَم الغربي البيئة والتقاليد العربية بالشكل الذي يجعل تلقيه لثقافتنا بالفهم الدقيق والموضوعي؟»، وفي مقابل ذلك، وهو مبرِّر ثانٍ، يلخص إدوارد سعيد الحالة العربية في «العداء الثقافيّ والديني الموجود بين الغرب والعرب وتاريخ الاستشراق ومشكلة إسرائيل وغياب أي سياسة ثقافية جادة... والجهل المُتبادل الصاعق بين الثقافات الذي يؤدي بكل منها إلى العيش لوحدها. كانت النتائج بالنسبة للعرب أن فهمت ثقافتهم بشكل رديء وبخست قدرها، وهذا غير مقبول أبداً، آخذين بعين الاعتبار تلك الأعمال المُمتعة والأصيلة والهادفة التي أبدعها شعبنا في العصر الحديث».

وضعٌ مؤسف ولا تزال الثقافة عندنا تتخبَّط فيه. حالة من الانعزال والانبهار في الوقت الذي يشكّل فيه العرب أكثر الشعوب تحدُّثاً باللُّغات الأجنبية، وأكثر قراءة واستهلاكاً للآداب والفنون العالمية. يذكر عبد الفتاح كيليطو في كتابه «أبو العلاء المعري أو متاهات القول» أنه عندما نشر «الكتابة والتناسخ»، وهو كتاب خصّص بعضاً من متنه للجاحظ، راسله أستاذ فرنسي يسأله: هل مؤلّف البخلاء عاش فعلاً أم هو من ابتكاره ونسج خياله! ويعلّق كيليطو: «لا أعتقد أنه كان يمزح تماماً، أو لنقل إن لهجة سؤاله يمتزج فيها الجد بالهزل. وأغلب الظن أنه قرأ اسم الجاحظ لأول مرّة في كتابي، وارتاب في وجوده بسبب حديثي المُطوّل عن الوضع والتزييف الأدبيين». بعد سنوات من توصله بهذه الرسالة، يخبرنا كيليطو بزيارة روائي ألماني المغرب، وعلى شرفه نظِّمت مائدة مستديرة، ساهم فيها كيليطو بورقة عن أبي العلاء المعري: «وعندما انفضّ الجمع، اقترب الروائي مني، وسألني بشيء من التردُّد هل المُؤلّف الذي تحدَّثت عنه -فضلٍ عدم ذكر اسمه بسبب حرفي العين والراء- عاش فعلاً أم... لم يكمل سؤاله ونظر إليّ كالمُستغيث. أوضحت له، بنبرة بيداغوجية، أن المعري شاعر عربي عاش ما بين القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين، في بلدة سورية اسمها معرة النعمان، وأنه صاحب مؤلَّفات في مواضيع أدبية ولغويّة مختلفة، وأن رسالة الغفران تُرجمت إلى الإنجليزية والفرنسية، وكذلك منتخبات من شعره، ولكي لا يبقى أي مجال للشك ودرءاً لكل شبهة، ختمت بالإحالة على المقالين اللذين خصصتهما موسوعة الإسلام وموسوعة أونيفير ساليس لشيخ المعرة».

ويذكر الفيلسوف المغربي المغمور محمد الدكالي في محاضرة له، أنه في بداية التسعينيات شارك في مؤتمر بـ(ستارسبورغ) وألقى كلمته التي تضمَّنت في سياقها قراءة بيت شعري للمتنبي، لكنه عِوَضَ أن يذكر اسم الشاعر الحقيقي قال للحضور من الأجانب: سأقرأ لكم بيتاً لشيكسبير!، ولما فرغ من قول البيت، وكان «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبه وأسمعت كلماتي مَنْ به صمم» استدرك عمداً: إنه ليس لشيكسبير وإنما للمتنبي، ثم عَلَّقَ: خفت من ذكر اسم الشاعر صاحب البيت فلا يسمعون البيت الشعري لأنه لشاعر عربي. بهذا التحايل الظريف طلبوا من الدكالي ديوان المتنبي. وتحدث قصة واردة في حوارات صحافية عديدة فيما يشبه دغدغة للثقافة العربية، فما أن يسأل محاور عربي أديباً عالمياً: من تقرأ للكُتَّاب العرب؟ حتى يكون الجواب في غاية الخيبة؛ روائي يستلهم عملاً كاملاً من الثقافة العربية لا يستطيع ذكر اسمين أو ثلاثة في الغالب.

رئيس التحرير



العدد
181

ثقافية شهرية

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة وواحد وثمانون
جمادى الأولى 1444 - ديسمبر 2022

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
فلوه الهاجري
هند البنسعيد

للمراسلة والتواصل:
editor-mag@moc.gov.qa
finance-mag@moc.gov.qa
تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial

الغلاف:

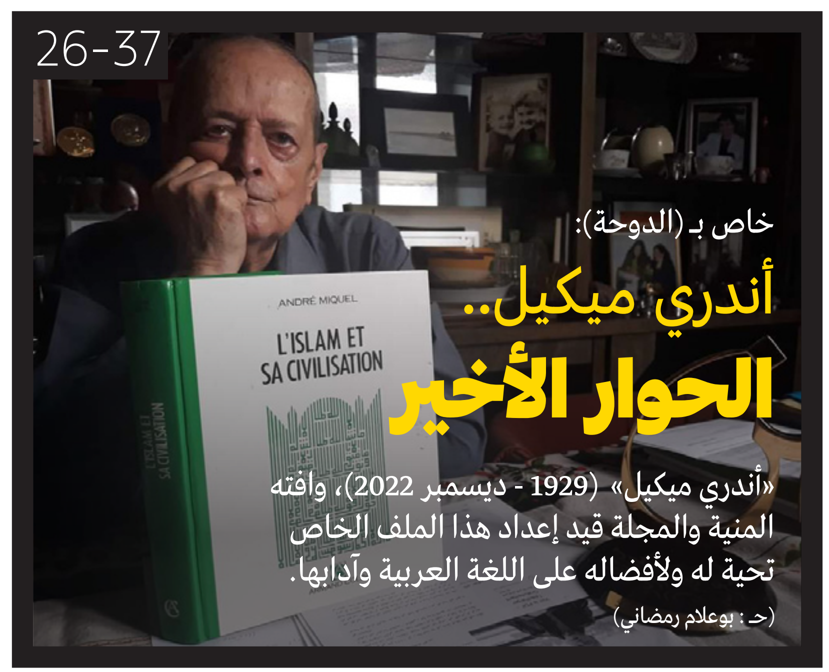


| تقارير | قضايا

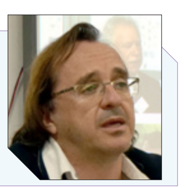
| قضايا |

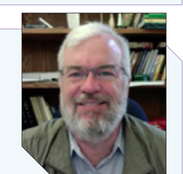


| ملفات |



| أدب | فنون | مقالات | علوم | | إصدارات



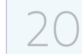


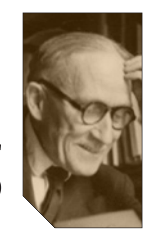


حوارات | نصوص | ترجمات | قراءات









أوليفييه روي:
تسطيح العالم

في الوقت الذي تدور فيه الحياة الفكرية الفرنسية، أكثر من أي وقتٍ مضى، حول المعارك الثقافية، يدافع العالِم السياسي «أوليفييه روي»، في واحدةٍ من أكثر الأعمال الرائعة ضمن الدخول الأدبي لهذه السنة، «تسطيح العالم» (أكتوبر/تشرين الأول 2022)، عن الفكرة الأقل تشاؤماً بأن هذا الاستخدام الدائم لمفهوم الثقافة سيشكّل أحد أعراض.. الاجتثاث الثقافي الذي تقدَّم بالفعل إلى حدٍّ كبير في مجتمعاتنا. كيف نخرج من هذا المأزق الحضاري؟

ذكرت في مقالتك إننا نواجه أزمة ثقافية غير مسبوقة.. لنبدأ بالتعريف: ما المقصود بمصطلح «ثقافة»؟

- في مقالتي، أستخدم كلمة ثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي للمصطلح. الثقافة تتلخّص في فكرة أن كل مجتمع يقوم على خيالٍ مشترك، ولغةٍ مشتركة، ورموزٍ، وما إلى ذلك.

ما هي أعراض هذه الأزمة الثقافية؟

- العلامة الأولى لهذه الأزمة الثقافية، الأكثر وضوحاً، هي بالطبع الحنين السائد في كلِّ مكان: حنين نجده بين المحافظين وجزء من اليسار. في هذا الصدد، فإن إدانة ما بعد الاستعمار غامضة تماماً: نحن ننظر إلى الماضي ونقول «لقد دمرتم شيئاً ما»، لكننا لا نحمل منظورا إيجابياً لما سيكون عليه ما بعد الاستعمار الـ «حقيقي».

في الأساس، أولئك الذين أسميهم «المناهضون الجدد للاستعمار» يطلبون من المُستعمرين الاعتذار، ومن ثمَّ منحهم زمام المبادرة بقولهم «الأمر متروك لكم للإصلاح»: ولكن الإصلاح من أجل ماذا؟ نفس الشيء بالنسبة لتغير المناخ: تتم تعبئة الشباب بشكلٍ كبير حول هذا الموضوع، وهو أمرٌ مفهومٌ تماماً، لكن التغيّر المناخي ليس مكاناً مثاليّا باعتباره يتعلّق بالعودة إلى حالةٍ سابقة، حيث كان الكوكب أقلّ استغلالاً. من ناحية الأفكار المُتطرفة، نحن أيضاً نشهد أفكاراً مستقبلية تتوقع نهاية العَالَم: سواء في الفكر المُتطرف لدى بعض المُسلمين أو في العديد من الكاثوليك والإنجيليين المُحافظين الذين يتنبؤون باقتراب نهاية العَالَم. هذه هي النقطة الأولى في تحليلي: الجميع يتحدَّث عن الثقافة، وباستمرار، لكنهم يتحدَّثون عنها وكأنها مفقودة.

لقد حدَّدتُم ظاهرة جديدة، مفادها أن «الجميع يعتبرون أنفسهم أقلية مضطهدة».

ما أفهمه من تحليلك، فإن عدم قدرتنا على إيجاد «مشترك ضمني» هو أصل هذه الظاهرة. لكن ما المقصود بعبارة «مشترك ضمني»؟

- المُشترك الضمني يختلف كليّاً عن الإجماع، لأنه لم يكن هناك أبداً مجتمعٌ توافقي. الضمني هو ما يجعل من المُمكن بدء النقاش انطلاقاً من عدد معيَّن من الافتراضات التي نتشاركها بشكلٍ جماعي، والتي تعني أنه ليس من الضروري، على وجه التحديد، قول كل شيء وشرح كل شيء. أزمة الضمني الحالية يمكن رؤيتها في الطلب الملح على الصريح المعياري. اسمحوا لي أن أشرح: لم يعد مجتمعنا، في شكله الحالي، يسمح للفرد بالتعبير عن الأفكار أو المشاعر ببساطة، بل يطلب منه أن يحدِّد موقعه - في معسكر الخير بالطبع. يجب تعريف جميع





السلوكيات على أنها جيدة ومحدَّدة بشكلٍ منهجي. هذا مدهش للغاية، لا سيما في مجال الجنسانية، حيث الجميع يجب أن يخضع لمعايير صريحة والتزامات.

بطريقةٍ ما، نحن إزاء نظرية ميشيل فوكو للحكم عبر إدارة سلوك الناس من خلال الوسائل الإيجابية بدلاً من السلطة السيادية لصياغة القانون.

- نعم، مع الاختلاف الملحوظ المُتمثل في أن الأشخاص أنفسهم هم مَنْ يفرضون هذا النظام من القواعد الصريحة على أنفسهم. في رأيي، لقد تحوَّلنا إلى نظام مكوَّن من تسلسلات معيارية صريحة يجب أن تُقال في جميع الأوقات.

القول بأنه لن يكون هناك عقدٌ ضمني هو فكرة جديدة. خُذ -على سبيل المثال- العقد الاجتماعي الذي صاغه جان جاك روسو. من الواضح أن روسو لم يعتقد أبداً أن الجميع قد اجتمعوا ذات صباح يوم جميل للتوقيع عليه، لكن العقد الاجتماعي نجح بفضلٍ الجانب الضمني فيه. من الآن فصاعداً، يجب أن يكون العقد صريحاً بشكلٍ دائم، وهذا ما يضعف العلاقة تماماً لأن ما يختفي مع الضمني هو أيضاً خيال كامل مشترك بين جميع الأطراف.

أنت تنتقد «الإنترنت» بشدة، وتعتقد أنها ساهمت بشكلٍ كبير في الأزمة الثقافية التي ذكرتها في مقالتك.. لماذا؟

- بالتأكيد لأنه، في الحقيقة، لا أحد يعرض شخصيته الكاملة على الإنترنت، ولكنه لا يكشف في ما أسميه «مجموعة التقارب» إلّا ما يريد إظهاره وما سيعرّفه «كذات». «ذات» تحدّدها معايير دقيقة للغاية. إنه نوع من التعميم على نطاقٍ واسع لما يحدث أثناء المُواعدة السريعة: عليك أنٍ تعرّف نفسك بأسرع ما يمكن، وهو، بحكم التعريف، نفي الغموض والمجهول. عليك أن تعطي الآخر رمز الدخول الخاص بشخصيتك. سيعمل نظام الترميز هذا مع الكلمات أو الإيماءات أو التعبيرات التي يفهمها الآخر على الفور، لأن الصمت يفسد السرعة، لأنه يدمِّر المنصات. لذلك فإننا نعطي -فقط- تعريفاً صريحاً لأنفسنا. ومن هنا جاء الاستخدام المُكثّف لمصطلح الهوية، حيث إن الهوية، بحكم التعريف، هي شيء ما يتلخص في عدد محدود من المعايير: المعايير الجنسية، والمعايير العرقية، وما إلى ذلك. هذا المنطق نجده في تدوينات «تويتر»: عندما يقدِّم الأشخاص أنفسهم، فإنهم يختارون ثلاثة أو أربعة تعبيرات من المُفترض أن تلخص مَنْ هم وليس هناك حاجة لمزيد من البحث، لأن التغريدة نفسها هي إجابة رسمية لمطلب الصراحة والحدود التي تميّز مجتمعاتنا.

ساندرين روسو، على سبيل المثال، تتصرّف وفق قيم معيَّنة، ويبدو من الصعب التشكيك في صدقها؟

- نعم، بالتأكيد، تتحدَّث ساندرين روسو، مثل النشطاء الآخرين، بعبارات أخلاقية، لكن عندما نسأل هؤلاء النشطاء، بغض النظر عن توجهاتهم، عن طبيعة الخيال الذي يدعم خطاباتهم، فإننا سرعان ما ندرك أنه غير موجود. قبل كل شيء، الأخلاق لا يمكن أن تقود المُجتمع! الاعتقاد بأنه إذا تصرَّف الجميع وفقاً للمعايير التي ندافع عنها، فإنّ المُجتمع سيكون مكاناً أفضل للعيش، فكرة خاطئة تماماً. تعلُّم القواعد لا يصنع الثقافة. وهنا لدينا السؤال المركزي الذي أتركه مفتوحاً في كتابي: هل يمكن لما أسميه «التربية الاستبدادية» التي تفترض الدفاع عن هذه الأنظمة المعيارية الصريحة أن تولِّد ثقافة جديدة؟

لماذا لا تقدِّم محاولة على الأقلّ للإجابة عن هذا السؤال؟

- لأنني أعتقد أنه ليس لدينا بعد نظرة نقدية كافية بشأن هذا السؤال. حالياً هناك فكرة سائدة بين شقٍّ معيَّن من التيار النسوي ترى بأنه إذا تمكنا من تغيير معايير الذكورة، إذا قام الأولاد أخيراً بدمج الاحترام والسيولة الجنسية -بشكلٍ أساسي، إذا تخلوا عن أحد مسببات أمراض الذكورة- فسنرى تلقائياً ثقافة جديدة تترسخ.

هذا هو الرهان الذي يقدِّمه جزءٌ كبير من النسويات. أنا لا أرفض هذه الفكرة بشكلٍ مسبق. لكني أرى أن جميع المُجتمعات التي تقوم على نظام تربوي سلطوي لا تحقق النتائج المُتوقعة. لذلك، بالتأكيد، يشرح لنا عالِم الاجتماع نوربرت إلياس أننا اخترعنا الحضارة من خلال فرض نظام معياري ولكن من الصعب التمسك به: هذا يفترض وجود درجة صفرية من الثقافة قبل حلول هذا النظام، وهذا ما يجعل جميع المُؤرِّخين وعلماء الأنثروبولوجيا يحتجّون بأعلى صوتهم.

ذكرتم ثلاثة عوامل ساهمت في هذه الأزمة الثقافية: اللاوطنية، والتفرُّد، وقبل كل شيء، نزع الطابع المُجتمعي.. هل يمكنك شرح النقطة الأخيرة؟

- هناك بالفعل أزمة مجتمعات كما تمَّ تشكيلها منذ القرن التاسع عشر. في الأساس، الدولة القومية بأراضيها، ومؤسساتها، وقانونها، وحدودها: كل من منحنا فضاء متماسكاً جعل العيش المُشترك بيننا ممكنا. كما لاحظ العديد من الاقتصاديين اليساريين جيداً، فقد ساهمت النيوليبرالية إلى حدٍّ كبير في تفكيك الروابط الاجتماعية، لكن أسوأ شيء هو أن الناس أنفسهم يشاركون الآن في إزالة الانتماء الاجتماعي الخاص بهم. عندما ينضمون إلى مجموعات ذات اهتمام مشترك على الإنترنت، فهم ليسوا ضحايا لشكلٍ جديد من الرأسمالية، ولكنهم أصحاب مصلحة في عملية تفتيت المُجتمع. إنهم يضعون طواعية جزءاً واحداً -فقط- من أنفسهم في خدمة منطق الأقران. هذا لا يعني أن الناس ليسوا حساسين لمُستوى معيشة الآخرين، للتضخم، ولكن هناك نوع من الفصام المُذهل الذي رأيناه من خلال حركة «السترات الصفراء». شكّلت الحركة انفصالاً مفاجئاً عن الطابع المُجتمعي في المجال السياسي، دون أن يتمكّنوا أبداً من هيكلة أنفسهم، لأنه ببساطة، في رأيي، لم تعد هناك أي مساحة للهيكلة السياسية. ومع ذلك، عكست الحركة هذه الحاجة إلى الاعتراف وإعادة التوطين، ولكن في المُقابل، لم يرغب أي طرف في استعادة الحركة وكانت قبضة الشرطة شديدة. ما حدث كان لا يمكن تصوره في سبعينيات القرن الماضي، عندما اعترفت الدولة بوجود الطبقة العاملة وتركت الحزب الشيوعي يؤطِّر أتباعه في الضواحي.

في الوقت نفسه، لا يمكنك أن تتوقع من ليبرالي حازم مثل إيمانويل ماكرون أن يفعل الشيء نفسه...

- بالتأكيد، لكني ألومه، لأنه تمَّ القيام بكل شيء من أجل التقسيم الفعلي (أحياء الغيتو)، إنْ لم يكن ذلك بحكم القانون. منذ وقتٍ ليس ببعيد، أيّدت رأسمالية معيَّنة مستوحاة من الكينزية فكرة أن الصفقة مع النقابات كانت مفيدة للسلم الاجتماعي: كان ذلك منذ خمسين عاماً. لم تعد هذه الصفقة موجودة، لأن الرأسمالية نفسها قد شهدت تحوُّلات. اليوم، لم تعد الرأسمالية تراكماً لرأس المال، إنها: «تبذير للمال». نعبِّر عن سخطنا من رواتب الرؤساء، لكنها أصبحت علامة على نمط الاستهلاك التفاخري، في الشيء غير المُجدي، مثل الإنترنت غير الموجود، والذي هو افتراضي ويشتريه الناس.

رسالة أمل، رغم كل ذلك، في الختام؟

- أنا متشائم للغاية، لأن الجميع لن يكونوا سعداء في ميتافيرس، هذا أمرٌ مؤكّد، لكن النظام الاقتصادي والسياسي يضمن أن جميع أشكال التضامن الجديدة يتمُّ إجهاضها في مهدها، وللأسف، من الواضح أن قسماً كاملاً من التقدُّميين انخرطوا في هذه اللعبة بعقيدتهم المنهجية للاختلاف الصغير.

■ إيلينا سكاباتيكي □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:

https://usbeketrica.com/fr/article/le-moralisme-ne-suffit-pas-a-orienter-une-societe

برونو لاتور

مستقبل الإيكولوجيا السياسية

«أين نرسو؟»[1]... يتساءل «برونو لاتور» في كتاب سابقٍ له، حتى يقدِّم صياغةً لسؤالٍ يفرض نفسه على جميع سكان الأرض وقد اصطدموا بالأزمة المناخية، ومؤخَّرا نشر بالتعاون مع عالِم الاجتماع «نيكولا شوتز Nikolaj Schultz» كتاباً جديداً بعنوان: «Mémo sur la nouvelle classe écologique»، (مذكرة حول الطبقة الإيكولوجية الجديدة[2])، وفيه يبحث البُعد السياسي لهذه الأزمة، وقد خصّ La Grande Conver-sation (المُقابلة الكبرى) بهذا الحوار حول الأُطروحة التي يدافع عنها في هذا الكتاب، بمعنى الانبثاق أو الظهور الضروري لطبقة جديدة تتولى الحكم تكون على وعي برهان قابلية الكوكب للسُّكنى.

• لتكن بدايتنا بالتعريف، ما هي الطبقة الإيكولوجية الجديدة؟

- لابد من أخذ مفهوم الطبقة ضمن التقليد الذي اختطّهُ كارل ماركس، إنها على ارتباط بعلاقات الإنتاج كما تَعلَّمنا ذلك في شبابنا؛ فهي تنتظمُ الكثير من العقول والأذهان، ولا تنحصر فقط في اليسار. لقد أخذنا بمصطلح الطبقة نفسه، غير أننا طبقناه على مشكلةٍ أخرى، توجز وتلخِّص ما نطلق عليه اسم الأزمة الإيكولوجية؛ أي أزمة شروط قابلية الأرض للسُّكنى. فهي ليست بالأزمة التي تتعلَّق بموضوع ينضاف إلى المُشكلات المألوفة والمُعتادة، بل تحتل مركز المسألة السياسية الأساسية لزمننا، بمعنى كيف يُمْكِننا أن نعيد إنتاج أنفسنا، وأن نستمر وندوم في الزمن وأن نتكاثر ويكون لنا أطفال ما يتطلب عالَماً يكون قابلاً للسُّكنى؟ وإذا كان هذا السؤال قد صار مركزياً، فإنه يعرِّفُ ويحدِّدُ على نحوٍ مغاير انتظام المصالح واصطفافها، وبالتالي انتظام واصطفاف الطبقات. فهو يلتهم في شكل قطع صغيرة التعريفات المُقدِّمة لكل الطبقات، سواء بالمعنى الثقافي أو بالمعنى الاجتماعي. ويبدو لي أن هذه العملية الخاصة بإعادة التوزيع وإعادة خلق الانتظام وإعادة التصنيف والترتيب هي العملية الملائمة. إننا نوجد وسط سيرورة ليست بالقابلة للإدراك والرؤية، لكن طيب! إن نصّاً ألَّفه فيلسوف وعالِم اجتماع؛ فيلسوف مسن وعالِم اجتماع شاب، هو كتاب لا يروم أن يكون أمبريقيا، بل ما يتطلع إلى تحقيقه كرسالة هو أن يكون في الوقت نفسه مستفزا، ويقول تلك الأمور التي يمكنها أن تدفع إلى المضي قُدُماً.



• تقترحون في الكتاب، تحديدات مختلفة أحياناً لمفهوم الطبقة، وقد أتيت على استحضار بعد ثقافي وآخر اجتماعي، وغالباً ما تستعملون مفهوم الطبقة القطب (la no-tion de classe pivot)، كما أنكم غالبا ما تخلقون تعارضاً أيضاً بين الطبقة الإيكولوجية والطبقات الحالية التي تتولى الحكم واتخاذ القرار، وهو ما يشكِّل تعريفاً أكثر اتصافاً بالخاصية السياسية، فهل تستعملون هذا المفهوم للطبقة بمعنى استعاري؟

- كلا، إنها فوضى مأزقية ! تلك التي نوجد في خضمها، فمفهوم القابلية للسكنى يواجهنا أينما ولَّينا وجوهنا، إنه موجود في



برونو لاتور ▲

العلاقات بين بعضنا البعض، كما يوجد ضمن عواطفنا ومشاعرنا، وكل الأحزاب وجميع الفاعلين، يضيفون الإيكولوجيا إلى خطاباتهم الكلاسيكية. لذلك فإن هذه الطبقة، هي بمعنى من المعاني، لم يحن أوانها بعد [هي منذورة بالمجيء]، وبالتالي فهي غامضة وملتبسة إلى أقصى حد، مثلما أدركتكم ذلك بشكل جيد، إنها في ذاتها وبذاتها! إنها موجودة وكائنة هنًا، لكنها لا تعرف كيف تنتقل إلى الحضور بالقوة، وذاك هو السبب الذي من أجله أقدمنا على تأليف الكتاب؛ لأجل محاولة نقل هذه الطبقة إلى درجة الوعي بذاتها ووضعها في مدار رؤيتها وإدراكها لذاتها. فضلاً عن أن ما شكَّل مدار اهتمامنا هو لفظ إعادة الترتيب والتصنيف (le mot re-classement) أكثر من لفظ طبقة. ومادام الفرنسيون يشعرون أنهم تائهون نوعاً ما داخل متاهة التنظيم الاجتماعي الحالي، فإنّ هذه اللحظة ليست لحظة سيئة لطرح هذا السؤال: ما هي الكيفية التي اتبعتموها في إعادة ترتيب وتصنيف أنفسكم؟

نحن مدينون لعمل نوربرت إلياس[3]، فمفهوم الطبقة الإيكولوجية مفهوماً بمعنى الطبقة الحاكمة التي حلّت محل طبقة أخرى، على غرار ما حلَّت الطبقة البورجوازية محلّ الطبقة الأرستقراطية داخل السيناريو الذي وضعه واعتمده هو، طبعا تمَّ توجيه انتقادات إلى مقارَبة نوربرت إلياس، لكنني أعتقد أنها مقارَبة قوية جداً؛ لأنها تحيلنا إلى «معنى ومنحى التاريخ»؛ ذلك أن الطبقة الحاكمة تمتلك عقلانية أعلى وتنتقد في الآخرين لاعقلانيتهم؛ بهذا المعنى قالت البورجوازية للأرستقراطية: حكاياتك عن المعارك والغزوات، غير عقلانية تماماً بالمُقارَنة مع ما يمكننا فعله عبر الإنتاج وعبر التجارة. وبالتالي فمفهوم التنمية هو ما شكَّل مبدأ العقلانية الذي تحكَّم في هيمنة البورجوازية والفكر الليبرالي. والفشل السياسي الحالي يجد تفسيرهُ في استنفاد التنمية لكل إمكاناتها بوصفها محرِّكا للتاريخ، وعجز الطبقة الحاكمة عن الاعتراف بذلك، إذ يشعر الجميع بوجود شيء فاسد وملوَّث داخل مملكة التنمية والليبرالية. ولا تعرف القوى السياسية أين ستتخذ لها موضعاً داخل هذا البراديغم الجديد. نعم لا زال عندنا قوة اليمين المُتطرِّف والقوى الليبرالية والقوة الاشتراكية، لكن ما هي هذه القوى داخل دولة ساء حالها؟

إنّ ما يمكن أن تعنيه الطبقة الإيكولوجية التي هي في طور الانبثاق بالنسبة للطبقات الحاكمة الحالية هو أن مشروع الحياة الخاص بها هو مشروع غير عقلاني. لماذا؟

لأنّ العَالَم الذي يريدون نقلنا إليه ليس له وجود، إنه غير قابل للسُّكنى، يمكنها أن تؤكد: «نحن نعمل من قلب ما كانت تمثله الأنثربولوجيا السياسية دائماً،

بمعنى سؤال الوجود داخل الجماعات التي اتخذت لها إقليماً ترابياً مستقرّاً، حيث نطرح على أنفسنا السؤال الجوهري لدوامها واستمرارها وإعادة إنتاجها لنفسها»، وهذا السؤال يخترق السياسة من ألفها إلى يائها، وفي أيامنا هذه جُل الأحزاب السياسية، من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين مروراً بالوسط، كلها تطرح على نفسها أسئلة حول التكاثر والاستمرارية والبقاء.

وسواء ارتبط الأمر باليمين المُتطرِّف مع موضوعته الهوامية التَّخيُّليَّة حول الاستبدال العظيم، وهوْسه بالدفاع عن التراب الوطني، أو تعلَّق باليسار المُتطرِّف مع انطفاء التَّمرُّد أو المسألة النسوية ومسألة كراهية النساء، فإنَّ الجميع يحمل في ذهنه هذا السؤال: هل سيدوم وجودنا ونستمر فيه؟ والاكتئاب البيئي يربض بدوره في ثنايا هذا السؤال، ويتمثَّلُ دور الفلسفة في أن تعطي لهذه المُشكلة اسماً وأن تُبرز وجُودَها، لأنَّ العقلانية التي شكَّلت أفق التاريخ قد عفا عنها الزمان وأكل عليها الدهر وشرب ولم تعد إلّا كابحاً للتاريخ.

• تتحدَّثون عن معنى واتجاه التاريخ وتستخدمون مفهوم صراع الطبقات، لكن كي يكون هناك صراع، يتعيَّن أن يقوم تعارُضٌ بين طبقة وطبقة أخرى، والحال أن انطباعاً يتكوَّن لدينا، ونحن نقرأ كتابكم، مفادُهُ أن هذه الطبقة الإيكولوجية، ليست إلّا الإنسانية قاطبة، مادامت هي التي يتعيَّن عليها في الواقع أن تحارب كي تواصل البقاء، هل يمكن، والحالة هذه، أن يكون لديها معنى ومنحى للتاريخ؟ وهل بالإمكان أن يكون هناك صراع للطبقات في حال وجود طبقة واحدة؟

- قال «جوزيف دو مايستر Joseph de Maistre»: «لا وجود للإنسان في العَالَم إطلاقاً...»، كي يشير إلى الاختلافات القائمة بين الثقافات والشعوب، وهذه الطبقة الإيكولوجية تجمع الكائنات الإنسانية التي تمتلك وعياً بأزمة القابلية للسُّكنى، فهي ليست الإنسانية قاطبة، بل طبقة قطب ومحور (classe pivot)، وأنا أستعير هذا المُصطلح من أعمال «برونو كارسنتي[4] Bruno Karsenti»، إذ لا وجود لصراع طبقي، بل ما يوجد هو تعدُّدية في النزاعات والخلافات، وهذه الوفرة هي ما يميِّز التعارضات حول القابلية للسُّكنى، وهذه الطبقة القطب هي التي تتولى إقامة علاقة، بشكلٍ من الأشكال، بين قمة المُجتمع وقاعدته، بواسطة مشروع يتعارض مع مشروع التنمية عن طريق إنتاج الخيرات وتوزيعها.

إذن فالطبقة القطب الجديدة توجد في مَعمعان النضال، لكن نضالاتها نضالاتٌ مشتتة، فهي توجد تقريباً في كل مكان وتجتمع أحياناً، كما هو حاصل حول المناخ، إنها تجتمع بل وحتَّى تنتظم جيوسياسياً، وأحياناً أخرى تعاني التشتُّت التام. وحتى يصير ذلك صراعاً منظماً، لابد من أن ينتج الفاعلون توصيفات لوضعيات الصراع التي يوجدون فيها. ذلك ما مثَّل هوساً استَبَدَّ بي من زمن طويل. وفي الوقت الحالي، لا يتحقَّق جَمْعُ هذه الوضعيات وإضافةُ بعضها إلى بعض، كما أنها لا تجد منافذ وفرص سياسية مواتية لها، بل حتى أنت نفسك سبق لك أن نشرتَ في موقع الأرض الجديدة «Terra Nova» ملاحظة بعنوان المُفارقة الفرنسية، تُظهر فيه المسافة والبُعد الذي يفصل بين أنساق القيم الخاصة بالفرنسيين وبين تمثيلهم الإيديولوجي والإعلامي والسياسي، وهي المُلاحظة التي تسير في نفس اتجاه ما نريد قوله في كتابنا، بحيث لا وجود أبداً لانتظام بين الكيفية التي يعيش بها الناس الصراعات الراهنة وبين تَمثُّل هذه الصراعات كما يتمُّ نقلُها في وسائل الإعلام وإكسابها الخاصية السياسية، والصراع بين القناصين والإيكولوجيين يمثل أبلغ مثال على ذلك؛ فالرواية الإعلامية تجعل العلاقة بين مَنْ يمارسون هواية القنص وبين الخُضْر علاقة عداء، وهو ما يعتقده القناصون والإيكولوجيون على السواء. وإذا قرأتم كتاب «شار ستيبانوف[5] Charles Stepanoff» -«الحيوان والموت - L'animal et la mort»- الذي يقترح أنثربولوجيا للصيد انطلاقاً من بحث ميداني شامل امتدَّ لسنتين، ستعرفون أن هذا التعارض لا معنى له، نعم يوجد قناصون سيِّئون كما يوجد قناصون جيدون، وهؤلاء وأولئك، يدافعون مجتمعين عن الحيوانات، بصورة عامة لا يمكننا أن نكون مع القنص أو ضده، وكل الصراعات تبقى على هذه الشاكلة. وما يتعيَّن القيام به من عمل من أجل رؤية النضالات يرتبط بعضها ببعض، والصراعات تنتظم، إنما يتمثل في تسمية الأشياء والوصف الدقيق للوضعيات. والالتباس الذي يكتنف مفهوم الطبقة الإيكولوجية، التي هي تارةً طبقة شعبية وطوراً طبقة حاكمة وتارةً أخرى هي طبقة قطب ومحور، وطوراً آخر طبقة شاسعة وممتدة جداً، وطوراً طبقة صغيرة جداً، إنما مردُّه إلى عين الوضعية التي نعيشها.

• ذاك ما كتبتَهُ في وقتٍ ما عن صور التعارض بخصوص استهلاك اللحوم؟

- بخصوص اللحوم وحول التخطيط الحضري وحول التنقل، في كل مرّة نكون أمام مواضيع محل تنازع وتعارض، ولن نفلح في تغيير انتظامات المصالح والانتماء إلّا حين نشرع في وصف الوضعية التي نوجد بداخلها؛ ذاك ما نحاول القيام به عبر أوراش «أين نرسو» حيث نطلب من المُشاركين وصف وضعياتهم الحياتية، وقد أدركنا أن الشَّرط اللازم من أجل التوصل إلى تفعيل هذا العمل هو ألّا يعطي الناس آراءهم، لأن الآراء، كما أبرزتَ أنت بكيفية واضحة في كتابك «أعمال الكراهية[6] - Le business de la haine»، قد صارت دروعاً، فهي لا تقول شيئاً، لأن الآراء تعاني الاستيلاب، بحيث تمَّ امتصاص الجوهري فيها، لذلك من الواجب البدء بأن

نقول للناس: «لا نهتم بآرائكم، صِفُوا الارتباطات وأشكال التَّعَلّق التي توجدون فيها»، وعمليات الوصف التي تكون مُجرّدة من الآراء هي ما سيخلقُ أشكال انتسابٍ وانتماءٍ وعلاقاتٍ بين مختلف المصالح.

• تستخدمون بكثرة مفهوم العَالَم الذي نعيشُه ومفهوم العَالَم الذي نعيش داخله، وتقولون بأن الهدف هو النجاح في خلق تراكب بين هذين العَالَمين...

- ذلك مستوحى من هذا الكتاب المُثير لـ«بيير شاربونيه Pierre Charbonnier» بعنوان (الوفرة والحرية[7] - Abondance et liberté»، الذي له الكثير من المزايا، وقد استعرت هذه الصيغة لأن لها قوة خاصة؛ ففي العمق أن تفهم الإيكولوجيا هو أن يكون لك وعي بأن الخيرات التي تستفيد منها إنما هي آتيّة من الخارج، من مكانٍ آخر، وهذا المكان الآخر يمكن أن يكون هو المُستعمراتَ القديمة أو البلدان التي هي في طريق النمو، أو مكانٍ آخر، كما يمكن أن يكون قد تمَّ إنتاجها من قِبل الفئاتَ المُستَغَلَّة، مثلما نرى ذلك مع تشغيل الأطفال، ومع العمل الشاق. إنه مكانٌ آخر، وفيه لاوجود للحقوق نفسها. في العَالَم الذي نعيش فيه وداخله، تكون لنا حقوق وامتيازات، نعم هناك حدٌّ كما هو الحال بالنسبة للحدِّ الأوروبي، وهو حدٌّ يتمُّ الدفاع عنه بشكلٍ جيد، لكن من الواضح أن هذا الفضاء الذي نوجد فيه لاً يعيش حالة اكتفاء ذاتي، يمكننا أن نعيش فيه بفضل العَالَم الذي نعيشُه، حيث يوجد أناس لا يستفيدون من نفس أشكال الحماية القانونية والديموقراطية.

ما هي المسألة الإيكولوجية؟ إنها في العمق مسألة الولوج من هذا الخارج إلى داخل السياسة، و الذي يمكن أن يكون هو الغازات الدفيئة، أو الغابة أو الماء الذي نستعمله، إذ لابد من إخراج الإيكولوجيا من حديقتها الخلفية، لأن الأمور الخضراء التي تنضاف إلى المواضيع السياسية هي بحق على درجة كبيرة من الأهمية، وبالتالي فالمسألة الإيكولوجية هي الوعي بأن العَالَم حيث نعيش (monde où l’on vit)، يتوقف على عالَم نعيشه (un monde dont on vit)، والمفتقد للتمثيل السياسي، في هذا الإطار تكون كل المُشكلات الاجتماعية الخاصة بالعدالة وبالهيمنة رهاناتٍ إيكولوجيةً.

• تشيرون في كتابكم إلى أن الإيكولوجيين غفلوا عن معركة الأفكار وأنهم لم يُفلحوا في خلق اتحاد لهذه الطبقة.

- لقد اعتقدوا -عن خطأ- أن إدخال الطبيعة إلى السياسة لن يطرح مشكلات أساسية، غالباً ما يكون الإيكولوجيون علمويين جداً، لأن ذلك بالنسبة لهم بمثابة بداهة علمية. لقد كتبت منذ ما يقرب من خمس وعشرين سنة كتاب «سياسات الطبيعة[8]»، الذي عالج هذه المسألة بِبَيان التعقيد الذي يسمها ما الذات وما السياسة أو ما الدولة الوطنية، كيف يمكن لكل هذا أن يتناسب مع الطبيعة؟ لقد بلغْتُ كل هذه الأسئلة عبر سوسيولوجيا العلوم، وبالتالي بواسطة شك عميق في التمثل الذي نكوِّنه عن العلم، هل سبق لك أن شاهدت الشريط السينمائي (لا تنظرٍ إلى الأعلى[9] - Don’t look up)، فالإيكولوجيون هم تماماً مثل العالمين في هذا الفيلم السينمائي، إنهم يعتقدون أن الاختلالات المناخية مبهرة ومثيرة للرعب، وتمَّت البرهنة عليها علمياً، وبالتالي فهي كافية في العمق كي تمرِّنَ وتدرِّبَ الأذهان بالتفكير فيها، غير أن الأمور لا تسير على هذا النحو. سبق لي أنا نفسي أن برهنت في عملٍ سابق ألَّفته حول باستور -«باستور: حرب الميكروبات وسلمها[10] - Pasteur: guerre et paix des microbes»- بأن باستور لو فكَّر بهذه الكيفية لظل مجهولاً أو رائداً في مجاله وحسب، فما يحدُّ من عرض النطاق الترددي للإيكولوجيا السياسية وتأثيرها هو هذا العجز عن فهم التاريخ والعلومِ والثقافة والفنون والروايات مجتمعة في تفاعلها. إن عملاً كاملاً لم يتم إنجازه بعد، ويمكننا أن ننتقد أو نلوم على ذلك الإيكولوجيين.

أعترف بأنه من غير اللائق استدعاء هذه المسألة وهم في خضمّ الحملة الانتخابية[11]، لكني، أظن أنه من المُهمّ تَذكُّر كون النظرة العلموية للوقائع بخصوص الطبيعة والسياسة هي بمثابة مأزق أو طريق مسدود، لأن الوقائع العلمية لا تحدِّدُ القرار السياسي، والسياسة لا وجود لها دون جدال وتناظر.

• ما دمتَ قد أثرت أموراً سيئة، هناك جملة في كتابكم تواتر إيرادُها: «في الوقت الحالي نجحت الإيكولوجيا السياسية في أن تثير الذعر في الأذهان وجعلت أصحابها يتبرمون ويضجرون، من هنا منبع شلّ العمل الذي غالباً ما تكون هي سبباً فيه»، هل هذا تفسير لنجاحها الضعيف في أوساط الناخبين؟ فهي تولِّدُ القلق ولا تثير إلّا القليل من الرغبة والشغف.

- نعم غالباً ما أوردنا هذه الجملة وكرَّرنا الاستشهاد بها، بل تمَّ استخدامُها حتى من أجل مضايقة «جادو[12] Jadot» في أحد البرامج الإذاعية، وهو ما أزعجني وأثار حفيظتي كثيراً، نعم هي ليست بالجملة الودية، لكن تمَّت إساءة تأويلها، فالخطأ ليس خطأ الإيكولوجيين. كلاَّ، إنه خطأنا جميعاً، ومنبع الذُّعر هو إعلان الكارثة المناخية. فهي تولِّدُ قلقاً وجودياً لا يمكن تحمله؛ ذلك أن الكارثة خارجية بالنسبة لك، إنك تنظر إليها من نافذتك، وأنت لا توجد داخلها، ومن أجل الانفلات من الشعور بالعجز والتخلص منه، لا بد من أن نفهم أن شروط القابلية للسُّكنى هي ما يسمح لنا بالوجود وبالعيش الكريم، ولا بد من العمل على نقل النقاش من شروط الإنتاج إلى شروط القابلية للسُّكنى. وهذا ما يبرزه بصورة



جيدة شاربونييه في كتابه المذكور آنفاً. لقد مثلت هذه المسألة دائماً جزءاً من تعريف السياسة، لكنها كانت كذلك بكيفية غير مرئية، كانت واردة في حق الملكية وفي استغلال الموارد، لكنها كانت دائماً خفيّة ومستترة، وصارت الآن مطروحة بوضوح تام وهي توجد في قلب النقاش السياسي مُرْغِمةً الجميع على التحرُّك. لذلك سيكون من اللازم على علماء الاجتماع القبول بأن يغيِّروا قليلاً تعريفهم للاجتماعي، ورجال السياسة يلزمُهم القبول بتعديل يسير لتعريفهم للسياسة ولمسألة الأمة، وللدولة - الأمة كما أن مسألة الحدود تعدّلت نوعاً ما، وبالإجمال المسائل التي بلغ عددها (75) التي طرحناها في مذكرتنا، تريد أن تقول: هيا إلى العمل! من اللازم علينا الانكباب على هذه المسائل الواحدة تلو الأخرى على غرار ما فعل الاشتراكيون في منتصف القرن العشرين لما كان من اللازم التحرُّر من الليبرالية.

• بكل تأكيد، فأنتم تقدِّمون هذا المثال في كتابكم قائلين بأن هذه الرؤية الاشتراكية، لزمها قرابة نصف قرن حتَّى تتبلور، مقترحين لزوم الكثير من الوقت من أجل بناء نظرة إيكولوجية وإجراء هذا التغيير في البراديغم. وفي هذا الوقت يخبرنا خبراء الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغيُّر المناخ (GIEC) أننا لا نتوفَّر إلّا على مدة خمس عشرة سنة من أجل التصرُّف قبل أن يفوت أوان ذلك، أليس هذا التفاوت الزمني هو ما يفسر الإحساس بالعجز الذي يختبره الكثير منا؟ والناس على وعي بهذا التفاوت، وهم يشعرون بأن الكثير من الوقت هو ما يلزم من أجل جعل هذا المركبة الهائلة للاقتصاد القائم على استغلال موارد الأرض، تحيدُ عن مسارها الأول.

- يمكن أن يكون لهذا الصراع الزمني جانبٌ محبط، بيد أنني أعتقد من جهتي بضرورة العمل جدياً، كما هو الحال في التراجيديا فنحن ليس لدينا الوقت الكافي الذي كان في متناول الاشتراكيين للعبور من التعاطي مع المسألة الاجتماعية على أساس أبوي وإحساني عند نهاية القرن التاسع عشر إلى الجبهة الشعبية، لكن لو وجَّهْنا اهتمامنا إلى النموذج الإنتاجي، عندها سنجد أن الأمور حدثت بوتيرة سريعة، فالبنية التحتية للغاز والبترول وما نطلق عليه اسم التسارع الكبير، كل ذلك حصل بعد الحرب؛ بدءاً من الخمسينيات من القرن العشرين وصولاً إلى مطلع الألفية الثالثة. فما تمَّ القيام به لا يمكن أن يتمَّ التراجع عنه وإلغاؤه في وقتٍ وجيز، ذلك أن سرعة رد فعل الكائنات والمُجتمعات الإنسانية ليست بالأمر المُعطى سلفاً، بل أمر يتغيَّر، وهذا الصراع الزمني يحدِّدُ الوضعية ويعرِّفُها، إنها تراجيديا، لكنها وضعية تراجيدية لا تبعث على اليأس والإحباط، بل لابد

مـن القبـول بهـذا البُعـد المأسـاوي أو التراجيـدي؛ لأننـا في مواجهـة مشـكلة وجوديـة لا مجـرد مشـكلة هامشـية.

• يوجدُ في مذكِّراتكم أمرٌ لا مفكّر فيه بخصوص الطبقة الإيكولوجية الجديدة هو الصيغة الليبرالية للانتقال الإيكولوجي التي تراهن على السَّير بأسرع وتيرة من خلال الوعي الحاصل في صفوف المُستثمرين والمُقاولين والحكام، فالاقتصاد الرأسمالي هو في طور فهم أن بقاءَهُ واستمرارهُ يتوقف على الضرورة المُطلقة للتخلص من الكاربون والتخلص من الاقتصاد البُنِّي لصالح الاقتصاد الأخضر، أمّا كانت وتيرة الانتقال لتكون أسرع وأكثر فاعلية لو تمَّت قيادة هذا الانتقال عن تنظيمه في إطار الاقتصاد الليبرالي؟ كما نستشعر في «مذكِّراتكم» كذلك وجوداً ضمنياً لفكرة لُزُوم وجود ضرب من الثورة السياسية من أجل تفعيل وأجرأة هذا التغيير في الطبقة الحاكمة، إذ إن ضرورة انتظار حتى تفوز الأحزاب الإيكولوجية على الأغلبية في البرلمان تنطوي على خطر استغراق وقتٍ أطول، وأنا هنا لا أصدر حكماً مسبقاً على ما ستكونه نتيجة (13) «يانيك جادو Yannick Jadot» في الانتخابات، وحتى وإن كان الخضر الألمان، الذين نعتبرهم أقرب إلى ممارسة السلطة، قد تلقوا هزيمة من طرف حزبين تقليديين، وحتى لو شاركوا في السلطة، فإنهم يفتقرون إلى زعيم؛ ففي ألمانيا لم يحدث تغيير في الطبقة الحاكمة خلال الانتخابات التشريعية الأخيرة، بل ما حَصَل هو مجرد تغيير بسيط في الائتلاف، وبالتالي فالسؤال يطرح نفسه عمَّا إذا لم يكن النهج الإصلاحي هو المُفضَّل؟

- لا وجـود لمـا هـو ثـوري فـي مذكِّراتنـا، فنحـن ندعـو إلـى اتحـاد جديد، ونتحدَّث عـن إعادة الترتيـب والتصنيف؛ بحيـث سـيكون هنـاك صناعيـون ومسـتثمرون ومهندسـون داخـل الطبقـة الإيكولوجية، مما جعل سـؤالك يُوقعني في حيـرةٍ مـن أمـري، أظـن أنـه مـن الـلازم اللجـوء إلـى اعتمـاد تعدُّديـة فـي المُقاربـات لأجـل تفعيـل الانتقـال وأجرأتـه، لأن الأمـر يتعلَّـق بتغييـر فـي البراديغـم ومـن المُهـمّ جـداً التفكيـر فـي الانتقـال بوصفـه تغييـراً فـي البراديغـم. طبعاً سَـتحدُثُ عمليات إعادة ترتيب وتصنيف وسـتُثير صراعات، بحيـث سـنرى صراعـات مهمّـة حـول الطاقـة ووسـائل النقل وحـول الاسـتهلاك، إلـخ، كمـا كان عليه في سـنوات ما بعد الحـرب العالميـة الثانيـة. وبالتالـي فنحـن لابثـون داخـل السياسـة، بـل وحتـى داخـل السياسـة الكلاسـيكية جداً مع عمليـة تنـاوب تأتـي بالمُعارضـة، وهـو مـا يفيـد بمعنـى من المعانـي، وجُـوب تحقيـق الخـروج مـن تلـك الجذريـة كمـا هـي مُتخَيَّلَـة في اليسـار، تلـك الفكرة القاضية بـأن خروجنا مـن الرأسـمالية لا يتحقَّـق إلّا عبـر القيام بالثـورة؛ إنها فكرة تتسـبب في شـلل اليسـار، ولابد لنـا، في الوقت نفسـه، من تحمُّـل مسـؤولية كـون الإيكولوجيـا واليسـار كلاهمـا يمثـل معارضـةً لهـذه الصيغـة الليبراليـة التـي سـتكون مناصـرَةً للبيئـة فـي الظاهـر وبالأقـوال دون الأفعـال، ومناصـرة لاسـتمرار الأعمـال كالمُعتـاد وترتكـز علـى كل إمكانـات الهندسـة الجيولوجيـة، وبالتالـي سـتكون هنـاك صراعـات قاسـية جـداً، ومـن أجل قيـادة هـذه الصراعـات وتوجيهها، لابـد من بنـاء هذه الطبقـة الإيكولوجية، الحاملـة لعقلانية أسـمى وأعلـى ويكـون الحـق في صفِّهـا حول معنـى التاريخ ومنحـاه. ليسـت المُشـكلة الأساسـية هي الثـورة، ولابد من الإنهـاء مـع هـذا التصـوُّر العقـدي للسياسـة، ومـع الفكـرة التـي تقيـم رابطـة ضروريـة بيـن النقـاء السياسـي والتحول الجـذري، والمُشـكلة الإيكولوجيـة لا يمكننـا أن نختزلها في الثـورة، لأنهـا مشـتَّتة ومتعـدِّدة إلـى أبعـد حـد، فهـي تتوجّه إلـى الكثيـر مـن النـاس المُختلفيـن، ولذلـك فهـي صراعيـة جـداً و مـن المُتعـذَّر توحيدُهـا داخـل نـوعٍ مـن السـردية الثوريـة الكبـرى، رغـم أنهـا تبقى جذريـة جداً، لأنهـا تُحدِثُ تغَيُّـراً فـي البراديغم.

• لكنكم كتبتم أن الطبقة الإيكولوجية يلزمُها القبضُ على معنى التاريخ ومنحاه، وليس هناك من معنى ومنحى للتاريخ في غياب سردية تاريخية كبرى!

- إن السـردية التاريخيـة الكبـرى هـي أن الحداثـة التـي تأسسـت علـى مفهـوم التنمية الليبرالي والاشـتراكي، وعلى علاقـات الإنتـاج، قـد انتهـت وانقضـت، وبالتالـي صـارت الحداثـة تسـتندُ الآن إلـى قـدرة المُحافظـة علـى قابليـة الأرض للسُّـكنى، وهـو ما لا يفتـرض، فضلاً عن ذلك، معنى للتاريـخ وحسـب، بـل الكثيـر مـن معنـى التاريـخ ومنحـاه، لأن الأرْضَنـة la territorialisation، وتعدُّديـة الأقاليـم الترابيـة، والرُّسُـو كلُّهـا لا تتـمُّ فـي نفـس الزمـكان، وذاك هـو القسـم الكوسـمولوجي مـن قضيتنـا.

• استدعيتم مسألة التضحيات، ونحن نرى في مجموعة 50 الفرنسية وهي مجموعة صغيرة مواطنة كوَّنها منتدى (الأرض الجديدة) تكوَّنتُ بالتعاون مع (مجمع الدراسات والاستشارة) (BVA)، لتنشيط المُحاورة الكبرى(La Grande Conversation)، نرى هذا الإدراك للتضحيات التي يتعيَّن القيام حاضرا جدا عندما نتحدَّث عن الإيكولوجيا. لقد انتقلنا من الإنكار إلى الشعور بالذنب الذي يتمثل في قول: «لست مستعداً لتقديم تضحيات»، والنسبة الضعيفة من الأصوات الناخبة التي يحصل عليها الإيكولوجيون خلال الانتخابات في مجموع أوروبا تقريباً، إنما تجد تفسيرها أيضاً في هذا الشعور الذي ينتاب الناس إذا صوتوا لهم، بوجوب تقديم تضحيات، وبالتالي فهذا السؤال يوجد في قلب الفتور الذي نشعر به جميعاً، هل في الإمكان أن تكون لنا سردية تاريخية كبرى تتحدَّث

عن التقدُّم والسعادة والمُستقبل المُشرق مع قولها لنا في الوقت ذاته بأن ذلك لن يكون ممتعاً بصورة دائمة؟

- صحيح لكن في النظام الحالي للتدمير العام، ليس الأمر ممتعاً في كل الأيام.

• لكن الناس على معرفة بما لديهم اليوم وهم يشتَبقون الحرمان من الراحة والحريّة الذي ستكون التضحيات سبباً فيه.

- نعم، لكنهم يعرفون أيضاً ما الذي سيفقدونه إنْ هم واصلوا النهج الحالي، إنها ليست بالوضعية البسيطة، بل هي وضعية يعمُّ فيها القلق الجميع؛ فالناس يقلقون من أجل أبنائهم وأحفادهم، وهذا القلق البيئي محبط إلى أقصى حد، فمَنْ هم في مثل عمري من الناس صاروا يقولون لأنفسهم فجأة: «إذا لم أضع اعتماداً على نفسي ستسوء الأمور أكثر وتزداد تفاقماً»، لهذا السبب لابد لنا من العودة دون توقف إلى هذه المُشكلة المركزية المُرتبطة بقابلية الكوكب للسُّكنى حتى تصير مُحرِّكا لمصالحنا. ولهذا السبب أيضاً من الواجب وصفُ هذه المصالح أيضاً، من أجل الوعي بما يتعيَّن علينا التمسك به أكثر من بين التنقل واللباس والغذاء والسكن والأطفال والتربية، إلخ. من الطبيعي تماماً أن ينتاب الناس الذعر ويصيبهم الجمود، لأن هذا الوضع بالفعل وضعٌ مُشِلٌّ، لكن ما الذي يتعيَّن علينا القيام به وفعله؟ لن نظل هكذا في وضعية عطب وذُعر، بل لابد لنا من العمل، والحال أن حقل القوى السياسية لا زال اليوم غير محَدَّد، ويكفي دليلاً على ذلك حديث الجميع عن الإيكولوجيا بمعنى مختلف.

• سؤال أخير، ما هو شعوركم بخصوص ما أصاب اليسار والإيكولوجيين من عجز عن تحقيق وحدتهم، وعن أن يفتحوا نقاشاً بينهم بغية إيجاد أرضية مشتركة؟ وحتى لو كان الأمر لا يتعلّق إلّا بنوايا التصويت فإن النسب المُعلن عنها تظهر أن الجمْع المُكوَّن من اليسار والإيكولوجيين بالكاد سيمثل الربع من مجموع أصوات الناخبين؟ يتعلّق الأمر بمشكلة فرنسية بشكلٍ مخصوص ونوعي؟ لماذا ينهار اليسار دون أن يصل الإيكولوجيون إلى مستوى يضمن لهم الظهور؟

- إنّ انهيار السياسة أمرٌ عام وكوني (...) يظهر أن اليسار يَفتقدُ لبرنامج، اللهم ما كان من بقائه يساراً على الشاكلة التي تَحدَّدَ بها منذ عهد فرانسوا ميتران في الثمانينيات من القرن العشرين، وهو عهد انصرم الآن عليه قرابة 50 سنة، لذلك فهو يستنفد طاقاته وإمكاناته في التمسك بكيفية غير محدَّدة بهذه الفكرة القاضية بلزوم إحداث قطيعة جذرية، باعتبارها فكرة ما عاد أحدٌ يؤمن بها. وفي مواجهة هذا الأمر، نجد أن الإيكولوجيين لم يعرِّفُوا مشروعَهم بوضوح تام، باعتباره مشروعاً مختلفاً لينطلقوا في اتجاه يكون بدوره مُختَلِفاً عن هذا البحث السَّرمدي عن الجذرية.

يمكننا القول إن محاولة المُحافظة على حياة هذا اليسار الموروث من 1981 هو من باب تمديد فترة الإنعاش بصورةٍ قاسية، وهنا أيضا يغيب العمل.

نعم لازال اليساريون يعيشون على فكرة اجتماعية عفا عنها الزمن وانتهت مدة صلاحيتها، بل هي فكرة خاطئة عن ماهية الفعل السياسي، وعند العلم بهذا سيكون من اللاّزم بذل الجهد بالعمل على تأسيس المجلات والقيام بعمل إيديولوجي، وإقدامنا على كتابة كتاب «مذكرة» كان نتيجةً لما اكتشفناه من غياب مدرسة للحزب في ائتلاف أوربا-البيئة- الخضر (EELV)، لذلك لابد من العمل والتكوين والنقل والتبليغ.

■ حوار: جان لويس ميسيكا[14] □ ترجمة: يحيى بوافي

المصدر:

L'avenir de l'écologie politique Entretien avec Bruno Latour, PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-LOUIS MISSIKA, Mars 2022 : https://tnova.fr/ecologie/transition-energetique/lavenir-de-lecologie-politique-entretien-avec-bruno-latour/

هوامش:

1- Bruno Latour, Où atterrir ? Comment s'orienter en politique, La Découverte, Paris, octobre 2017.

2- Bruno Latour, Nikolaj Schultz, Mémo sur la nouvelle classe écologique : comment faireémerger une classe écologique consciente et fière d'elle-même, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, janvier 2022.

3- Norbert Elias, Sur le processus de civilisation : recherches sociogénétique et psychogénétique, publié en allemand à Bâle en 1939, traduction française par Pierre Kamnitzer en deux volumes : La civilisation des mœurs, Calmann Lévy, collection Liberté de l'esprit, Paris, 1974. La dynamique de l'Occident, Calmann Lévy, collection Liberté de l'esprit, Paris, 1975.

4- Bruno Karsenti, Cyril Lemieux, Socialisme et sociologie, Editions EHESS, Paris, juillet 2019.

5- Charles Stepanoff, L'animal et la mort : chasses, modernité et crise du sauvage, La Découverte, sciences sociales du vivant, août 2021.

6- Jean-Louis Missika, Henri Verdier, Le business de la haine : Internet, la démocratie et les réseaux sociaux, Calmann Lévy, collection Liberté de l'esprit, Paris, février 2022.

7- Pierre Charbonnier, Abondance et liberté : une histoire environnementale des idées politiques, La Découverte : Paris, janvier 2020.

8- Bruno Latour, Politiques de la nature, La Découverte, Paris, 1999.

9- Karsenti Don't look up, Déni cosmique, comédie dramatique américaine écrite et réalisée par Adam McKay, diffusée sur Netflix en 2021.

10- Bruno Latour, Pasteur : guerre et paix des microbes, suivi de Irréductions, La Découverte, Paris, 1984.

11 - يقصد الحملة الانتخابية للانتخابات التشريعية التي جرت في 12 و19 يونيو/حزيران 2022، التي شارك فيها الإيكولوجيون أو أنصار البيئة ضمن تحالف من «الاتحاد الشعبي البيئي الاجتماعي الجديد» بزعامة اليساري الراديكالي «جان لوك ميلنشون» وحصلوا على 131 مقعداً في الجمعية الوطنية.

12 - المقصود «يانيك جادو»، مرشح حزب «البيئة والخضر»، الذي خسر منذ الدور الأول من الانتخابات الفرنسية التي انتهت بإعادة انتخاب «إيمانويل ماكرون» رئيساً لفرنسا لولاية ثانية الأحد 24 أبريل/نيسان 2022 بنسبة 58,54 .

13 - لم يكن جرى بعد الدور الأول من الانتخابات الرئاسية.

14 - جون لوي ميسيكان ولد بالجزائر سنة 1951 رجل سياسة فرنسي وأستاذ علم اجتماع الميديا بمعهد العلوم السياسية بباريس، له العديد من الكتب في مجال علم اجتماع وسائل الإعلام وتقنيات التواصل ، منها «نهاية التليفزيون» وآخرها، كتاب ألفه بالتعاون «هنري فيرديية - Henri Verdier»:

«Le Business de la haine : Internet, la démocratie et les réseaux sociaux, Calmann-Lévy, Paris, 2022».

أخيم فامباخ:

«تجارة الكربون» حاسمة لحماية المناخ

«شراء الكهرباء الخضراء، تجنب الرحلات القصيرة، تركيب النظام الشمسي على الأسطح.. كل هذه التدابير الشخصية لا تساعد في خفض غاز ثاني أكسيد الكربون وتحسين البصمة البيئية للفرد».... هكذا يرى أخيم فامباخ»، خبير الاقتصاد الألماني البارز ورئيس مركز البحوث الاقتصادية الأوروبية «ZEW» في مانهايم، والعضو السابق في المجلس الاستشاري العلمي للوزارة الاتحادية للاقتصاد منذ عام 2006، إذ يرى تبني آليات أكثر فعالية من قِبل الدول مسألة أكثر أهمية من سلوكيات الأفراد، ويأتي على رأس هذه الآليات وضع ضوابط مُحدِّدة لما يُعرف بـ«تجارة الكرِبون»[1]، إذ تقوم هذه التجارة على مبدأ «مَنْ يلوِّث يدفع»، وهو أحد أهم مبادئ الإدارة البيئية لحث المُنتجين والمستهلكين على استخدام منتجات صديقة للبيئة، إذ يرى «فامباخ» أن هذه التجارة، رغم ما تحمله من تعقيدات وغموض لحداثتها، إلّا أنها تحمل معها الطموح كأداة فاعلة لخفض التلوُّث وتحقيق عوائد مالية مباشرة تساعد الدول الأكثر تضرُّراً من تغيُّر المناخ، شريطة أن تخضع لضوابط رقابية دولية صارمة.

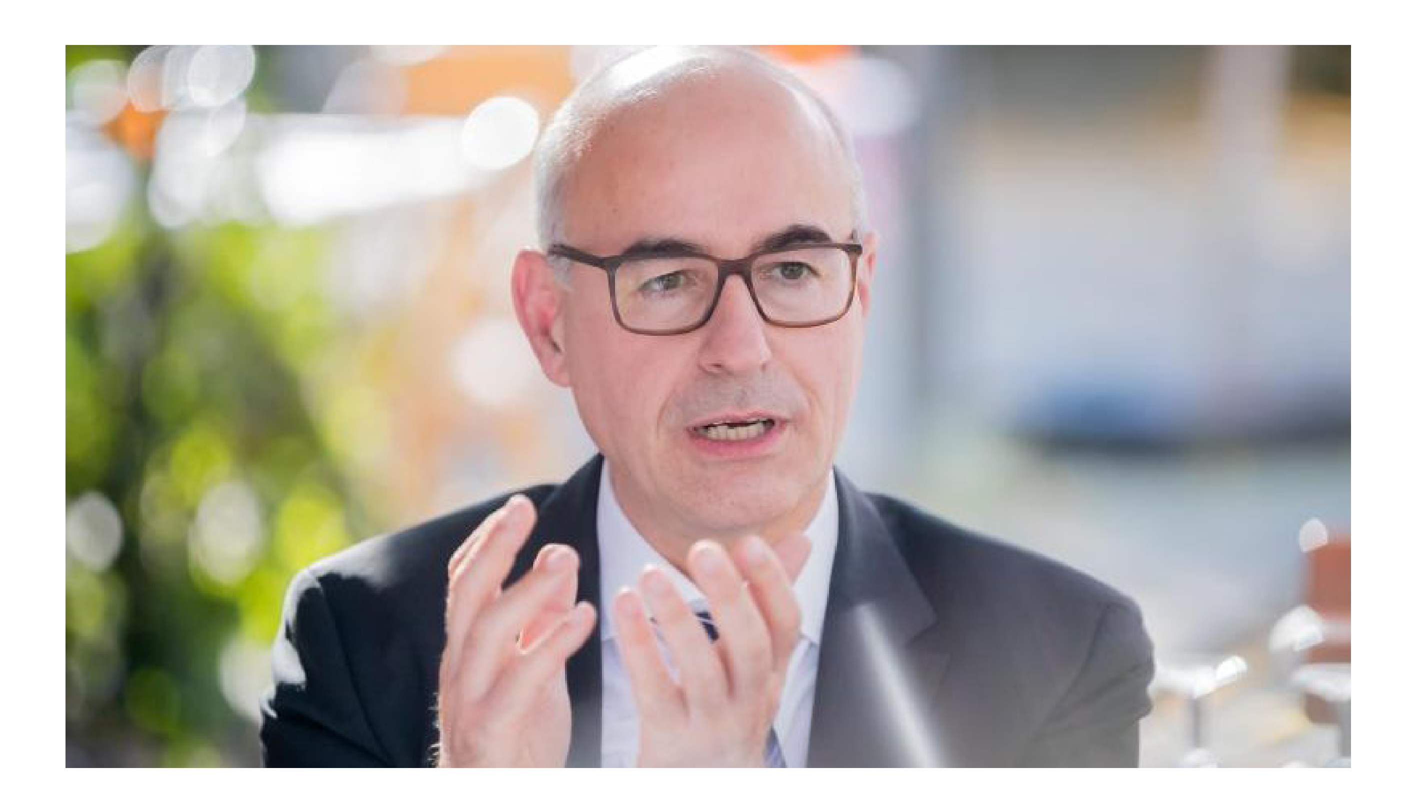
• سيد فامباخ.. لو تفضّلت أجب عن الأسئلة الثلاثة التالية بـ (نعم) أو (لا): هل أساعد المناخ إذا اشتريت الكهرباء الخضراء؟ هل أتسبَّب في المزيد من انبعاثات ثاني أكسيد الكربون إذا سافرت، على سبيل المثال، إلى برشلونة لقضاء عطلة نهاية الأسبوع؟ هل أدعم حماية المناخ إذا قمت بتركيب نظامٍ شمسي على أسطح منزلي؟

- (لا)...

• لقد ألَّفت كتاباً عن حماية المناخ تضمَّن هذه الأمثلة. برجاء التوضيح لنا مرّةً أخرى: لماذا ترى أنه لا علاقة بين ازدياد الانبعاثات الكربونية وسلوكيات الأفراد؛ كالسفر وغيرها من الأمور؟

- الأمر بسيط للغاية: لقد وضع الاتحاد الأوروبي قانوناً يَحدُّ من كمية ثاني أكسيد الكربون المسموح بها من جانب قطاعات اقتصادية معيَّنة، والمعروف بـ «ائتمانات الكربون». هذا ينطبق أيضاً على الحركة الجوية داخل أوروبا. فمن أجل السماح لشركة طيران باستخدام جزء من هذا الحد الإجمالي، يتعيَّن عليها شراء ما يُعرف بـ«شهادات الكربون أو الشهادات الخضراء». وهي شهادة تصريح لكل طن من انبعاثات ثاني أكسيد الكربون. تصدر الدول الأعضاء هذه الشهادات للدول والجهات والشركات التي لديها التزامٌ دولي بخفض انبعاثاتها الكربونية. ولكونها لا تستطيع خفضها، تقوم بشراء هذه الشهادات وتلتزم بالأرقام المُحدَّدة فيها. إذن الأمر محدَّد سلفاً بموجب شهادات الكربون التي هي بالفعل بحوزة الدول الصناعية ويمكنها تداولها بحريّة. فإذا كنت لا تسافر أنت وبعض الأشخاص الآخرين.. فمن المنطقي، أنْ يقلَّ عدد الرحلات، ومن ثمَّة ستحتاج شركة الطيران إلى شراء شهادات أقل. ولكن ما أتحدَّث عنه، أن عدم سفر البعض لا يعني أنّ العدد الإجمالي للمُسافرين سينخفض فعلياً. أشخاصٌ آخرون سيقومون بشرائها، وبالتالي فإنّ كمية انبعاثات ثاني أكسيد الكربون التي يتمُّ إطلاقها في البيئة ستظلّ كما هي في النهاية بموجب الكميات المُحدَّدة بالشهادات التي لن يؤثر عليها سلوك الأفراد.. هذا ما أعنيه.





• لماذا أنت واثق أنّ شخصاً آخر سيشتري الشهادات؟

- شركات الطيران ومولِّدات الطاقة والشركات الصناعية بحاجة إلى بيعها. لا يُسمح لهذه القطاعات بانبعاث ثاني أكسيد الكربون في الاتحاد الأوروبي إلّا إذا اشترت شهادة لكل طن. في الوقت الحالي يتمُّ تداول هذه الشهادات بسعر (70 يورو) للطن الواحد. إذا احتاجت شركة طيران في ألمانيا الآن إلى عدد أقل من الشهادات، فإنها ستشتري عدداً أقل أو تبيع الشهادات الموجودة بالفعل في السوق. وكلا الأمرين يخفضان سعر التداول لهذه لشهادات، إذ يتحدَّد السعر بحسب العرض والطلب. يُشار إلى هذا أيضاً باسم تأثير «الأريكة المائية/ Waterbed Effect» وهي ظاهرة تفيد أنه في حال بذل جهود إضافية في إطار السياسات المناخية التكميلية، فلن يتغيَّر إجمالي الانبعاثات، لأن سقفها الإجمالي ثابت. تعمل هذه الظاهرة وفق قاعدة، وهي: هل يمكن ضغط الماء؟ بالطبع لا؛ فقط يتغيَّر شكل الماء بالضغط وليست كتلتها. الأمر نفسه ينطبق على عدد شهادات الكربون المُحدَّدة من قِبل الاتحاد الأوروبي، فالإجمالي ثابت على اختلاف توزيعه.

•وهل هذا منطقي؟

- بمرور الوقت ستنخفض «الأرصدة الكربونية» التي تحدِّدها الدولة، بما يتماشى مع أهداف المناخ الأوروبية. في الأصل، لم تكن هذه الأرقام ذاتها، بل، خفض الاتحاد الأوروبي عدد الشهادات الصادرة -أي مقدار انبعاثات ثاني أكسيد الكربون المسموح بها- بنسبة (2.2 %) كل عام. مع تشديد الأهداف المناخية، يجب أن تنخفض بنسبة (4.2 %) سنوياً. هذا ثابت حتى عام 2030. أما بالنسبة لانبعاثات ثاني أكسيد الكربون الناتجة عن الحركة الجوية ومولدات الطاقة والصناعة، والتي تشكل حوالي (40 %) من جميع الانبعاثات، فهناك آلية تضمن، بشكلٍ موثوق، استمرارها في الانخفاض.

• تقول إن تجارة الكربون، في حدِّ ذاتها، بمثابة أمر حاسم لحماية المناخ. ألا يعفي ذلك الفرد من كل مسؤولية؟

- أجد أنه من الغريب في سياسة المناخ أن نتحدَّث باستمرار عن البصمة البيئية التي يتركها كل فرد وراءه. هذا موجود فقط في مجال السياسة. الحُجج نفسها تُستخدم لحماية المناخ. يجب أن تعلم أن فكرة البصمة البيئية الفردية جاءت إلى العَالَم من خلال شركات الوقود الأحفوري لتغيير صورتها وتوزيع المسؤولية. بعض شركات النفط، مثل «بريتيش بيتروليوم»، دشّنت حملة وأنشأت موقعاً إلكترونياً يمكنك من خلاله حساب بصمة الكربون الشخصية. فقط بعد ذلك أصبحت هذه الفكرة شائعة. ومع ذلك، فإننا بذلك نرفع الضغط عن السياسيين والشركات ونلقي بالمسؤولية على عاتق الأفراد. نحتاج إلى التحدُّث أكثر عن مدى فعالية أداء الأدوات السياسية. فغالباً ما يكون الأفراد مرتبكين تماماً وغير قادرين على اتخاذ القرارات الصحيحة لافتقارهم إلى المعلومات الفارقة بين قرار وآخر: فكيف سيعرفون أنواع الغازات الدفيئة وحجم انبعاثاتها عند المُفاضلة



بين شراء منتجين؟ لا يمكن للمُستهلك رؤية كل شيء. ولكن إذا كان على جميع الشركات في سلاسل التوريد شراء شهادات كربون، فستؤدي البصمة الكربونية السيئة إلى ارتفاع الأسعار. وبسبب ارتفاع السعر، فمن المُرجح أن يختار المُستهلكون المُنتَج الصديق للمناخ.

• في رأيك، لماذا يدعو العديد من نشطاء البيئة إلى اتّباع جميع أنواع التدابير؛ مثل تعميم استخدام الأسطح الشمسية أو حظر السيارات ذات محركات الاحتراق، بينما لا يتحدَّثون، بالمرّة، عن تجارة الكربون التي أشرت إليها؟

- من ناحيةٍ، آلية عمل «تجارة الكربون» ليست مفهومة للآخرين بالدرجة الكافية، ولهذا من الصعب الجدال بشأنها. من ناحيةٍ أخرى، هناك عدم ثقة في أن السياسيين سيكونون قادرين على مواكبة ذلك. إذا أصبحت الشهادات «نادرة»، ثمَّ «باهظة الثمن»، وربما قرَّر الاتحاد الأوروبي إلغاءها مرّةً أخرى.

• قرّرت الحكومة الفيدرالية مؤخراً أن سعر الكربون، الذي تحدِّده ألمانيا أيضاً بالنسبة للديزل والبنزين ، يجب ألّا يرتفع في العام المُقبل كما كان مخططاً له سابقاً. وهذا يسوق دلالة إنه عندما تحتدم الأمور، سيكون من الصعب رفع سقف الأسعار كوسيلة فاعلة للضغط من أجل حماية المناخ.. فهي آلية لا يمكن المُراهنة عليها ولن يمكنها الصمود طويلاً.

- نعم، هذا الخطر قائم. خاصة عندما لا يعبأ الجمهور. لهذا السبب أريد أن ألفت الانتباه إلى مدى أهمية هذه الأدوات. هناك الآن مطالب في تجارة الانبعاثات الأوروبية لإصدار شهادات إضافية خلال هذه الأزمة. أنبه إلى أن هذه الخطوة، إذا جرى اتخاذها، ستمثل خطأً فادحاً.. عندما يتعلَّق الأمر بحماية المناخ، نحتاج إلى أن نكون قادرين على التخطيط الجيد والمدروس، لأنها تدابير طويلة الأمد وتحتاج إلى مرونة وثبات في وجه تقلُّبات الأوضاع.

• إذا كان من المُمكن عكس الأمر، أليست الأدوات الأخرى أفضل، مثل تعميم الاستخدام الشمسي أو حظر سيارات الاحتراق؟ وإنْ لم تكن، فما البديل؟

- يمكن قلبها سياسياً أيضاً. ستكون هناك مقاومة سياسية لمثل هذا الحظر أكثر من تجارة الكربون، لأنها أقل فاعلية وأعلى تكلفة. الحظر المفروض على سيارات الاحتراق بمثابة تدخل أصعب بكثير من الزيادة التدريجية في سعر البنزين. بالإضافة إلى ذلك، إذا حظرت محرِّكات الاحتراق ودعمت السيارات الإلكترونية، فسيكون هناك التزام تقني لتوفير البنية التحتية اللازمة لذلك. لكننا لا نعرف على وجه اليقين إذا ما كان هذا هو الحل الأفضل؟ وإنْ كان عام 2030 هو بالضبط التاريخ الصحيح لنهاية استخدام محركات الاحتراق؟ ربما سيكون عام 2035 أفضل؟ أو حتى نقطة زمنية مبكِّرة، لأنّ الصناعة ستستغرق بعد ذلك فتراتٍ أطول مما نتوقعه اليوم؟ إذا كنا سندرج البنزين والديزل في تجارة الكربون التي



أقرها الاتحاد الأوروبي بدلاً من ثاني أكسيد الكربون، وهذا قيد التفاوض حالياً، فإن انبعاثات ثاني أكسيد الكربون المُقابلة ستنخفض حتماً، ولكن سيترك الأمر للمُستهلكين والمُصنِّعين للعثور على أفضل الحلول وأكثرها فعالية من حيث التكلفة.

• مبدئياً، تقول: «في أوروبا، وجدنا بالفعل الصيغة السحرية لتحقيق الحياد المناخي. ويمكن للسياسيين أن ينقذوا أنفسهم من الضغوط بإجراءات الحظر. عليهم فقط التأكد من تطبيق «شهادات الكربون» بصرامة؟

- الأمر ليس بهذه البساطة. نحتاج أيضاً إلى البنية التحتية اللازمة، وعلينا تعزيز أدوات البحث والتطوير. لكن النقطة الشائكة هي تجارة الكربون. وينبغي أن يتمَّ التعامل معها وفق تدابير إضافية فعَّالة. فالوضع لن يستمر على ذات الوتيرة التي هو عليها اليوم، فعلى سبيل المثال، إذا جعلنا وضع أنظمة الطاقة الشمسية على الأسطح إلزامياً، كما تفعل العديد من الولايات الفيدرالية أو تخطط للقيام بذلك، فهذا يعني أن محطات الطاقة الأحفورية في هذا البلد ستحتاج إلى شهادات كربون أقل. وهذا سيجعلها أرخص. ما يترتب عليه فيما بعد إمكانية تشغيل محطة طاقة تعمل بالفحم لفترات أطول. لذلك لابد من دراسة كل خطوة وتبعاتها بصورةٍ جيدة. من الجيد أن يكون الناس على دراية بتغيُّر المناخ. لكن إذا سعينا إلى حماية المناخ، في المقام الأول، وفق اعتبارات أخلاقيةٍ ودعوات للحظر، فلن نكون بذلك نقطع شوطاً طويلاً على طريق التخفيف من حدة الأزمة. ولن نكون نموذجاً يحتذى به أمام البلدان الأخرى. الاتحاد الأوروبي مسؤول فقط عن (10 %) من الانبعاثات العالمية. وإذا قللنا انبعاثات ثاني أكسيد الكربون لدينا فقط، فلن يكون لذلك فائدة تذكر. من الأهمية أن تشارك دول مثل الهند أو الصين أيضاً في تقليل انبعاثاتها. ومع ذلك، لا يزال ازدهارهما محدوداً لدرجة أنه لا يمكن توقع تبنيهما لسياسة الحظر. وبدلاً من ذلك، نحتاج إلى نموذج يحتذى به يطرح إمكانية تقليل الانبعاثات بطريقةٍ فعَّالة اقتصادياً يمكن تطبيقها على نطاقٍ دولي واسع.

• كـ«مواطن»، حَسن النية، هل لا يزال بإمكاني القيام بشيء مفيد لحماية المناخ؟

- بالطبع، هناك العديد من المجالات التي لا ينطبق عليها مبدأ «تداول الكربون». وهذا ينطبق على الرحلات الجوية العابرة للقارات كما لم تتم تغطية حركة مرور السيارات واستهلاك الطاقة داخل المباني، حتى الآن، من خلال لائحة «شهادات الكربون». وبالمثل في قطاع الزراعة. كما أن تناول كمياتٍ أقل من اللحوم من شأنه أيضاً أن يساعد المناخ.

■ حوار: د.كولجيا روتسيو - مارك فيدمان
□ ترجمة عن الألمانية: شيرين ماهر

المصدر:

https://www.zeit.de/2022/42/achim-wambach-klimaschutz-emissionshandel-klimapolitik

هوامش:

(1)- تجارة الكربون: هي منهجية تعتمد على السوق في تحقيق الأهداف البيئية، بما يتيح للذين يخفضون انبعاثات الغازات الدفيئة إلى ما دون المطلوب استخدام الفائض أو الإتجار به، سواء على المُستوى المحلي أو الدولي. وهو ما يعني قيام الدول التي لديها المزيد من انبعاثات الكربون بشراء الحق في انبعاث المزيد من البلاد التي لديها انبعاثات أقل.

إيلون ماسك يجب أن يقرأ هذا

حشود تويتر تحاكي أسراب الطيور

كتبت رينيه ديريستا في مجلة Noema: «في أسراب الطيور المُتنقّلة، كل طائر من المجموعة يرى، في المُتوسط، الطيور السبعة الأقرب إليه ويضبط سلوكه وفقاً لتحرُّكاتهم. إذا تحرَّك أقرب جيرانه إلى اليسار، فعادةً ما يتحرَّك الطائر إلى اليسار. وإذا تحرَّكوا إلى اليمين، يتحرَّك الطائر إلى اليمين. لا يعرف الطائر الواحد الوجهة النهائية للقطيع، ولا يمكنه إجراء تغيير جذري على الكل. لكن التغييرات الصغيرة لكل طير من هذه الطيور، عندما تكون متزامنة وتحدث في تسلسل سريع، تغيِّر مسار الجميع».

هل توجد طريقة أكثر دقّة لوصف الديناميكيات الفيروسية لتويتر من مقارنتها بالسلوك الجماعي للطيور المُختصرة في رموز صغيرة ضمن شعار المجموعة؟ ما يمكن أن نتعلّمه من أنماط التنظيم الذاتي لأسراب الطيور قد يساعدنا في اكتشاف كيف يمكن أن تحكمنا الشبكات الاجتماعية من نظير إلى نظير -سياسياً وخوارزميّاً على حدٍّ سواء- لتضخيم إمكاناتها كمساحةٍ مشتركة للتواصل مع التخفيف من الآثار التي ألحقت ضرراً بجودة الخطاب الديموقراطي.

كما طرح الفيلسوف بيونغ تشول هان التحدّي المطروح في مقالٍ سابق بالمجلّة نفسها: «الاتصال الرقمي يُعيد توجيه تدفُّقات الاتصال. المعلومات تنتشر دون تشكيل مجالٍ عام. يتمُّ إنتاجها في مساحاتٍ خاصة وتُوزَّع على المساحات الخاصة. الويب لا يُنشئ جمهوراً».

باستخدام استعارة أسراب الطيور، تشرح ديريستا الحركية السلبية التي تضعف كل إمكانية لتأطير واقع مشترك: «بالنسبة للبشر، يتمُّ تمرير الإشارات من شاشة إلى شاشة، ومن موجز الأخبار إلى موجز الأخبار، على طول بنية فوقية اصطناعية صمَّمها البشر، ولكن بواسطة خوارزميات غير متوقّعة بشكلٍ متزايد. إنّ خوارزميات التنظيم، على سبيل المثال، هيَ التي تختار المُحتوى أو المُستخدمين الذين يظهرون في خلاصتك؛ الخوارزمية تحدِّد لك الطيور السبعة الأقرب إليك، وأنت تتفاعل معها».

وتتابع قائلة: «الموضوعات الشائعة على تويتر، على سبيل المثال، ستُظهر «اتجاهاً» ناشئاً لشخص يميل إلى الاهتمام، أحياناً حتى إذا كان الاتجاه المزعوم، في ذلك الوقت، هزيلاً - أقل من 2000 تغريدة، على سبيل المثال. ولكن هذا العمل، الدفع بشيءٍ ما إلى مجال رؤية المُستخدم، له نتائجه: لا تكتفي ميزة «الموضوعات الشائعة» بإبراز الاتجاهات فحسب، بل تعمل أيضاً على تشكيلها. تصل الإثارة إلى مجموعة فرعية صغيرة من الأشخاص الذين يميلون إلى المُشاركة. ربما يقوم المُستخدم الذي يتلقى نقرات التنبيه بنشر مشاركاته الخاصة - مما يزيد من عدد المنشورات، ويشير إلى الخوارزمية بأن الطُعم قد تمَّ ابتلاعه، وأنه أبلغ متابعيه بالموضوع للمُتابعة. ويتمُّ تنسيق مشاركاته الآن في خلاصات أصدقائه؛ الذين هم واحد من الطيور السبعة في مجال رؤية أتباعهم».

غالباً ما تكون النتيجة النهائية مألوفة جداً: «تتشكّل النوبات المُتكرِّرة بين قطعان معيَّنة، مما يدفع المُشاركين إلى الجنون والغضب حتى مع وجود عدد قليل من الأشخاص خارج المجموعة لا يملكون أي فكرة عن ما يحدث في الواقع».

تصميم حيادي المحتوى

تستكشف ديريستا ما إذا كان «تعديل المُحتوى» الذي يهدف إلى فصل «الجيِّد» عن «السيِّئ» يمكن أن يكون مناسباً وفعَّالاً نظراً لطابع التوزيع لدى نظام المعلومات الإيكولوجي، حيث يمكن لتغريدة واحدة عابرة أن تفلت من القفص وتتحوَّل إلى همهمة فيروسية بين ملايين المُستخدمين المُستعدين لمشاركتها بالمثل. تغريدة إيلون ماسك لمُتابعيه البالغ عددهم 114 مليوناً بخصوص زوج



نانسي بيلوسي، والتي تمَّ حذفها لاحقاً بعد أن أحدثت ضرراً بالغاً، تتبادر إلى الأذهان باعتبارها أحد الأمثلة المُؤثِّرة.

علاوة على ذلك، كما يوضح البيان التحرُّري لأمين تويتر حول حريّة التعبير المُطلق، فإنّ تحديد كيفية تعريف المعلومات الخاطئة أو المعلومات المُضللة، ومصدرها، هو في حدِّ ذاته نقاشٌ مستقطب إلى ما لا نهاية.

ترى ديريستا أملاً متزايداً في «إعادة التفكير في التصميم» القادر «على تشكيل الانتشار من خلال التنظيم، أو التنبيهات، أو الاحتكاك».

وقدّمت في الغرض مقترحات محدَّدة: «قد يختار تويتر إلغاء ميزة «الأخبار الشائعة» تماماً، أو في مناطق جغرافية معيَّنة خلال فترات حساسة مثل الانتخابات - وقد يحدُّ، على الأقلّ، من التنبيهات لإبراز الاتجاهات الواقعية واسعة النطاق أو الإقليمية، وليس مجرد طُعم الغضب على نطاقٍ صغير. انستغرام قد يسن الحدَّ الأقصى لعددِ المُتابِعين. وقد يقدّم فيسبوك مزيداً من الاختلاف في مجموعاته، مما يسمح فقط لعدد محدود من المُستخدمين بالانضمام إلى مجموعة معيَّنة خلال فترة زمنية محدَّدة. هذه حيادية الجوهر وليست تفاعلية».

وتقرُّ ديريستا أن مثل هذا النهج يواجه هجوماً معاكساً من نموذج أعمال وسائل التواصل الاجتماعي، الذي يفضِّل الانتشار السريع على أي شيء آخر.

جمهورية رقمية

يتّبع جيمي سسكيند منطق ديناميكية السوق هذه إلى ذروتها في الملكية المركّزة لاقتصاد الاهتمام ويقترح حلولاً لمُعالجته. تتجلّى القوة غير الخاضعة للمُساءلة للتكنولوجيا الرقمية في أوضح صورها عندما يشتري رجلٌ واحد منصة وسائط اجتماعية ضخمة لأغراض سياسية صريحة. لكن التحدّي لا يقتصر على إيلون ماسك، أو حتى على وسائل التواصل الاجتماعي. لقد كتب في موقع Noe-ma في وقتٍ سابق من هذا العام أن هناك «شيئاً أكبر يحدث». «التداعيات السياسية واضحة لأي شخص يرغب في رؤيتها: أولئك الذين يمتلكون ويتحكّمون في أقوى التقنيات الرقمية سيكتبون بشكلٍ متزايد قواعد المُجتمع نفسه». إذا كانت «الرقمية سياسية»، فإنها تحتاج أيضاً إلى ضبط القيود المُؤسّسية التي تحكم الأنظمة السياسية للمُجتمعات المفتوحة. باختصار، «جمهورية رقمية».

في الجمهورية الرقمية، يجادل سسكيند، «ستكون هناك ضوابط وتوازنات مناسبة على ممارسة القوة الرقمية. قد تتخذ هذه الأشكال المألوفة: أنظمة إصدار الشهادات للتقنيات القوية؛ المؤهلات والواجبات المهنية للأفراد الأقوياء؛ طرق الطعن في قرارات الخوارزمية المُهمّة؛ أنظمة التفتيش والرقابة على المُنتجات والمُنصات عالية الخطورة. في الصناعات الأخرى، هذه الأنواع من التدابير شائعة. في التكنولوجيا، يُنظر إليها على أنها هرطقة».

ما يقترحه كل من ديريستا وسسكيند يُشير على الأقلّ إلى الطريق نحو بعض التصحيحات لنظام اتصال مدفوع حتى الآن بضرورة جذب انتباه أكبر سوق للأفراد ذوي التفكير المُماثل وربطهم بالصوامع القَبَلِيّة التي تؤكّد الطابع الحصري لرؤيتهم الكونية. على حدِّ تعبير الفيلسوف هان، فإنّ الشبكات الرقمية المُصمَّمة بهذه الطريقة ترقى إلى مستوى «الاتصال بدون مجتمع».

تتعلَّق الديموقراطية في شكلها الجمهوري في الأساس بمدى تنوُّع المُواطنين داخل مجتمع ما مع بعضهم البعض من خلال مؤسّسات الحكم الذاتي. وحيث توجد علاقات شخصية، توجد أخلاقيات الاتصال التي من خلالها يشكِّل محتوى المعلومات الحقيقي والجدير بالثقة الأرضية السردية التي يمكن على أساسها التعايش المدني.

وعلى غرار الثورات السياسية، تميل الثورات التكنولوجية إلى الظهور على مراحل. يأتي أولاً الاختراق التحرُّري من النظام القديم المصقول بمُثُل طوباوية. تأتي بعد ذلك ردّة الفعل على الانتهاكات التي تنشأ حتماً من الشروع في مسارٍ جديد لا قواعد له، خاصة بالنسبة للمُحرِّكين الأوائل الذين أصبحوا سادةً جُدد. وأخيراً، يتمُّ إنشاء نظام حكم جديد يفرز الأخطاء والتجاوزات من فوائد التغيير التحويلي ويزيل أو يضعف الأول.

يبدو أن هذه المرحلة الأخيرة -دعونا نأمل- هي المكان الذي نتجه إليه قريباً.

■ **ناثان غاردلز □ ترجمة: مروى بن مسعود**

المصدر:

https://www.noemamag.com/musk-must-read-this/

إغناطيوس غوتيريث دي تيران:

المدرسة الاستعرابية الإسبانية عند منعطف مصيري

يُعَدُّ المُترجم والمُستشرِق الإسباني «إغناطيوس غوتيريث» أحد أبرز المُستشرقين الذين اختاروا الاقتراب من الثقافة العربية عبر المُقاربة العاشقة. ركّز مسيرته العلمية على دراسة الهويّات الجماعية والطائفية والسياسية والاجتماعية للمُجتمعات في الشرق الأوسط والمغرب العربي والقرن الإفريقي. من أعماله المنشورة في مجال البحث: «الصومال» والسرد بالعربية والدين واللّغة في الجزائر المعاصرة. كما ترجم عدداً من النصوص العربية، من بينها «همس النجوم» لنجيب محفوظ، و«واحة الغروب» لبهاء طاهر، و«رأيت رام الله» للكاتب الفلسطيني مريد البرغوثي و«نكات للمسلحين» لمازن معروف. يشتغل أستاذاً للأدب العربي في جامعة «أوتونوما»، بمدريد.

• كان اتصالك باللّغة العربيّة ناتجاً عن المُصادفة. كيف تمَّ ذلك؟

- بالفعل، لم أفكِّر قط في دراسة اللّغة العربية، ولم أنتبه إلى الحضارة العربية والإسلامية إلّا بعد التحاقي بكلية الآداب في جامعة «أوتونوما» بمدريد، حيث وددتُ تعلم فقه اللّغة الإنجليزية فإذا بي أفاجأ بأن هذا الاختصاص غير متوفّر ضمن مخططات الدراسة ومقرراتها هناك، فاتجهتُ إلى العربية. التي كانت من اللُّغات القليلة المُتاحة حينذاك في شعبة الدراسات اللُّغويّة إلى جانب الإسبانية واللاتينية، وبما أنني لم أجد في أي منهما ما يثير اهتمامي فانصرفت إلى العربية التي لم أكن أعرف شيئاً عنها. أقر بأنها ليست قصة مثيرة حافلة بالعناصر الرومانسية الأسطورية التي يُسوقها الكثير من زملائي المُستعربين إذا سُئلوا هذا السؤال، ولكنها محض الحقيقة. على كل حال، سرعان ما توغلت في بحار العربية، وهنا أسمح لنفسي بالقول: إني فتنت بها ووقعت في غرامها أسيراً متيماً بجمالها.



• هل غيَّر هذا الاختيار حياتك؟

- بالطبع، غيَّرتْ علاقتي بالعربية مسرى حياتي بصورةٍ كاملة، فبالإضافة إلى الاحتكاك بالعرب والانفتاح على حضارتهم فقد سافرت إلى عدد من الدول العربية بدءاً بالمغرب، حيث أجريت بواكر حديثي بالعربية، ثمَّ مصر فسورية، حيث أقمت بضع سنوات. لذلك، لا أبالغ إنْ قلت إن دراسة العربية ليست مجرد مهنة، بل إنها نمط جديد للحياة بالنسبة لي، وقد أثرتني بكثير من التجارب والاكتشافات والرؤى.

• ترجمتَ عدداً كبيراً من النصوص العربية، من بينها: «همس النجوم» لنجيب محفوظ، و«واحة الغروب» لبهاء طاهر. كيف تجد تأثير ترجمة هذه الأعمال الأدبية على القارئ الإسباني؟

- كلاهمـا ذو أهميـة وتأثيـر بالنسـبة إلـى القارئ الإسباني، خصوصاً «همس النجوم» ، وذلك لأن مؤلّفات نجيب محفوظ حظيت دائماً بشعبية ملحوظة في إسبانيا لدرجة أن الكثيـر مـن القُـرَّاء الذيـن لا علاقـة لهـم بالعربيـة والحضـارة الإسـلامية أكّـدوا لـي أكثـر مـن مـرة أنهـم وجـدوا فيها، مـع الفارق الزمنـي والمكانـي، قواسـمَ مشـتركة مـع واقعهـم المعيـش فـي ديارهـم الإسـبانية، وهـو أمـر قـد ينطبـق أيضاً علـى القُـرَّاء فـي أميـركا اللاتينيـة.

• ترجمـت عمليـن لكاتِبيـن فلسـطينييْن وهمـا «رأيـت رام اللـه» للكاتـب الفلسـطيني مريـد البرغوثـي و«نـكات للمسلحين» لمازن معروف. ماذا تمثّله لك مغامرةُ الاقتراب من متنٍ شعري قد يبدو مُعَرضاً للتناسي خصوصاً من طرف الغرب؟

- الكتابان مختلفان جداً من حيث الشكل والمضمـون، مريـد البرغوثـي شـاعر بالمرتبة الأولـى، ولذلك تجد «رأيـت رام الله» يوميات تحفـل بالشـعرية والمدلـولات الرمزيـة، أما مـازن معـروف صاحـب «نـكات للمسـلحين» فهـو قـاص شـاب يعتمـد علـى السـخرية والسـردية السـوريالية وسـيرة اللا معقـول، وأعتقـد أن العمليـن يضمـان مقومـات عـدّة لا تسـمح للقـارئ غربيـاً كان أو مـن أي بـلادٍ أخـرى بتناسـيهما، وبذلك يتسـنى لنـا العثور علـى طريقيـن لا يختلفان كثيراً بعضهما عن بعـض للتعبير عن المأساة الفلسـطينية وما ألحـق بالفلسـطينيين مـن ظلـم وتهميـش وتمييـز عرقـي علـى يـد نظـام عنصـري يعمل علـى محـو التاريـخ أو مسـخه.

• مـا الـذي يقـودك فـي اختياراتـك علـى مسـتوى مـا تترجمـه؟

- أنـا مترجـم محتـرف أُقـدم علـى نقـل أعمـال مختـارة مـن دور نشـر ومؤسَّسـات معيَّنـة، وهـذا جـزء مـن مهامـي المهنيـة، إلّا أن هنـاك روايات ودواويـن شـعر ومسـرحيات أنتقيهـا أنـا، ثمَّ أعرضها على الناشـرين عَلَّهم يوافقـون على نشـرها، وتتوقف معايير عملية



الانتخاب هذه على محورين أساسيين، أولهما استحساني لهذه الأعمال، أما المحور الثاني فهو أن أجد فيها ما قد يجذب القُرَّاء الناطقين بالإسبانية.

• هل أنت راضٍ عن وضعية الترجمة بين اللّغتين العربية والإسبانية؟

- أعتقد أننا ما زلنا نتخبَّط فيما يتعلّق بمقاييس انتخاب الأعمال الأدبية المنقولة من العربية إلى الإسبانية، والحقيقة أن هذه الترجمات تلقى رواجاً محدوداً وانتشاراً نسبياً لدى مَنْ يعشق القراءة، وإنْ كانت هناك استثناءات، وأظن أن دور النشر تميل في غالب الأحيان إلى تلك المُؤلَّفات التي تحتوي على ما يمت بصلة إلى «الصورة النمطية لما هو عربي أو إسلامي»، ولا نعطي الأولوية في كثير من الأحيان للأعمال التي لها قيمة فنية أو تقدِّم أشياء جديدة من ناحية المضمون أو الإبداع أو الأسلوب.

• كيف ترى، من موقعك، خصوصيات ومتغيِّرات المدرسة الاستعرابية الإسبانية في الوقت الراهن؟

- المدرسة الاستعرابية الإسبانية عند منعطف مصيري في الوقت الراهن. وقد ولَّى عهد المُستعربين الكبار الرواد الذين فتحوا طرقاً جديدة في سيرة الدراسات العربية والإسلامية في بلادنا: واليوم يقف الكثير من الزملاء المُعاصرين أمام مفترق لا نعرف بأي اتجاه نواصل السير، هناك تحسن ملموس على مستوى إجادة اللّغة العربية حديثاً وكتابة، بالقياس إلى الأجيال السابقة التي كانت تختص بالمخطوطات والدراسات العلمية دون الحديث باللّغة، ولكننا، ربما، تنقصنا رؤية واضحة للمُستقبل المنظور، فقد لا نحسن فحص عصرنا الحديث الخاضع للتكنولوجيات الحديثة والإتيان بسبل مغايرة للتعامل مع وقائع ثقافية وحضارية تختلف اختلافاً كبيراً عمّا ألفه أسلافنا.

• كيف تجد مآل الحوار بين الثقافتين العربية والإسبانية؟

- للأسف وباستثناء الخطابات الرنانة المعهودة عن الأندلس والأواصر والعروة الثقافية الوثقى بيننا وبين العرب، وكذلك التشديد على ضرورة التفاهم والمثاقفة فلا أرى هناك الكثير من المُبادرات الفعالة، ما عدا اجتهادات فردية هنا أو هناك.

• ما الذي يمكن أن تقدِّمه الترجمة والثقافة بشكلٍ عام لتجاوز مظاهر سوء الفهم التي تطبع العلاقة بين العالم الإسلامي والغرب؟

- سوء الفهم بين الحضارات مصدره الأساسي هو الخطاب السياسي والأيديولوجي، ولا يمكن أن تكون هناك مغالطة في الإدراك والاستيعاب إذا كانت الثقافة هي همزة الوصل بين المجتمعات، فالثقافة بحد ذاتها تصبو دائما إلى التفاعل الإيجابي مع الغير عن طريق إيجاد الجسور. وبذلك فإن الجهود المبذولة في سبيل التقارب بين العالمين لا بد أن تبدأ من أرضية الثقافة الخصبة، والترجمة جزء لا يتجزأ من هذا المشروع. وجميل إذا كان هناك وعي بخصوص الأعمال التي يجدر ترجمتها إلى ومن العربية على أساس فائدتها ونزاهتها وقدرتها على إعطاء صورة حقيقية عن العرب وأوضاعهم، ويتطلب الأمر تكاتف المؤسَّسات الحكومية والخاصة من كلا الجانبين.

• هل يمكن للثقافة أن تكون رهاننا على البقاء في زمن الأوبئة؟

- الثقافة لها أدوات كثيرة للرفع من معنويات الناس والحفاظ على العلاقة الطيبة بين الشعوب وكذلك التأكيد على أن المرحلة المتأزمة وإنْ كانت خطيرة فإنها ستزول بدون شك؛ والحقيقة أن الثقافة ساعدت الكثير من الأشخاص على مواجهة قيودِ الحجر والإغلاق وآثارِ إبعادهم عن أهلهم وأصدقائهم وأحبائهم وإجبارهم على تغيير عاداتهم وسلوكياتهم. ولا يمكن أن يقتصر الأدب باعتباره أحد أركان بنيان الثقافة على تسلية الناس في زمن الكورونا (ولنذكر هنا دور الديكاميرون لبوكاشيو بصفته آلية لإلهاء مَنْ احتمى بالمباني المعزولة هرباً من وباء الطاعون)، بل يتوجب عليه أن يبحث عن الأسئلة ويطوِّرها ويهديها إلى الناس أجمعين.

■ حوار: حسن الوزاني

المُترجِم والمُستشرق الأميركي جوزيف لوري

الاستشراق الغربي ما زال محفوفاً بحضور النظرة الاستعمارية

يُعَدُّ «جوزيف لوري» أحدِ أكبر المُتخصِّصين في القانون الإسلامي. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة بنسلفانيا، ويشتغل أستاذاً مساعداً في قسم لغات الشرق الأدنى وحضاراته في الجامعة نفسها. من أهم كتبه: «النظرية القانونية الإسلامية المبكرة: الرسالة لمحمد بن إدريس الشافعي»، وترجمته لـ«رسالة» الشافعي، بالإضافة إلى تحقيقها. تولّى تحرير كتاب «القانون والتعليم في إسلام العصور الوسطى: دراسات في ذكرى جورج مقدسي» رفقة د. ستيوارت وشوكت توراوا، وكتاب «مقالات في السيرة الأدبية العربية الثانية: 1350 - 1850»، رفقة د.ستيوارت، بالإضافة إلى كتاب «الآداب العربية الجميلة»، رفقة شوكت توراوا. وهو عضو تحرير مجلتي «القانون الإسلامي والمُجتمع الإسلامي» و«الدراسات العباسية» الصادرتين عن دار النشر (بريل للنشر) التي يعود تأسيسها إلى القرن السابع عشر.

• زرتَ المغرب في مرحلة شبابك. هل كانت هذه اللحظة بداية قصتك مع اللّغة العربية التي ستختارها لغةً للبحث والترجمة؟

- بالفعل، لما كنت في المدرسة الثانوية حصل والداي -وكانا مدرّسين في مدارس ثانوية- على منحة عطلة دراسية لمدة سنة، فانتقلت للدراسة في مدينة لندن خلال السنة الخريفية (1977 - 1978)، وبعد ذلك رحلنا إلى عددٍ من البلدان الأوروبية. ولما كنّا في جنوب إسبانيا، قرّرنا أن نزور المغرب، وكان ذلك، بالنسبة لي، أول سفر إلى بلدٍ عربي. وقد ترك المغرب وثقافته وعمرانه انطباعاً كبيراً لديّ، ولذلك قرّرتُ دراسة اللّغة العربيّة عندما انضممت إلى جامعة واشنطن في مدينة سياتل. وقد نجحتُ الى حدٍّ ما في دراسة العربيّة، وكنت أدْرسها إلى جانب الأدب الألماني.

• تهتم كثيراً بالأدب العربي والقرآن الكريم والشريعة الإسلامية. وكنت قد أصدرت في هذا الإطار كتاب «النظرية الفقهية الإسلامية المبكرة: رسالة محمد بن إدريس الشافعي». ما هي المعايير التي تستند إليها في اختياراتك على مستوى البحث؟

- أختار المواضيع التي تهمّني كباحث، والتي تحتاج إلى إعادة نظر. وعلى سبيل المثال، فقد اخترت رسالة الشافعيّ لأنّني شعرت بأنّ البحوث السابقة في الغرب لم تتناول أهمّ مفاهيم ذلك الكتاب، ومن بينها مصطلحات أساسيّة مثل العامّ والخاصّ والنصّ والمُجمل. وكذلك شعرت بعد قراءتي لكتب الشافعيّ بأنّ مَنْ زعم أن نظريته الفقهيّة تتكوَّن من أربعة أصول لم يصل إلّا إلى فكرة سطحيّة جدّاً.

• ترجمتَ عدداً من النصوص الأدبية العربيّة التراثية والحديثة إلى الإنجليزية، من بينها «رسالة» محمد بن إدريس الشافعي المُشار إليها سابقاً. كما حققتها، في إطار مشروع «المكتبة العربية». هل استطعتَ تقريبَ القارئ الناطق بالإنجليزية من معالم التراث العربيّ؟

- من أوضح نقاط سوء فهم الغرب تجاه الحضارة الإسلاميّة سوء فهمه للفقه الإسلاميّ. فتمنّيت أن ترسم ترجمة كتاب «الرسالة»، الذي يُعتبر أقدمَ عمل عربي وصلنا عن نظرية القانون الإسلامي، صورةً أكثر



جوزيف لوري ▲

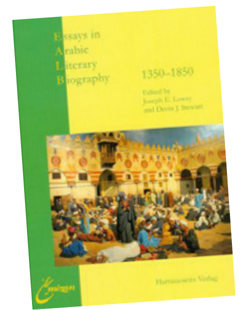
دقّة عن الفكر الشرعيّ بالنسبة إلى القارئ الناطق بالإنجليزية. فقد واجه الإمام الشافعيّ نفس المشاكل الصعبة والعميقة والمُستمرّة التي يواجهها المحامون والقضاة في نظامنا القانونيّ: كيف يعتبرون النصوص القانونيّة (وهي عندنا الدستور والقوانين واللوائح، وعند الشافعيّ القرآن والأحاديث) من حيث اللّغة، والمنطق والسياسة والأخلاق؟ هذه مجموعة من القضايا التي تشكِّل جانباً مشتركاً بين كلّ الأنظمة القانونية. كما أن الأدوات المطلوبة لحلّ هذه المشاكل هي أيضاً مشتركة، وتتجلى أهم هذه الأدوات في القياس بوجوهه المُختلفة.

• هل تفرض عليك ترجمة النصوص العربية طقوساً معيَّنة؟

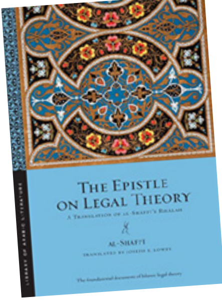
- طبعاً، عليّ، في الأول، أنْ أفهم النصّ العربيّ ومقصود المُؤلِّف وأهدافه وعباراته الخاصّة والسياق الذي ينتج عنه عمله. وبعد القراءة الدقيقة للنصّ العربيّ لا بدّ من استخدام اللّغة والمُصطلحات المُناسبة في النص الإنجليزي. ومن اللازم أن تكون هذه المُصطلحات الإنجليزية كلمات جارية في المجال العلميّ المُوافق لتخصّص المُؤلِّف للأصل العربي، فإذا كان فقيهاً متخصصاً في الفكر الشرعيّ مثلاً فلا بدّ من استعمال عبارات إنجليزية يستخدمها ويفهمها المحامون في النظام القانوني الأميركي.

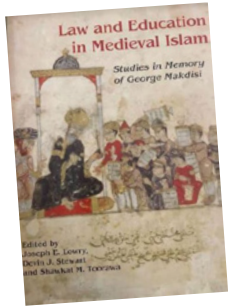
• برأيك، ما هي المشاكل التي يمكن أن تحيط بترجمة النصوص المكتوبة باللّغة العربيّة، وخصوصاً التراثية منها؟

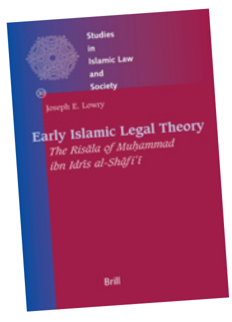
- هناك مشكلتان: مشكلة تاريخيّة ومشكلة لغويّة. تكمن الأولى في كون مؤلِّفي الكتب القديمة والمُنتمين إلى العصور الوسطى قد عاشوا في عالَم يختلف عن عالمنا بشكلٍ كبير. ويفرض ذلك على المُترجِم مساعدة القارئ على الاستمتاع بهذا العَالَم الماضي، مع الوعي بأن هناك معالم خاصّة به. وأمّا المشكلة اللّغويّة فترتبط بشكلٍ خاص بالنحو العربي الذي لا يوافق النحو الإنجليزيّ من حيث الترتيب الطبيعي للكلمات في الجملة. وبذلك، فإنّ من أكبر الأخطاء في الترجمة استعمال ترتيب الجملة العربية عند

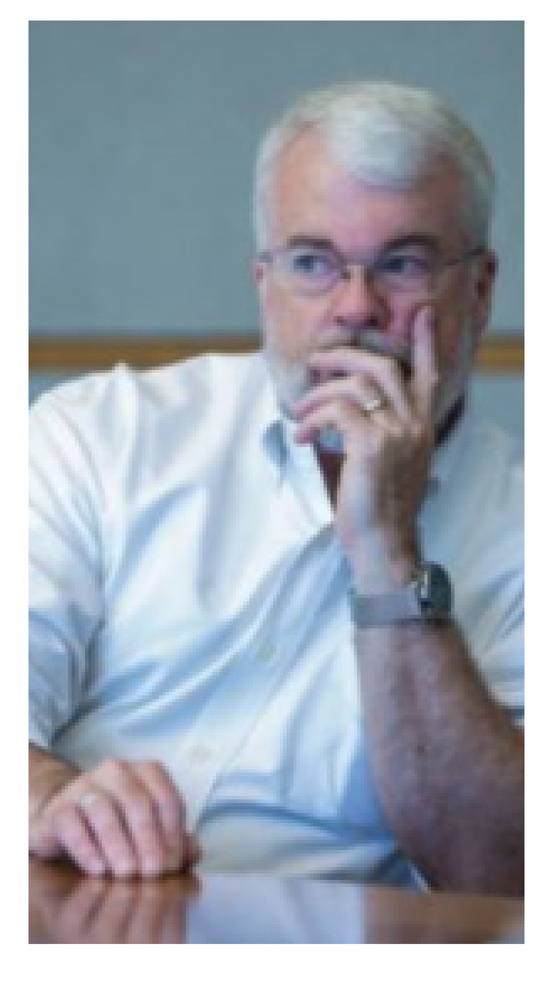












ترجمتها إلى جملة إنجليزية، وهو ما يؤدّي إلى ركاكة في أسلوب النصّ الإنجليزي. وعلى المُترجم أن يستثمر، في هذه الحالة، ثروات اللّغة المُترجَم إليها لكي ينقل جمالية النص الأصلي.

• عرفت المدرسة الاستشراقية الأميركية كثيراً من التحوُّلات. كيف ترى خصوصياتها الراهنة؟

- منذ صدور «الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق» للأستاذ الأميركي-الفلسطيني إدوارد سعيد عام 1978، أصبح الاستشراق يشكّل جانباً حسّاساً بالنسبة إلى الباحثين الغربيين في مجال الدراسات الإسلامية. ولكن تدريجيّاً، أصبحت البحوث في هذا الحقل العلمي ترتقي إلى مستوى موضوعي، مع أنّه ثمَّة بقايا من التحيُّز ووجهة نظر استعمارية لا تُنكر. وبشكلٍ عامّ، فأغلب الباحثين في الغرب في مجالٍ تاريخ الفكر الشرعي في دين الإسلام يعملون على أساس أنّ النظام الشرعي الإسلامي نظام في غاية التطوُّر والتعقيد والفعّاليّة، وهذا خلافاً لما كان افتراضاً عامّاً في الماضي.

• شكّلت الولايات المُتحدة الأميركية مقصداً لعدد من الكُتّاب والباحثين العرب، ومن بينهم خالد مطاوع، ليلى العلمي، ورندة جرّار، وربيع علم الدين، وأهداف سويف، ومنهم مَنْ تحوَّل إلى الكتابة باللّغة الإنجليزية. ما الذي يمكن أن يحمله هؤلاء إلى الولايات المُتحدة الأميركية؟

- كثيراً ما يقول الناس إنّ الولايات المُتحدة بلد مهاجرين، وهذه الصفة صفة صحيحة ولا تزال قائمة حتّى الآن، وذلك بصرف النظر عن التيّارات السياسية التي تدعو إلى إغلاق حدودنا. ونحن نعرف أنّ المُهاجرين العرب بدأوا يصلون إلى أميركا الجنوبية وأميركا المركزية وأميركا الشمالية منذ نهاية القرن التاسع عشر، بل إنّ عدداً من الرحالة العرب وصلوا إلى أميركا وخلفوا نصوصاً هامة تدوِّن رحلاتهم، ومن بينهم عبد الرحمن البغدادي، ورحلته «مسلية الغريب.. رحلة إلى أميركا الجنوبية.. 1864»، والتي حققها الجزائري عبد الناصر خلاف، والمسرحي خليل القباني، الذي قام برحلة إلى معرض شيكاغو، مع فرقته المسرحية «مسرح العادات الشرقية»، سنة 1893، والذي دوَّن رحلته تيسير خلف تحت عنوان «من دمشق إلى شيكاغو: رحلة أبي خليل القباني إلى أميركا». فكما لعب المهاجرون السابقون دوراً مهمّاً في مجتمعنا، شرع المهاجرون العرب الآن ومنذ زمنٍ طويل في أداء دورٍ هام في كلّ أبعاد الحيَاة، ومن ضمنها الحيَاة الفنية والأدبية مع أبعادٍ ثقافية أخرى كثيرة.

• ما الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في زمن الحرب؟

- جاء في سورة الحجرات (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا). أظن أن بإمكان الثقافة أن تساعدنا على الوصول إلى عالم تتلاشى فيه الصراعات والحروب وتلوث البيئة وسوء الفهم بين الشعوب. هذا ما أتمنّاه.

■ حوار: حسن الوزاني

رحيل



مستعرب قل نظيره، عشق اللّغة العربية، وافتتن بشعرها وبحضارتها وبأدبها كما لم يفعل فرنسي أو أوروبي قبله. «أندري ميكيل» (1929 - ديسمبر 2022)، وافته المنية والمجلة قيد إعداد هذا الملف الخاص تحية له ولأفضاله على اللغة العربية وآدابها.

أندري ميكيل

الحوار الأخير

كان «أندري ميكيل» قد استقبلني مرتدياً الكمامة في أوج «كورونا» لقرابة ستة أشهر لإجراء حوار شامل يسلِّط الضوء على مساره الطويل. وكنت قد سألت عنه الكثير من طلبة الأدب ومن الكُتّاب والصحافيين العرب، وغير العرب، فخاب ظنّي، وتساءلت: «هل يعقل أن يجهل أناس، وخاصّة إذا كانوا من أهل اختصاصه، مبدعاً مثل «أندري ميكيل»؟ هل يعقل ألاّ يستضيفه «برنار بيفو»، صاحب أشهر برنامج أدبي في فرنسا؟

■ حوار: بوعلام رمضاني

ماذا يمثِّل كتاب «كليلة ودمنة»، الكتاب الأوَّل في مسار أعمالكم الشهيرة، والذي يحيلنا على لافونتين بحكم تأثُّره بابن المقفَّع، بحسب البعض؟ وكذلك «مجنون ليلى»، و«ألف ليلة وليلة»، ماذا تمثل، هي الأخرى، في مسار علاقتكم بالأدب العربي، شعراً ونثراً، وانبهاركم بخصوصيّاته العديدة؟

- في البداية، جرفني تراث بلادي الأدبي (كما أشرت إلى ذلك في سؤالك). ولافونتين[1] وظَّف الحيوانات بعد قرون من تاريخ صدور «كليلة ودمنة»، وعند ترجمتها، حاولت معرفة المدى الذي وصل إليه لافونتين في مقاربته الحيوانات، مقارنةً بابن المقفَّع.

كيف؟

- لافونتين، اكتشف الحيوانات متأخِّراً، لتوظيفها أدبيّاً، مقارنة بابن المقفَّع كما تعرفون. «ألف ليلة وليلة» عصارة حضارة إسلامية وعربية كاملة، وتاريخ يبدأ في القرن الثامن، وينتهي في بداية القرن السادس عشر، انطلاقاً من مصدرها الهندي الفارسي المجهول الهويّة مروراً بتلقُّفها في بغداد، وانتشارها عربياً وأوربياً وعالمياً لاحقاً، بكلّ ما تحمله من عِبَر اجتماعية وأخلاقية وتاريخية وسيكولوجية وثقافية. عن «مجنون ليلى»، أقول: لولا اختياري للُّغة العربية، وعشقي لها لأصبحت جرمانياً؛ أي متخصِّصاً في الأدب الألماني الذي سحرني هو الآخر، واللّغة الألمانية هي التي قادتني إلى قصّة «ترستان وإيزول»[2] كما جاءت في إبداع «فاغنر»، وإلى يومنا هذا مازال البحث مستمرّاً حول أصل القصّة، رغم أن معظم الباحثين يجمعون على أنها وُلِدت في أوروبا الغربية. هذه القصّة العاطفية البديعة والاستثنائية، دفعت البعض الآخر إلى ربط العلاقة بينها وبين قصّة مجنون ليلى، بحكم تقاطعهما حول مفهوم الحبّ الحقيقي المستحيل، أيّ الحبّ الذي لم يجمع بين الحبيبَيْن العاشقَيْن في القصَّتَيْن، كما تعرفون، والحبّ المستحيل هو الحبّ الحقيقي والكامل، والحبّ الحقيقي والكامل هو حبّ مستحيل. اسمح لي أن أذكر بهذا السطر الشعري الذي ترجمته عن لسان مجنون ليلى، لتأكيد صحّة ذلك: «ماذا لو بعد موتنا، أرواحنا تلتقي؟».

هيامكم باللّغة العربية تبرِّره دراستكم للشعر الكلاسيكي، بوجه عامّ، وإعجابكم ببعض الشعراء أكثر من آخرين، بوجه خاصّ. هل المتنبي هو الذي سحركم، باعتباره أكبر الشعراء العرب كما يتداول في كلّ الدراسات، تقريباً، أم أن سحره لا يرقى إلى مستوى (أبو العتاهية) الذي حدَّثتموني عنه قبل شروعنا في التسجيل؟ ما السبب، إن كان الحال كذلك؟

- أبو العتاهية، الذي فضَّلته عن الآخرين، لا يقارَن بالمتنبي، وفضَّلته (ضاحكاً) لأنه كان الأسهل للترجمة من العربية إلى الفرنسية، من بين الشعراء الآخرين،



ولم ألجأ إلى القواميس وأنا أترجم أشعاره. من منظور إبداعي وفلسفي، أضمّ صوتي إلى صوت الأغلبية التي سحرها المتنبي، بطبيعة الحال، والمتنبي هو الشاعر الأوَّل بامتياز، ويمثِّل العربية والعرب، ويجسّد مغامرة شعرية غير مسبوقة بحثاً عمّا وراء الخلق. المتنبي، راح يغامر، شعريّاً، مثله مثل أدونيس اليوم (يضحك مجدَّداً)، بغضِّ النظر عن ارتباطه بالحكم، وهو الذي قال: «حينما أكتب الشعر، يصبح حبر قلمي أبيض اللون»، وهذا من باب التأكيد على سحر شعره، وقوَّته.

علاقتكم باللّغة العربية تستند إلى تاريخ شروعكم في تعلُّمها، وترجمة الشعر العربي القديم، وانبهاركم به من خلال القرآن الكريم..أليس كذلك ؟

- ضحك قائلاً: «أو ليس الأمر، عندكم، كذلك؟

ونحن نتحدَّث عن علاقتكم باللّغة العربية، التي عشقتموها وترجمتموها إلى اللّغة الفرنسية في أكثر من كتاب، وكتبتم بها شعراً. ما رأيكم في عنوَنة «جاك لانغ»[3] كتابه الأخير «اللّغة العربية كنز فرنسي».

- بصراحة، لم أ سمع به، ولم أقرأه.

يعتبر «جاك لانغ»، اللّغة العربية، في كتابه، جزءاً من تاريخ فرنسا، منطلقاً من دعوة فرنسوا الأوَّل[4] إلى تدريس اللّغة العربية في فرنسا. «إريك زمور»[5]، المعروف بمناهضته لهذا النوع من التعابير، رَدَّ على «لانغ»، في مقابلة تلفزيونية، أن فرنسوا الأوَّل دعا إلى تدريس اللّغة العربي؛ لا حبّاً فيها، بل لِسبب إيديولوجي. ما تعليقكم، مادمتم من عشّاقها قولاً وفعلاً، خلافاً للانغ، وعرفتم أسرارها، ودرستم تجلّياتها؟

- أفضِّل التحدُّث عن كنز، استفادت منه أوروبا كاملة، فلولا العلماء والفلاسفة العرب ما أصبحت علومنا وفلسفاتنا على ما هي عليه اليوم.

«جان بروفو»[6] يمجِّد هو الآخر اللّغةَ العربية في كتابه «أجدادنا الغوليون[7].. فضل اللّغة العربية على اللّغة الفرنسية». في كتابه، استعان بمقولة «ألبير جاكار»[8]: «كنت أتحدَّث اللّغة العربية وأنا أتفوَّه بكلمات فرنسية دون علمي»؛ وقصَد بذلك احتواء اللّغات: الإيطالية،



والفرنسية، والإنجليزية على الكثير من الكلمات العربيّة. ما تعليقكم مجدَّداً؟

- في كلّ الأحوال.. أنا أحذر من تعبير أو كليشيه (فرنسا الغوليين)، وتهمّني فرنسا اليوم، أوّلًا وأخيراً. فرنسا خليط من مهاجرين عرب وغير عرب كثُر، جاؤوا من عدّة بقاع من العالم، وأنا، شخصيّاً، حفيد إسبانية تزوَّجت من فلّاح فرنسي ينتمي إلى منطقة لانغدوك[9] التي وُلِدت فيها كما تعرفون. أنا لا أحبّ التصنيف العرقي، ويهمّني إنتاج الرجال في المجالات: العلمية، والأدبية، والفكرية، والفنيّة، واللّغوية، ولا أهتم بنَسَبهم الجيني.

أنهى حياته مسلماً، في اعتقادي..

- نعم. هذا ما يقال. «بيرك» ليس هو الأوَّل أو الوحيد الذي أكّد لي أن الأدب هو مفتاح فهم المجتمع، ومقاربته العالم فكرياً؛ وعليه، نستنتج -حتماً- أنه كان منفتحاً على العالم أكثر من «ماسينيون» الذي عاش تجربة دينية خاصّة به، كما ذكرت سابقاً.

لكن جمعهما الاستشراق الذي ترفضون أن ينطبق عليكم،لأنكم تعتبرون نفسكم مستعرباً، علماً أن الاستشراق محسوب على الاستعمار في نظر المفكِّر الكبير الراحل إدوارد سعيد[10]. أليس كذلك؟

- بلى.. بلى.. وبصراحة، أنا مللت من قصص خلفيات الاستشراق، والاستشراق هو ابن عصره، وصحيح أن أوروبا قاربت الشرق يومها، من منظور الألوان التي كنّا نوظّفها لاختزاله بصورة خاطئة، وضيّقة، وغير حقيقية. هذا الاستشراق ليس وليد اليوم كما قلت، ويعود إلى القرن الثامن عشر عبر شخص اسمه «غالون»[11]، وهو من الأوائل الذين حاولوا تقديم الشرق من خلال نصوص، كما كان يريد أهله.

لكن، لا يمكنكم -أستاذ «ميكيل»- تجاوز المقاربة الاستعمارية لمعظم المستشرقين في مجالات أدبية، وفنيّة كثيرة، وقف عندها إدوارد سعيد كما لم يفعل أحد قبله.. و«ماسينيون» نفسه، قال إن السلطات الاستعمارية وظّفته مخبراً غير مباشر في شكل باحث متخصِّص في الإسلام؛ لمعرفة ذهنية المسلمين، وكان، أيضاً، مؤيِّداً لاستقلال الجزائر؛ الأمر الذي يفسِّر محاولة اغتياله في حدود معرفتي المتواضعة، ممّا قرأت عنه. «لورنس العرب»، أحبّ العرب، لكنه تجسَّس لصالح الإنجليز أيضاً..

- نعـم.. نعـم.. لا أنكـر ذلـك، اسـتناداً إلـى مـا تقولـون علـى لسـان «ماسـينيون»، الـذي اعتـرف بذلـك.

ما رأيكم لو نربط بين اعتقالكم في القاهرة عام (1961)، حينما كنتم تعملون ملحقاً ثقافياً، من منطلق توظيف «ماسينيون»، و«لورنس العرب»، علماً أنكم خرجت بريئاً من السجن، وبين الشكّ المنهجي -إن صَحَّ التعبير- في المستشرقين الذين خدموا بلدانهم، بشكل أو بآخر...؟

- أنـت حـرّ فـي تأويـل مـا تشـاء ممّـا قلتـه، ومـن الطبيعي طـرح الموضـوع مـن هـذا المنظـور؛ كونـي مستشـرقاً لـدى الكثيريـن مثـل «ماسـينيون»، و«بيـرك»، علمـاً أن حقيقتـي غيـر ذلـك. أنـا لـم تكـن لـي علاقـة، يومهـا، بذلـك، ورحـت ضحيّـة أزمـة سياسـية دوليـة، كانت فرنسا جـزءاً منها كما تعـرف. وللأسـف الشـديد، ظـنَّ الجـلّادون الذين نكّلـوا بي، أننـي أُعَـدّ -حتمـاً- جاسوسـاً فـي شـكل مستشـار ثقافـي، لأنهـم عرفـوا أننـي أقـرأ باللغـة العربيـة، وأكتـب بهـا.

نعود إلى مسار شروعكم في تعلُّم اللّغة العربية، التي أدَّت بكم إلى التخصُّص في الأدب العربي الكلاسيكي، أساساً، بعد تعلُّمكم عدّة لغات، وآداب أخرى بما فيها الألمانية، كما أعتقد.. فهل هذا ما تَمَّ فعلاً؟

- هـذا مـا تَـمَّ فعلاً، حينمـا نصحني أبي بتعلُّـم الألمانية؛ لغـة العـدوّ، بحسـب تعبيـره. حبـيّ لـلأدب وللُّغـات، أدى بـي إلـى تجـاوز الآداب الكلاسـيكية: الفرنسـية، واللاتينيـة، واليونانيـة، والتخصُّـص فـي الآداب المقارنـة؛ الأمـر الـذي يقتضـي -بالضـرورة- السـيطرة علـى عـدّة لغـات. عنـد شـروعي فـي تعلُّـم اللّغات، كنت متـردِّداً بين اختيـار اللّغة الإنجليزيـة ولغـات أخـرى. سـنوات بعد ذلك، فعـل الله ما لـم يكـن في الحسـبان، وحينما وصلت إلى باريس، أدركت أننـي فـي حاجـة إلـى اللّغـات الشـرقية لاسـتكمال مسـيرة شـغفي بـالآداب الإنسـانية، مثـل الفارسـية أو العربيـة. الأسـتاذ «ماسـيه»، الـذي كان يدير المعهـد الوطني للّغات الشـرقية[12]، هـو الـذي نصحنـي، عنـد وصولي إلـى باريس، فـي مطلـع الخمسـينيات، أن أتعلَّـم اللّغـة العربيـة بـدل الفارسـية التي سـبقني إليها الزميل «جيلبير لازار». كان في تقديـره، يومهـا، أن اللّغة العربية، هـي اللّغة التي كنت في حاجـة إليها؛ انطلاقاً من الضـرورة الموضوعية، والمطلوبة علميّـاً ومهنيّـاً فـي حالتـي، وهـي مـا كانـت تنقصنـي، يومهـا، فعـلاً، كمـا تبيَّـن لاحقـاً، وتحمَّسـت للّغـة العربيـة دون تـردُّد (...)، وعلاقتـي الحقيقيـة بهـا لـم تبـدأ بقـراءة القرآن الكريـم باللّغـة الفرنسـية، بـل بقـراءة كتاب «ابـن حوقل»، الجغرافـي الأوَّل، باللّغـة العربية، والذي أبهرني هو الآخر، وتسـبَّب فـي تعميـق معرفتـي بالعالـم الإسـلامي فـي أثنـاء تأليفـي أربعـة أجـزاء عـن جغرافيـة العالـم الإسـلامي، وقـد تطلَّبـت منـي عشـرة أعـوام مـن البحـث والكتابـة، وأعتبرهـا أهـمّ مـا كتبـت فـي حياتـي (كـرَّر ذلـك تحـت وطأة السـنّ). لاحقاً، سـعدت أكثـر بعـد أن أكَّد لِي المـؤرِّخ الكبير «ريجيـس بلاشـير»[13] سـلامة اختيـاري تعلُّم اللّغـة العربية (هو نفسـه من أحد أشـهر مترجمي القرآن الكريم) لدراسـة جغرافيـا عالـم إسـلامي غيـر معـروف أوروبيّـاً، رغـم كلّ مـا قدَّمـه مـن علمـاء ومفكِّريـن ورحّالـة درسـوا الطبيعـة بـكلّ جوانبهـا، بعيـداً عـن الأفـكار المسـبقة التي تُـرَوَّج عن الإسـلام، وهـو مـا قمـت بكشـفه فـي الأجـزاء الأربعـة مـن كتـاب «جغرافيـا العالم الإسـلامي».

كيف تمَّت عملية دراستكم جغرافيا العالم الإسلامي، عمليّاً، بخصوص علاقتها بدراستكم اللّغة العربية، في الوقت نفسه ؟

- شـكراً علـى طـرح هـذا السـؤال. سـياق الدراسـة العليا طـرح، يومهـا، مشـكلة عمليـة لدراسـة جغرافيـا العالـم الإسلامي والآداب الكلاسيكية، باللّغة العربية، لأن تدريس اللُّغـات فـي التعليـم العالـي، كان مقتصـراً علـى اللّغـات: الفرنسـية، واللاتينية، واليونانية. لحسـن حظّـي، اسـتطعت أن أعـوِّض اللّغـة اليونانيـة باللّغـة العربيـة، بمسـاعدة البروفيسـور المسـتعرب الكبيـر «ريجيـس بلاشـير»، وكان عمـري، حينئـذٍ، لا يتجـاوز الواحد والعشـرين عامـاً، وذلك عـام (1950).

كيف بدأتم تعلمُّ اللّغة العربية عمليّاً؟ وما الذي لفت انتباهكم في هذه اللّغة، لأوَّل وهلة، مقارنة باللُّغات الأخرى؟

- بـدأت بدراسـة النحـو، والخضـوع لتمرينـات تحـت إشـراف البروفيسـور «بلاشـير»، وبمسـاعدة طالـب مغربـي كان يراقـب عملـي بتوجيه من «بلاشـير» نفسـه. أوَّل عملي، فـي الترجمـة مـن اللّغـة العربيـة إلـى اللّغـة الفرنسـية، كان حـول منهجيـة عمـل الجغرافـي «المقدسـي»، وبدأت، آنئـذٍ، بالعـراق. الشـيء الـذي شـدَّ انتباهـي وسـحرني فـي اللّغـة العربيـة، فور شـروعي في اسـتعمالها، هو تقاطعها مـع لغتـي الفرنسـية مـن منطلـق الأخـوّة الإنسـانية، أوَّلاً، والتباعـد، فـي الوقـت نفسـه. لمـاذا المنطلـق الأخـوي الإنسـاني؟ لأنها تتطلَّـع الى تمرير مضمـون إنسـاني، ككلّ اللُّغـات، والاختـلاف كبيـر على صعيـد البنية كما تعلمون. لقـد اكتشـفت، فـي اللّغـة العربيـة، قدرتهـا علـى تكريـس المعنـى الـذي تريـد قولـه، وتمريـره فـي الذاكـرة، وعِبْرَهـا، مـن خـلال نظـام الحـروف السـاكنة، وأنـا شـخصياً، أعتبـر هـذه الميـزة اكتشـافاً مبهـراً.

(دون أن أطلـب منـه.. راح «ميكيـل» يعطـي أمثلة باللّغة العربيـة متفوِّهـاً بــ: كتـب، وشـارف، وقبـل) مضيفـاً: «كنت أكتشـف، فـي كلّ مـرّة، وأنا أتعلَّـم اللّغة العربيـة، فروقات شاسـعة بينهـا وبيـن لغتـي» التـي لا تعـرف -مثـلاً- التأنيث الـذي تعرفـه اللّغـة العربيـة، والتـاء المربوطـة حيَّرتنـي للوهلـة الأولـى؛ لأنني كنت أعتقـد أنهـا مرتبطـة بالتأنيث،

فقط. استمرَّ الاكتشاف، يوماً بعد يوم، على النحو الذي مكَّنني من الوقوف عند ثراء اللّغة العربية، إلى أن أصبحت أتحدَّث بها، وأكتبها. للعلم، إن ثراء اللّغة العربية يعتبره البعض صعوبة كبيرة مقارنةً باللّغة الفرنسية. كما أن اكتشاف اللّغة العربية، كان، في الوقت نفسه، نهاية اكتشافاتي، لأنني اكتشفت، قبلها، الفروقات الهائلة بين اللّغات: الفرنسية، واللاتينية، واليونانية، والألمانية.

هل وُلد «أندري ميكيل» (المستعرب)، عمليَّاً، بعد تعلُّمه اللّغة العربية، وترجمة كتاب الجغرافي العربيّ الأوَّل؟

- عمليّاً، عام (1962)، إثر حسمي مسألة مستقبلي المهني. اخترت التعليم، كما تعرفون، بدل الديبلوماسية، إثر عودتي من القاهرة التي سُجنت فيها عام (1961)، وتحدُّثي اللّغة العربية، في السجن، مع جلَّادي.

كان، أيضاً، وأنا أكتشف كتابة اللّغة العربية مقارنةً باللّغات التي تعلَّمتها من قبل، وقد أخذت المفاجأة طابعاً خاصّاً لحظة الشروع في نطقها، والكتابة بها. الصعوبة المبدئية التي واجهتني كانت متعة وصعوبة في الوقت نفسه، بالإضافة إلى الحروف التي كنت أعرفها؛ لأنها كانت موجودة في بعض اللّغات كالألمانية، مثل الخاء، والحاء، والقاف، والعين، والغين التي طرحت أمامي صعوبة في البداية (نطق هذه الحروف بشكل سليم، وأنا، بدوري، كنت أستمتع وهو ينطق بها بسرعة، أيضاً، وكأنه تعلَّمها أمس). كنت أتمتَّع وأنا أكتشف اللّغة العربية، رغم الصعوبة التي واجهتها وأنا أتعلَّم جوانب أخرى من قوَّتها مقارنةً باللّغة الفرنسية. اللّغة العربية حافظت على معاني جذورها، وأصولها خلافاً للّغة الفرنسية، كما أنها اللّغة التي تعبِّر عن معنىً ما بثلاثة حروف، وهي كذلك قويّة باختصارها، واشتقاقاتها، وبوضوح جذورها في الوقت نفسه؛ الأمر الذي يفسِّر الثراء الذي تنفرد به.

لا يمكن التحدُّث عن علاقتكم التاريخية، وعلاقتكم العاطفية باللّغة العربية، دون معرفة رأيكم في الكثير من المثقّفين الفرنسيِّين الذين أصبحوا، اليوم، يتحسَّسون مسدَّساتهم عند سماع عبارة (اللّغة العربية)، ولا أدلَّ على ذلك من الشتم الذي قوبل به «جاك لانغ» بعد نشر كتابه «اللّغة العربية كنز فرنسي»: شتمه عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ووصف أصحاب اللّغة العربية بالإرهابيين، في خلط واضح بين سحرها الذي كنتم شهوداً عليه، وبين تطرُّف الذين يدَّعون تمثيل الإسلام، علماً أن أغلبية المسلمين، في العالم، غير عرب. «إريك زمور» واحد من أبرز المثقّفين الذين يروِّجون للخلط المذكور. ما تعليقكم؟

- الغريب في الأمر أن كتابي «عربيّ من قرن إلى قرن» الذي صدر لي، مؤخَّراً، يردّ على سؤالكم. فقط، مَنْ يدرس تاريخ اللّغة العربية، والإنجازات العلمية، والفكرية، والفنيّة التي تمَّت بها، يعرف قيمة هذه اللّغة، والدورالحضاري العالمي الذي لعبته عالمياً، وأوروبياً. الخطاب الإيديولوجي لبعض المثقّفين لا قيمة له، إذا استندنا إلى ما قلته. الخلط بين اللّغة العربية والإسلام، وبين عظمتها، وثرائها وبين موظِّفيها، بِاسْم الإيديولوجيا، من هذا الطرف أو ذاك، خلط منهجيّ رهيب.

للأسف الشديد، ما يُرَوَّج عن اللّغة العربية اليوم، في فرنسا، والتخويف باسمها، يتعارض، تماماً، مع ما تقولون. أليس كذلك؟

- تماماً.. تماماً. أنا معكم إلى النهاية. كتابي الصغير «عربيّ من قرن إلى قرن»، وكلّ كتبي الأخرى، هدفت إلى تفنيد هذه الصورة المشوَّهة عن اللّغة العربية، لعدَّة عقود من حياتي؛ بغرض ردّ الاعتبار لها.

ألا تعرفون، أو تشعرون بأنكم غير معروفين بالقدر الكافي في فرنسا، رغم كلّ ما قدَّمتموه لها؛ بسبب تخصُّصكم في مجال محسوب على الأفكار المسبقة، كما مَرَّ معنا؟ أطرح هذا السؤال لأنني تأكَّدت أن شهرتكم الحقيقية هي في الأوساط المتخصِّصة، والجامعية، لكنها لم تمتدّ إلى مواطنين متعلِّمين أو حتى إلى مثقّفين، وكثيرة هي المكتبات التي لا نجد فيها كتبكم. وأنا، شخصيّاً، أنوي التركيز على ذلك في مقدِّمة كتابي، مذكِّراً بأصحاب المكتبات الذين لا يعرفون اسمكم. ما تعليقكم، علماً أن الإعلام مسؤول عن عدم شهرة عالِم ألّفَ قرابة مئة كتاب؟

- نعم. نعم، هذا ممكن.. ممكن جدّاً. لا أعرف.كلّ ما أعرفه، هو أنني قمت بعملي على أكمل وجه، وبجدِّية علمية قصوى، مقتنعاً بأهمِّيّة كتبي بعيداً عن اعتبارات أخرى، ولم أُعِرْ اهتماماً، يوماً ما، بالإعلام، ولم تكن الشهرة هدفي، أيضاً، ولم أطلب اعترافاً ما. هل الأمر يؤلمني؟ نعم؛ لأنني غير معروف بالقدر الكافي كما تقولون؟ نعم.. قليلاً.

أتحسَّر، شخصيّاً، لأنني لم أشاهدكم ضيفاً في برنامج «أبوستروف»[14] الشهير، الذي اشتُهر به «برنار بيفو» لمدّة عشرين سنة، وكتبكم لا تُقَدَّم في التلفزيون الفرنسي بالقدر الكافي كما تُقَدَّم كتب آخرين، حينما يتعلَّق الأمر بكلّ ما يشوِّه العرب والمسلمين، ويتاجر بهما أدبيّاً.

- ماذا تريدينني أن أضيف؟ كنت سأقبل دعوة «برنار بيفو»، لو دعاني. لكني رجل حرّ، وصاحب أنفة، ولا أطلب شيئاً من أحد.



في كتابكم الأخير «عربيّ من قرن إلى قرن»، (أقصد الأخير لحظة محاورتكم قبل عامَيْن)، خاطبتم العالم بصفتكم متخصِّصاً في تاريخ اللّغة العربية، وفي جغرافية العرب والمسلمين، وفي حضارتهم؛ ديناً وعلماً، وأكَّدتم إضافاتها النوعية، وقدرتها على رفع التحدِّيات المستجدّة. بماذا تردّون على الذين يشكّكون في صحّة كلامكم من غير أهل اللّغة العربية، ومن الكثير من المغاربيين، والجزائريين، بوجه خاصّ، والذين يتعالون عليها، ويعتبونها لغة ميِّتة أو لغة مسجد وعبادات، فحسب؟

- القضيّة قديمة، وهي تعبير عن فكرة مسبقة، مازلنا نكرّرها تحت وطأة الحسّ الاستعماري، وما أسمِّيه (استشراق الواجهة) الذي تمحور حول الحدائق الغنّاء، والحريم كما تجسَّد في لوحة (نساء الجزائر) لأوجين دولاكروا، أساساً، وفي رسومات فنّانين آخرين، وكُتّاب معروفين. أنا معكم في طرح الإشكال الذي يعكس قبحاً حقيقياً، وكما ذكر ت، لا يمكن فصل هذا الأمر عن التاريخ، وأقصد التاريخ الاستعماري الغربي.

هل أُحرجكم إذا قلت لكم أن عداء الكثير من الفرنكفونيين للُّغة العربية التي مجَّدتموها، وعشقتموها، هو أمر إيديولوجي، يتعدّى اللّغة، وهم الذين نطلق عليهم تسمية (الفرنكوفيليّون) الذين يجدون مصلحتهم الوجودية في اللّغة الفرنسية، ولا يتساوى، في تقديري، كلّ الفرنكوفونيين حيال الأمر، ولا يمكن وضعهم كلّهم في الكفّة نفسها؟

- (أجاب، بعد أن ضَحِك) :«أترك لكم حريّة تحمُّل مسؤولية ما جاء في السؤال. كلّ ما يمكنني قوله، هو أنه من الطبيعي أن يدافع هؤلاء عن لغة تكوَّنوا بها، ويعملون بها اليوم، ولا أعرف، أنا -الفرنسي- الفروقات التي تتحدَّثون عنها. اللّغة العربية التي عشقتها ليست هي اللّغة التي يحتقرها بعضهم، ويتحدَّث عنها بعضهم الآخر بطريقة غير سليمة كما فهمت من سؤالكم. لقد قضيت حياتي أعمل بهذه اللّغة الرائعة مدرِّساً، وباحثاً، وشاعراً، ومترجماً، وكاتباً، وأشهد أنني كنت أكتشف غناها المبهر في كلّ مرّة، ومن يوم إلى آخر.

بالمناسبة، ماذا لو تكرِّمون الراحل جمال الدين بن شيخ، اللّغوي والمترجم الكبير الذي عرفتموه عن قرب، وترجم معكم «ألف ليلة وليلة» قبل رحيله، هذا الرجل الكبير الذي أحببته، لم يقل أن اللّغة العربية لغة ميِّتة، ولم يشوِّهها كما فعل من تحدَّثت عنهم، من قبل، بل أعطاها القيمة التي تستحقّها كما فعلتم أنتم؟

- بالضبط، بالضبط.. أنا سعيد بطرح هذا السؤال عن رجل كبير فعلاً. وللأسف، رحل قبل أن نكمل معاً

ترجمة «ألف ليلة وليلة». الراحل جمال الدين بن شيخ، كان أستاذاً للأدب العربي، ومترجماً، وشاعراً باللّغة الفرنسية. بالنسبة إليَّ، هذا الرجل يُعَدّ أنموذجاً جديراً بالاحتذاء.

لكن جمال الدين بن شيخ لم يخلط بين الإيديولوجيا واللّغة العربية كما فعل الإيديولوجيون من الروائيين الذين تحدَّثت عنهم (ومايزالون)، وأعرف أنه كان ضدّ المتطرِّفين دينيّاً، أيضاً.

- تماماً.. تماماً، وكان رائعاً في اللّغتَيْن: العربية، والفرنسية.

اللّغة العربية، التي أعدتم الاعتبار لها عبر العشرات من الكتب، وكتبتم شعراً بها، هي اللّغة التي بدأ التدريس بها في مؤسَّسة «كوليج دو فرانس» الشهير. في كتابه «اللّغة العربية كنز فرنسي»، عاد «لانغ» إلى عهد فرانسوا الأول (القرن السادس عشر) الذي طلب تدريسها إلى جانب لغات أخرى. من يذكر «كوليج دو فرانس» يذكر «أندري ميكيل»، أيضاً؛ أليس كذلك؟

- أنتم تعطوني أكثر ممّا أستحقّ. عملت مدرّساً فيه مدّة واحدٍ وعشرين عاماً، ومديراً لستّة أعوام. سؤالكم يبرز مدى تجذر لغة في التاريخ، كانت حيّة، وستبقى حيّة. لم تكن من اللّغات الأولى التي بدأ التدريس بها، لكنها برُمِجت لاحقاً، وعبدكم الضعيف كان له شرف تدريسها في هذه المؤسَّسة الشهيرة؛ ليس فرنسياً، فقط، كما تعرفون. لا أريد أن أتحدَّث عن نفسي، لكن دفاعكم عن اللّغة العربية في شكل مقاوم -إن صَحَّ التعبير- يجرُّني عنوةً إلى ذلك، دون أن أشعر (يضحك مجدَّداً). اللّغة التي لها تاريخ يضرب في الذاكرة الإنسانية، لا يمكن أن تموت، والعيب ليس في كونها لغة في حد ذاتها، إذا تأخَّرت عن الركب العلمي، لاحقاً، وسبق لي أن تحدَّثت عن الإنجازات التي تمّت بها قبل قرون عدّة. عدم تدريس هذه اللّغة العظيمة، والتاريخية في المنظومة التعليمية الفرنسية، خطأ حكومي فادح، ليس له ما يبرِّره.

معكم الحقّ في قول ذلك، ولا أعتقد أن محاورة «أندري ميكيل»، الذي أفنى حياته مكرِّماً اللّغة العربية، تصحّ دون طرح ذلك بهذه الطريقة المنهجية المفيدة. هدفي من الكتاب، لم يكن ذلك، بالدرجة الأولى، بل كان ضمن تصوُّري لمقاربة أدَّعي أنها كانت متوازنة الجوانب، انطلاقاً من ثراء هويَّتكم العلمية، والأدبية الاستثنائية. «لانغ» نفسه، لا يعتقد أن عدم تدريس اللّغة العربية غير مرتبط بلون إيديولوجي معيَّن، رغم سيطرة اليسار، سياسياً، وثقافياً، لعقود، وهو يؤمن أن الذاكرة الاستعمارية وراء ذلك، سواء أتعلَّق الأمر باليسار أم باليمين أم باليمين المتطرِّف، والحمقى (بحسب قوله) موجودون في صفوف كلّ التوجُّهات. ما رأيكم ؟

- نعم.. معه حقّ. الصديق «لانغ» قدَّم الكثير لمعهد العالم العربي، ومعرض «مسيحيّو الشرق» الذي نظَّمه دليل آخر على خطأ ربْط اللّغة العربية بالإسلام، فقط، كما يفعل المتطرِّفون. الذاكرة الاستعمارية تتجاوز الصراع (يمين - يسار)، وتخترقه. إذا سمحتم لي، أنا أضيف زيادةً على ما قاله «لانغ» الذي ردَّ الاعتبار للّغة العربية من أن «اللّغة الفرنسية كنز فرنسي فقط»: إنها كنز إنساني في تقديري، وهذا ما سعيت لإبرازه في كتابي «عربيّ.. من قرن إلى قرن»، ومن خلال تناولي مجنون ليلى أيضاً. الحبّ المستحيل هو الحبّ الحقيقي، كان موضوع «مجنون ليلى»، في قلب الصحراء العربية، باللّغة العربية. شيء رائع (قال ميكيل بالفرنسية: «سي فانتستيك»). الإيرانيون وظّفوا القصّة الأسطورية، لاحقاً، من منطلق الحبّ الصوفي عند المسلم. الشاعر الفرنسي الكبير «أراغون» وظَّف الحبّ المستحيل في «مجنون إلزا». الحبّ المستحيل هو، أيضاً، الاشتراكية، والشيوعية المستحيلة التطبيق، تحديداً.

هل كان شروعكم في الترجمة مرتبطاً بمصلحة نفعية غير معيبة، حتماً، بسبب حداثة تعلُّمكم اللّغة العربية، أم كان استناداً لخيارات تعكس أهمِّيّة كتب مثل «كليلة ودمنة»، و«ألف ليلة وليلة» لاحقاً، بالتعاون مع الراحل جمال الدين بن شيخ؟

- تماماً. ولأنني نزيه بطبعي، أؤكِّد صحّة ما فكرتم فيه. فعلاً، كانت الانطلاقة ذات صبغة منفعية، وبدأت بالسهل الذي تمثَّلَ في ترجمة شرح منهجية الجغرافي المقدسي عام (1951). لاحقاً، وفي سنة (1953)، تحديداً، ترجمت، بنصيحة من الباحث الكبير «ريجيس بلاشير»، أستاذي ومَثَلي الأعلى، وأنا في دمشق، كتاب «كليلة ودمنة» الكتاب الذي اعتبره «ريجيس» نثراً عربياً واضحاً، وغير صعب؛ الأمر الذي يسهِّل عمل مترجم جديد.

هل ترجمتكم لقصائد الشاعر أبي العتاهية، الذي جسّد، أيضاً، تلك المصلحة النفعية، بدل ترجمة المتنبي، الذي يُعَدّ الأصعب في الترجمة من أبي العتاهية؟

- نعم. هذا صحيح، وأعترف بذلك، فشعره بدا لي سهلاً للترجمة مقارنةً بالمتنبي؛ وهذا لا يقلِّل من أهمِّيّة شعره الذي تناول، هو الآخر، الحياة والموت والإيمان بشكل نموذجي، ومواضيعه هي مواضيع إنسانية وخالدة، بامتياز. المتنبي شاعر عظيم، وفيلسوف، لاشَكَّ في ذلك. نعم. أعترف أن ترجمة المتنبي أصعب. أبو العتاهية جذبني وسحرني، من البداية، كما جذبني كتاب «كليلة ودمنة».

شهرتك ارتبطت أكثر بأعمالك؛ بصفتك مترجماً للشعر العربي القديم، وبأعمال مهمّة يتصدّرها كتابا «ألف ليلة وليلة»، و«مجنون ليلى». هل تتأسّف لعدم حدوث الوقع الذي كنتم تنتظرونه من عملكم الجبار المتمثّل في أجزاء كتاب «الجغرافيا الإنسانية للعالم الإسلامي»؟

- لا أتأسّف على ذلك، إذا حدث هذا فعلاً، وكتاب «الجغرافيا الإنسانية للعالم الإسلامي» تُرجم إلى عدّة لغات، ولاقى رواجاً كبيراً في العالم العربي كما أعتقد. في الوقت نفسه، أنا معروف أكثر بهويّتي الأدبية: مترجماً وشاعراً وباحثاً وأستاذاً. هذا صحيح، ولكن لا شيء يغطّي على أهمّيّة كتاب «الجغرافيا الإنسانية للعالم الإسلامي» الذي رحت أبحث فيه عن مدى قرب الجغرافيين العرب من مفهوم الكتّاب.

وماذا كانت النتيجة؟

- لا.. لا لم يكونوا كتّاباً. كانوا رجال آداب، والفرق بينهما كبير. لقد مرّروا معرفة مهمّة بأشكال بسيطة، لكي تندمج في ثقافة تاريخ عصرهم.

إنهم جغرافيّو القرنيْن التاسع والعاشر، وخاصّة العاشر، وعلى رأسهم المقدسي الذي فضّلته عن الآخرين بحكم تحدُّثه بضمير المتكلّم (رأيت هذا، ورأيت ذلك.. إلى غير ذلك..)

يستحق «ألف ليلة وليلة» وقفة خاصّة لرمزيّته في مساركم الإبداعي، من ناحية، ولعلاقته بالمترجم الجزائري الكبير الراحل جمال الدين بن شيخ[15]، من ناحية أخرى. هل لكم أن تحدّثوني عن قصّة ترجمته؟

- أوّلاً، وتكريماً للرجل المبدع الذي كان أكثر من صديق، يجب أن أقول إنه هو الذي استدرجني نحو هذا العمل الذي صدر في سلسلة «البليياد»[16] الشهيرة، التي تصدرها (دار غاليمار) الأشهر في فرنسا. لقد اتّفقنا أن نترجم استناداً لمبدأي الحريّة المطلقة، والإحساس المطلق عند مقاربة تحفة أدبية تاريخية مثل «ألف ليلة وليلة»؛ الأمر الذي ترك كلّ واحد فينا يضع لمسته الخاصّة. اتّفقنا، فقط، على صيغ البداية والنهاية، وبطبيعة الحال، كنا نتشاور، من حين إلى آخر، في ظلّ ثقة متبادلة، وكانت التجربة رائعة على كافّة المستويات. نسيت أن أشير إلى أن رحيله شكّل صدمة شخصية في حياتي الخاصّة، لا المهنية، وفقدت، برحيله، صديقاً حميمياً، لا مترجماً عادياً كان يشاركني الترجمة. لحسن الحظّ، ترجم جمال، قبل رحيله، ما كان كافياً؛ أي النصف تقريباً، وأكملت أنا النصف الآخر. لقد اشتغل على الترجمة وهو مريض، وأوّد أن تطمئن قرّاء الكتاب أنه كان واعياً تمام الوعي وهو يترجم، ولم يتوقّف إلّا قبل موته بقليل.

كيف استُقبِلت ترجمتكم « ألف ليلة وليلة» في فرنسا؛ أدبياً وتجارياً ؟

- كما كان متوقَّعاً، استُقبلت الترجمة بشكل جيّد، ولم أصبح غنيّاً بعد نشرها (ضحك مجدَّداً) وكذلك الراحل جمال الدين بن شيخ. التجاوب كان طبيعياً بحكم الأهمِّيّة، التاريخية، والرمزية لهذا العمل الخارق العابر للأزمان والأمكنة، كما أسلفت.

وربّما، بسبب السعي لاكتشاف لمسة كلّ منكما الخاصّة من ناحية تكريس المقاربة التي عرفتها، تاريخياً، في الغرب، تحت وطأة استشراق لم تكن من أتباعه؟

- هناك بعض المبالغة في هذا القول؛ «ألف ليلة وليلة» ليست مرادفة للاستشراق في كلّ الحالات. عن الجديد الذي عكسته لمستي ولمسة جمال الدين بن الشيخ، يجب طرح السؤال على الاختصاصيين. لديَّ تحفُّظ مبدئي على الصعيد الأخلاقي، يتمثّل في عدم نسيان الفضل الكبير الذي يعود لأنطوان غالون، مترجمها الأوَّل، ومهما بلغت قيمة لمسة أيّ مترجم جديد، نبقى مدينين جميعاً لغالون الكبير، الذي أطلق الشرارة الأولى.

أذكّركم بما قاله صديقكم، ورفيق دربكم الراحل (بن شيخ) عن «ألف ليلة وليلة»: «رغم لغتها الفقيرة، والأسلوب المكرَّر، والنحو التقريبي، تبقى تحفة أدبية ناطقة بجماليّات عديدة».

- لا أختلف مع صديقي الراحل جمال الدين بن شيخ، وأضيف، من جهتي، أن التحفة الجميلة التي تحدَّث عنها، هي التحفة التي قامت على الجمع، بشكل غير مسبوق، بين أنواع الأدب الممكنة: تضمَّنت هذه التحفة تخيُّلاً مطلقاً، وواقعية جافّة في الوقت نفسه. إنها التحفة التي مازلنا لم نكتشف، حتى يومنا هذا، صنّاعها كما جرت العادة مع صنّاع التحف الأدبية الشهيرة عالمياً. الشيء المبهر في «ألف ليلة وليلة»[17]، يكمن في كتابتها المجفّفة والمبنية للمجهول، وهي ليست لكتّاب وأدباء معروفين، وليست كتابة فلكلورية في الوقت نفسه؛ لذلك تفلت من كلّ محاولة تصنيف جاهز. ننتقل، في «ألف ليلة وليلة»، من الرواية والشعر والقصّة إلى الحكاية الصغيرة والرعب والملحمة التاريخية والرواية العاطفية الاجتماعية والوقائع اليومية... ومن أدب الرحلة إلى النكتة والأخبار والتخيُّل الذاتي كما حدث في الليلة (602). إنها الحكاية الأكثر سحراً في نظر خورخي بورجس[18]، وهي الحكاية التي يسمع فيها شهريار حكاية شهرزاد الشخصية، المحكوم عليها بالموت حتى إشعار جديد.

في زمن وباء (كورونا)، هناك من نَبَّه إلى الترويج



لرواية «الطاعون» لألبير كامو التي عالجت وباء الطاعون في الجزائر، وتناسوا «ألف ليلة وليلة» التي تُعَدّ هي الأخرى، أنموذجاً أدبياً خارقاً، حينما يتعلَّق الأمر بالموت. باعتبارها أنموذجاً أدبيّاً، كانت الليالي جديرة بالقراءة في أوج الوباء، لمواجهة العزلة، ومحاربة الوقت كما حاربته شهرزاد..

- إننا ننسى شهرزاد، ونحن نقرأ «ألف ليلة وليلة» إلّا في البداية وفي النهاية، ورغم ذلك تبقى رمزية محاربة الوقت قائمة، بقوّة، من خلالها؛ لأنها كانت تحارب الوقت بالحكي البديع لتفادي القتل، ليلةً بعد ليلة، وإذا لم تخنّي الذاكرة، فإنها أنهت حكايتها مرَّتَيْن أو ثلاث مرّات فقط. رمزية الوقت قائمة من جانب آخر، وهي الرمزية التي يمثّلها «ألف ليلة وليلة» بوصفه عملاً إبداعيّاً، نجهل مؤلِّفه حتى يومنا هذا، ورغم مرور قرون من تاريخ بروزه، قبل ظهوره في أثناء الخلافة العباسية في بغداد، في حدود القرن التاسع الميلادي، واكتشاف حكايات جديدة في القرن السادس عشر، مازالت هذه التحفة تأسر العالم في سابقة تاريخية غير مسبوقة. حكايات «ألف ليلة وليلة»، حكايات فريدة من نوعها، وخاصّةً في مجال الحبّ. هناك قصص إبداع أدبي وعربي كبير ومعروف يتعلَّق به ، وسابق لظهور الإسلام ،ناهيك عن قصص تمثِّل بانوراما اجتماعية ومهنية، مثلما عكسها السندباد البحري مثلاً، ودليلة الداهية، واللصوص الذين يُعَيَّنون من طرف الخليفة، لاحقاً، مسؤولين في الشرطة، للسهر على المدينة. هارون الرشيد وحده يكفي كرمز كبير لصيق بهذه الحكايات البديعة فضلاً عن الدروس الأخلاقية المرتبطة بالدين، وحتى بالتصوف..

يقال أنكم استلهمتم مقاربتكم لترجمة «ألف ليلة وليلة» من ترجمة بولاق[19] العربية المصرية، التي يعود تاريخها إلى عام (1835)، والتي تبنّاها المترجم رونيه رزق خوام في الستينيات، والأقلّ استشراقية من نسختَيْ أنطوان غالون (1704 – 1717)، وجوزيف شارل مردروس (1899 – 1904).

- سبق أن قلت لكم أن مفهوم الاستشراق عامّ، وقابل للنقاش، وأنا لا أعتبر نفسي مستشرقاً، بالمفهوم الذي تناوله أدوار سعيد في كتابه الشهير «الاستشراق».

أدان موقف الراحل إدوار سعيد[20] الاستشراق، في كتابه الشهير «الاستشراق»، وقد قلتم لي: «أنا مستعرب، ولست مستشرقاً». هل هذا يعني أن رأيكم في الاستشراق يتراوح بين الموافقة والتحفُّظ حتماً؟

- موافق ومتحفِّظ في الوقت نفسه. وكما تعرفون جيّداً، أنا رجل توازنات، ولا أحبّ الشطط والتسرُّع والأحكام المطلقة. سعيد، لم يكن منصفاً مع الذين قاربوا الاستشراق بالشكل الذي يريده، كما كان قاسياً معهم. انطلاقاً من هذا المعطى، يمكنني القول أنني لست الوحيد الذي عمل على تحطيم الصورة النمطية السلبية، التي راجت في الغرب، عن الحضارة العربية، والإسلامية، وكتبي تثبت ذلك. لم يخطئ سعيد، في الوقت نفسه، حينما أكَّد على خطورة التناول السلبي الحافل بالأفكار المسبقة من خلال استشراق، كان مرآة

للقرن الذي برز فيه. أضيف أن هناك من كان يشتغل على الصورة الإيجابية للاستشراق، حينما يكتب مؤلّفه الشهير. مونتسكيو، حينما كتب «رسائل فارسية»، راح يبحث عن الحكمة (الحكمة السياسية، تحديداً) في الشرق، بعيداً عن الغرب . باحثون مثل لاووست[21]، وغاستون فييت[22]، وآخرون، عملوا على التعريف بالفنون والتشريع عند العرب، وخاصّةً بالفنّ التشكيلي؛ وعليه لا ينبغي النظر، فقط، للجانب الفارغ من الكأس. أتأسّف لصرف سعيد عن هذه الحقيقة، وأعتقد أنني أقول هذا الكلام لأوَّل مرّة. أنا لا أحاكمه، وكما أسلفت، أحترم كلّ الآراء، وهذا الاحترام نتيجة للاختلاف، وخاصّةً إذا كان المختلف معه صادقاً .أنا أرفض أن أردّ بنعم أو لا، لأن الحقيقة تحضر عادةً بينهما.

ألا ترون أن الاستشراق المتخيَّل (كما سمّاه إدوارد سعيد) يبقى حاضراً، حتى اليوم، بأثره السلبي المرادف لمقاربة غارقة في السلبية عن الشرق،لاسيّما أن الخلط أصبح متعمَّداً بينه وبين الإسلام، والشرق ليس هو الإسلام، فقط؟

- هذا صحيح، وأنا متأسِّف جدّاً لذلك، وشخصياً، لا أعرف معنى الاستشراق بهذا الشكل، وهو لا يعنيني من منظور المفهوم الذي تطرحونه. أنا درست لأصبح مستعرباً لا مستشرقاً. أنا مستعرب، وسأبقى مستعرباً، وتعلَّمت اللّغة العربية، وسُحِرت بالأدب العربي الذي قمت بتدريسه في «كوليج دو فرانس» في اختصاص «اللّغة والأدب العربي الكلاسيكي».

أعرف أن الاستشراق ارتبط، تاريخياً، في أوساط أدبيّة وفنيّة، بالاستعمار، وعلى رأسها الفنّ التشكيلي، ومن الطبيعي أن نذكر رسّامين مثل:أنغر1، ودولاكورا 2، وآخرين في هذا السياق.. بيكاسو رسَم لوحة «نساء الجزائر»، لكن ليس من منظور دولاكروا الاستشراقي الاستعماري؟

- بالضبط. وما كتبه فيكتور هيغو عن الشرق، بصيغة غير مقبولة، لم يكن كالصيغ التي تحدَّث بها لا مارتين، وجيرار دو نرفال عن الشرق الذي زاره، حين كتبا عمّا أعجباهما فيه؛ الأمر الذي لم يقم به هيغو، حينما كنت على رأس المكتبة الوطنيّة، نظّمنا معرضاً عن هيغو بوصفه رسّاماً كبيراً، وهو الأمر الذي لم ينتبه إليه المتخصِّصون تحت وطأة الأثر الأدبي العظيم الذي تركه. في المحصِّلة، يمكن الحديث عن استشراق بوصفه ابناً للاستعمار، واستشراق تنويري لا يمكن نكران ما قدَّمه بوصفه بحثاً معرفيّاً. الإنسان شرّ، وخير كما تعلمون.

ما منظوركم للترجمة التي يقال عنها أنها خيانة، في كلّ الأحوال؟

- كلّ شيء يتوقَّف على المعنى الذي نعطيه للخيانة المفتوحة على أكثر من تأويل، وهي واردة في الترجمة. ليس من الممكن إيجاد الكلمة الدقيقة في كلّ مرّة، عند ترجمة نصٍّ ما، بغضّ النظر عن طبيعته اللّغوية… شخصيّاً، أقارب الترجمة من خلال البحث عن التطابق الأقصى بين الكلمة الأصلية والكلمة الأخرى، منطلق التكييف، المترجَمة (adaptation)، وترجمة الشعر تتطلَّب الحذر من العاطفة قدر الإمكان؛ الأمر الذي لا يعني مقاربته عقلانيا، تماماً، كما هو الحال عند ترجمة أصناف الكتابة غير الشعرية. الحذر من العاطفة أمر ضروري لتجنُّب التسرُّع؛ تفادياً لترجمة لا يأخذ صاحبها المسافة الكافية بين الكلمة الأصلية والكلمة المترجمة، سعياً وراء دقّة جيِّدة نسبياً.كلامي ليس صحيحاً في المطلق، وليست لي شرعية كافية للبتّ في الأمر أو الجزم فيه، رغم تجربتي الطويلة في الترجمة، بوجه عامّ، وفي ترجمة الشعر، بوجه خاصّ.

ما المصاعب التي واجهتكم في ضوء هذه التجربة، علماً أنه يقال، أيضاً: أن الشعر لا يُتَرجَم مادام الإحساس لا يُتَرجَم؟

- بكلّ تواضع، لا أستطيع التحدُّث عن مصاعب كبيرة، لأنني تسلَّحت بالقدر الكافي قبل الشروع في الترجمة. تَمَّ ذلك عبر بحث مضنٍ، وقراءات عميقة وطويلة لكتابات مختلفة الطبيعة، وقبل أن أبدأ في ترجمة الشعر، عملت لسنوات على ترجمة نصوص بحث في أثناء تأليفي كتاب «جغرافيا العالم الإسلامي الإنسانية»، كما ترجمت النثر من خلال «كليلة ودمنة»، تحديداً. انطلاقاً ممّا قلت، أستطيع القول أنني لم أكن مترجماً عذرياً، حينما بدأت في ترجمة الشعر (إن صح التعبير)؛ فالترجمة تحتاج إلى عمل، ونَفَس، ومواظبة.

كتبتم عن تجربتكم في السجن بالقاهرة، عام (1961)، «وجبة المساء»[23]. في الكتاب، لا نقرأ ظروف إطلاق سراحكم عشيّة استقلال الجزائر، وقرأت أنه تَمَّ اتِّهامكم بالجوسسة، علماً بأنكم كنتم تعملون ملحقاً ثقافياً. ما الذي حدث؟ وكيف تَمَّ إطلاق سراحكم بعد قضاء شهور قليلة، على ما أعتقد؟ وألا تعتقدون أن سياق التحالف المصري الجزائري، يومها، كان -حتماً- ضدّكم، بغضّ النظر عن التهمة التي وُجِّهت إليكم؟

- تَمَّ اعتقالي مع عدد من الزملاء، في شهر نوفمبر/ تشرين الثاني من عام (1961)، أي بعد شهر من نهاية الوحدة السورية المصريّة. يؤسفني أن أخذلكم، لأن ما كان لديَّ من معلومات قرأته في الكتاب الذي أهديتكم إيّاه في بيتي مع كتب أخرى. كلّ ما كنت أعرفه قلته للصحافة، وفي كتابي «وجبة المساء».

في أي سياق تَمَّ تعيينكم ملحقاً ثقافياً، أو مكلَّفاً بمهمّة ثقافيّة في مصر؟

- تَمَّ تعييني مباشرةً في سياق عودة العلاقات المصريّة الفرنسية، بشكل جزئي، للاهتمام بالمؤسَّسات الثّقافيّة، وتحديداً بفتح الثانويات في دمشق، والقاهرة، والإسكندرية، علاوةً على معهد الآثار، والسهر على مَنح الطلبة المصريين الراغبين في الدراسة بفرنسا. لم أعمل إلَّا قرابة الشهرين. وصلت في نهاية سبتمبر/أيلول، واعتقلت في نهاية نوفمبر/تشرين الثاني، وعليه لم يكن لديَّ الوقت للقيام بعمل كبير.

كتبتم في «وجبة المساء» أن جلّاديكم عرفوا أنكم تتحدَّثون اللّغة العربية. كيف تَمَّ ذلك؟

- تَمَّ خلال الاستنطاق، خلال عشرة أيّام، قبل تطوُّر الأمر إلى ضغط نفسي رهيب، ووجودي في زنزانة مع زملاء فرنسيين آخرين، لم أكن أعرف أنهم اعتُقِلوا أيضاً مع مصريِّين. أعود إلى خلفيّة تهمة التجسُّس، لأضيف أن استعرابي لم يكن في صالحي، في تقدير السلطات المصريّة المعنّية (ضحك هذه المرّة، أيضاً). أفهم تشكيكهم باعتباري مستعرباً يفهم اللّغة العربية، لكن تهمة التجسُّس لا تُبَرَّر بهذا الاعتبار، ولم يكن التجسُّس حقيقياً، وإلَّا لما أُفرِج عني. فعلاً، تحدَّثت بعض الكلمات العربية، بعد أن سئلت: «هل تعرف اللّغة العربية»؟..

كتبتم مخاطبين جلّاديكم: «أخذتم مني الإنجيل، والقرآن الكريم، ورواية. أنتم -فعلاً- حمقى، وسوف أتوقَّف عن الكتابة عن حضارتكم». خرجتم من السجن، واستمرَّيتم في نهجكم، ولم يدخل الحقد قلبكم. ما هو تعليقكم؟

- ببساطة شديدة، لأنني فرَّقت بين النظام السياسي والشعب. رغم انقضاء أقلّ من شهرين، تأكَّت من أن الشعب المصري طيِّب، ومن أهمّ شعوب الأرض. بعد إطلاق سراحي، تَمَّ تعييني على رأس قسم اللّغة العربية، في جامعة أكس أوبروفنس[24].

أتذكَّر أنكم قلتم لي، في بداية الحوار، أنكم كنتم تتمنّون التخصُّص في الديبلوماسية، قبل حسمكم الأمر باختيار التدريس. التدريس أضحى، لاحقاً، أجمل بكثير من الديبلوماسية التي أدخلتكم السجن..

- (انفجر ضاحكاً، ومتحدّثاً بصعوبة): فعلاً.. فعلاً. لا أدَلَّ على ذلك من طلبي لتعييني مدرِّساً، مباشرةً، بعد إطلاق سراحي، وعودتي إلى وطني.

هل تَمَّ تعذيبكم؟

- ليس بالمعنى الحقيقي للكلمة، لكني تعرَّضت لعنف نفسي رهيب، ولبعض الضرب.

تَمَّ اعتقالكم -كما أعتقد- من منطلق التشكيك في هويَّتكم الاستشراقية. ولويه ماسينيون، تَمَّ اتّهامه هو الآخر بالجوسسة كما جاء في كتاب مذكِّرات الشاعر الراحل اللبناني الكبير صلاح ستيتية[25]. ألا يحرجكم الأمر حينما تعتبرون جاسوساً أتوماتيكياً، وأنتم تقومون بمهمّة ثقافية لصالح بلدكم؟ أعتقد أن دو نرفال اتُّهِم بالشيء نفسه، بحسب إدوار سعيد، كما اتُّهم ماسينيون بتزويد الجيش الفرنسي بمعلومات عن الأهالي الجزائريين.

- عرفت ماسينيون شخصياً، لكن علاقتي معه لم تبلغ درجة تسمح بمعرفة أسرار ماضيه، لكنني أعرف أنه كان مع استقلال كلّ الدول العربية، ويقال، أيضاً، أنه أسلم. إذا سمحتم (وللتاريخ)، أضيف أنني، بعد عودتي من القاهرة، قمت بزيارته في بيته لأشكره على التوسُّط رفقةَ جاك بيرك، وريجيس بلاشير، أستاذي الكبير، من أجل إطلاق سراحي، مادمت كنت مُتَّهماً دون سند دامغ. يومها، راسلوا الرئيس اليوغسلافي تيتو للتدخُّل؛ بحكم تحالفه مع الرئيس جمال عبد الناصر. بعد إنتهاء اللقاء الذي كان قصيراً، رافقني حتى باب الخروج، وقال لي -حرفيّاً- بصوته الجهوري، مثل خطيب ماهر، واضعاً يده على كتفي: «يا ابني.. الفكر يجلب، دائماً، المتاعب لصاحبه». سأحتفظ بهذه الذكرى حتى آخر نَفَس من حياتي، لأنها، فعلاً، حقيقة، بكلّ المعاني الممكنة.

هوامش:

(1) لافونتين.
(2) إليزو.
(3) جاك لانغ.
(4) فرانسوا الأول.
(5) إيريك زمور.
(6) بروفو.
(7) الغوليون.
(8) جاكار.
(9) لانغدوك.
(10) إدوارد سعيد.
(11) غالون.
(12) مدير المعهد الوطني للغات الشرقية.
(13) باشلار.
(14) برنامج أبوستروف.
(15) جمال الدين بن الشيخ.
(16) البليياد.
(17) ألف ليلة وليلة.
(18) بورجس.
(19) ترجمة بولاق.
(20) إدوارد سعيد.
(21) لاووست.
(22) غاستون فييت.
(23) وجبة المساء.
(24) جامعة أكس أوبروفنس.
(25) مذكِّرات الشاعر صلاح ستيتية.



صدر في
كتاب الدوحة



ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
كتاب الدوحة



الرواية الجديدة
والواقع



أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي



معاوية محمد نور
بيْن ثقافتَيْن



كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
كتاب الدوحة



حكايات
من لافونتين



إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين



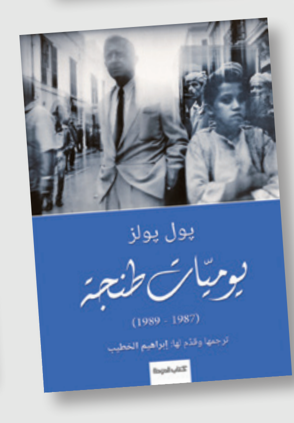
التّوت المُرّ



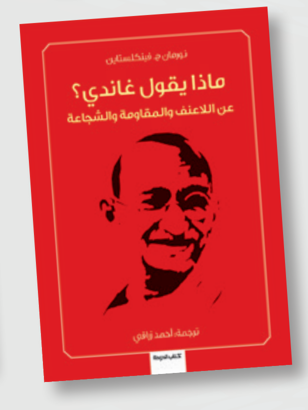
ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس



الطيب صالح
مريــود
رواية



بول بولز
يوميّات طنجة
(1987 - 1989)



ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة



خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا
كتاب الدوحة



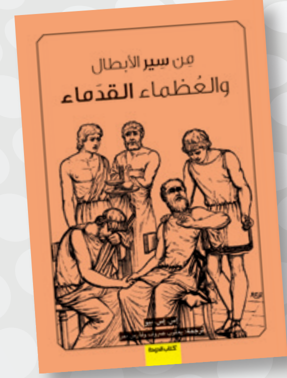
أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
كتاب الدوحة



الذبابة
كتاب الدوحة



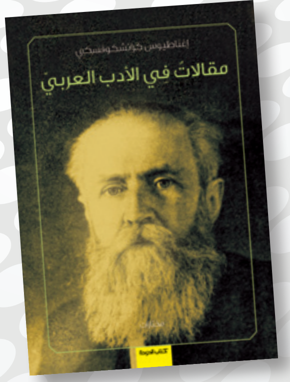
غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغية
كتاب الدوحة



من سير الأبطال
والعظماء القدماء



عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ



مقالاتٌ في الأدب العربي



الرّحلة الجَوّية
فِي المَركَبة الهَوائيّة
يوسف اليان سركيس

بريجيت جيرو، في العيش سريعاً

أمام تَصاريف القَدَر

مرّة أخرى، تخلق لجنة تحكيم جائزة «غونكور» الحدثَ، بعد أن كانت، السنة الفارطة، قد منحت الجائزة للروائي السينغالي الشابّ «محمد مبوغار سار - Mohamed Mbougar Sarr» عن روايته «ذاكرة الرجال الأكثر سرِّيَّة»، التي لم تصدر عن دار نشر فرنسية معروفة أو عريقة من قَبيل غاليمار أو سُوي، أو غْراسي...، بل صدرت عن داريْ نشر متواضعتَيْن بنظام نشر ثنائي/ مزدوج: فرنسي (دار فيليب راي)، وسنيغالي (دار جيمْسان)؛ وفي هذا إشارة إلى ما لهذه الجائزة من مصداقية، وحياد. ففي هذه النسخة من الجائزة، فازت الروائية «بريجيت جيرو - Brigitte Giraud» عن روايتها «العيش سريعاً - Vivre vite»، رغم أنها معروفة، في الأوساط الأدبية الفرنسية، بالكاتبة غير الجماهيرية لعدم تحقيق كتبها مبيعات مهمّة.

تحكي هذه الرواية المغرقة في الذاتية والحميمية قصّة وفاة زوج الكاتبة في حادثة درّاجة نارية أليمة، سنة (1999)، عندما كان في طريقه لإحضار ابنهما من المدرسة. وفي هذا السياق، تقول «جيرو»: «كنت أعرف، منذ زمن طويل، أنه من اللازم أن أكتب كتاباً يكون في مستوى «كلود»؛ في مستوى قصّة حبِّنا. كتاب يحكي كلّ هذا، ويبحث عن الحقيقة، بل عن كل الحقائق. بيد أنني لم أستطع كتابته إلّا بعد مرور عقدَيْن من الزمان؛ لأنني كنت في حاجة ماسّة إلى فسحة من الزمن لأتعافى من المأساة».

ترسم هذه الرواية المسار المحزن لكارثة ضياع شريك الحياة في أوج شبابه؛ فقد كان «كلود» مفعماً بالحياة، محبّاً للفنّ، و -بشكل خاصّ- العزف على القيثارة، وممارسة نقد موسيقى الروك؛ وبذلك كان الزوجان هائمَيْن في عوالم الموسيقى والأدب، مقبلَيْن على الحياة بكلّ وعودها وآمالها، غير أن القدر كانت له كلمة أخرى؛ ولهذا السبب قال رئيس لجنة تحكيم «غونكور» في كلمته: «إن بريجيت جيرو تناقش، بكثير من البساطة والمصداقية، إشكالية القدَر».



ولاشكّ في أن قارئ هذه الرواية سينتبه إلى تركيزها على تقنية/ لازمة «ماذا لو...» (What if - Si...) التي يمكن رصدها في أكثر من عشرين موقعاً (23 موقعاً/ فصلاً، بالتحديد)؛ والتي تضفي على أجوائها أبعاداً احتمالية تتيح ولوجاً سلساً إلى العالم النفسي للكاتبة، وفهماً لمختلف الحيثيات التي أحاطت بحياتها بعد الحادثة، وتحديداً واضحاً لانعكاسات ذلك على وضعها الاجتماعي، ووضعها الأدبي؛ فهي تستهلّ بسلسلة من الأسئلة التي تتمحور كلّها حول: هل سيكون «كلود» حيّاً، الآن، إذا ما قد أُتيح لها أن تقوم بغير ما قامت به، فعلاً، في حياتها؟ ماذا لو لم تكن قد عبَّرت عن رغبتها في تغيير شقَّتهم إلى منزل أكبر محاطٍ بحديقة؟ ماذا لو أنها لم تكن في باريس على موعد مع ناشرتها، لتناقش معها موعد صدور روايتها المقبلة، في الوقت نفسه الذي حدثت فيه الحادثة؟ بل ماذا لو أن المهندس الياباني الذي صنع هذا الطِّراز من الدرّاجات الناريّة لم يقم بهذا العمل، أبداً؟ وماذا لو أن «ستيفن كينغ - Stephen King» مات يوم (19) يونيو/ حزيران (1999)، قبل ثلاثة أيّام من حادثة «كلود»؟ ماذا لو...؟ وماذا لو...؟...



أحياناً، يلمس القارئ، بين ثنايا الرواية، بحثاً بوليسياً حقيقيّاً عن المسبِّبات والدوافع؛ حيث اكتشفت - على سبيل المثال، لا الحصر - مجموعة من الحقائق حول الدرّاجة الناريّة التي كانت سبباً في مقتل زوجها:

هي، في الأصل، درّاجة أخيها لا درّاجة زوجها، ولو لم يكن قد ترك مفاتيحها لزوجها ما وقع ما وقع؛

لو أنها لم تنتقل من شقَّتها إلى منزل أرحب، ما فكَّر أخوها في ترك درَّاجته لديها؛

والأهمّ أنها اكتشفت أن هذا الطراز من الدرّاجات النارية اليابانية الكبيرة كان ممنوعاً من السير والجولان في شوارع اليابان؛ بالنظر إلى خطورتها على المارّة، وعلى راكبيها أيضاً...

وقد أتاحت هذه التساؤلات الوجودية، وتلك الاحتمالات المستحيلة حَفْراً عميقاً في الماضي، وإعادة تقييم له، من منظورِ ذاتٍ حزينة تتمنّى لو كانت قادرةً على تغيير القدَر، ولكن هيهات. غير أن الأمر لا يتعلّق بفلاش باك، فحسب، بل إنه استبطانٍ حقيقي، ومُساءَلة للذات، وغوص في غوامضها بحثاً عن الحقيقة، وهي، في هذا، إنما ترغب - كما تقول - في «فهم كيف يتحوَّل الإنسان، بعد وقوع حادثة ما، إلى رقم في إحصائية، أو مجرّد فاصلة في لائحة طويلة، بينما كنّا نظنّ أنفسنا متميِّزين وخالدين».

جدير بالذكر أن «بريجيت جيرو» من أصول جزائرية، ولدت سنة (1966) -على الأرجح- وعاشت حياتها، بأكملها، في فرنسا. ابتدأت مغامرةَ النشر الأدبي سنة (1997)، بروايتها «غرفة الوالدين - Chambre de Parents»، تلتها العديد من الأعمال الأدبية التي استحقَّت عليها جائزة «غونكور» للقصّة القصيرة، سنة (2007)، وجائزة لجنة تحكيم «جون جيونو» سنة (2009)، قبل أن تنتزع الشهر الماضي - شهر نوفمبر/ تشرين الثاني (2022) جائزة «غونكور».

لقيت أعمالها الأدبية نجاحاً كبيراً داخل فرنسا، وخارجها؛ حيث ترجمت إلى عدد من اللّغات، كما تَمَّ تحويل روايتها «لا داعي للقلق - Pas d'inquiètude» إلى فيلم تلفزيّ، وجُسِّدت مسرحيَّتها «اليوم الذي قفز فيه مود - Le jours où Maud a sauté» على مسارح فرنسا، واستُلْهِمَت من بعض رواياتها عدد من الكوميديّات الموسيقية.

وقد جاء فوزها بهذه الجائزة بفارق صوت واحد، فقط، عن منافس حصل، مؤخَّراً، على الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية، وهو «جيوليانو دا أومبولي - Giuliano da Empoli»، صاحب رواية «ساحر الكريملين - Le Mage du Kremlin» التي حقَّقت مبيعاتها أرقاماً قياسية بالمقارنة مع رواية «Vivre vite»، التي لم يُبَعْ منها سوى (8000) نسخة؛ وقد حصلا معاً على عدد الأصوات نفسه: خمسة لكلّ واحد منهما، وبقي القرار بيد رئيس لجنة التحكيم الذي رجَّح كفَّة «جيرو».

■ **نبيل موميد**

بريجيت جيرو:

كلمة «لو» تتيح لنا التحدُّث عن الحياة

في روايتها «العيش سريعاً - Vivre vite»، تقوم الكاتبة «بريجيت جيرو - Brigitte Giraud»، بمحاولة تشريح للأشهر القليلة التي سبقت حادث الدرّاجة المأساوي الذي أودى بحياة زوجها، فتتوقَّف بالسؤال أمام كلّ تفصيل أدَّى إلى هذه المأساة: «ماذا لو لم يحدث ذلك؟، وماذا لو لم أكن قد...؟». وهي بذلك، تصوغ، من خلال هذا الاستقصاء غير المألوف، قصّة عن الحياة الأسرية، والحياة الزوجية وعن عالم معاصر، نحن جميعاً -لكثرة ما نشترك في الخضوع لوطأته- نقرأ هذه الحكاية كما لو كانت حكاية كلّ واحد منّا.

معلوم أن كلمة «لو» لا تفيد، ولا تغيِّر من الواقع شيئاً، ولكن عندما يكون اسمك «بريجيت جيرو»، تأخذ الكلمة، وتحُسن استعمالها لتنحت، من خلالها، درَّة من الدرر الروائية، تمكَّنت بفضل ما تأتَّى لها من جودة الصياغة، وسلامة المعاني، واستكمال عناصر النجاح كلّها، من الفوز يوم الخميس (3) نوفمبر/تشرين الثاني، بجائزة «غونكور»، الجائزة الأرفع في المشهد الأدبي الفرنسي.

احتفلت الكاتبة بهذا الإنجاز في منطقة الكوريز، التي حلَّت بها لحضور معرض «بريف» للكتاب الذي يقام، سنويّاً، بالمنطقة نفسها. التقينا بها هناك، فتحدَّثت إلينا بصوتها الناعم والهادئ جدّاً، واصفةً هذا التحوُّل بـ«ذي الأثر الفوري»، وهي التي لطالما وصلت إلى القوائم النهائية لكبريات الجوائز، دون أن تنال التتويج بأيّة واحدة منها.

لقد أصبحتِ، الآن، ومنذ الخميس الفارط، ضمن الكُتّاب الحائزين على جائزة «غونكور»، بفضل روايتك «العيش سريعاً». ما التغيير الذي أحدثه، في حياتك، هذا الأمر؟

- لا يزال من السابق لأوانه التحدُّث عن ذلك، لكنني أشعر بأن وقت فراغي سيتقلّص كثيراً (تبتسم). ما يتغيَّر هو أنك تتنقل من حالة الكاتب المغمور إلى حالة أخرى حيث يتعرَّف إليك الناس، ويعترفون بك. ما يثير الدهشة، هنا، هو عامل الفوريَّة؛ ففي يوم الجمعة الذي تلا يوم فوزي بالجائزة، كنت في محطَّة المترو «أوسترليتز»، في باريس، وتقدَّم مني بعض الناس ليسألوني: «هل أنت هي بريجيت جيرو؟» من قبل، لم يكن يحدث معي مثل هذا إلّا في «ليون» (المدينة التي تقطنها). هذا التحوُّل السريع يكاد يكون مقلقاً، بالنسبة إليّ...

بعض الأعضاء في لجنة «غونكور»، يعتقدون أن الجائزة، هذه السنة، قد أغفلت رواية عظيمة، وهي رواية منافسك «جوليانو دا أمبولي - Giuliano da Empoli»، «ساحر الكرملين Le mage du Kremlin». ألا يجرحك ذلك؟

- لا. من الصحّي أن يكون الناس مستعدِّين، إلى هذا الحدّ، للدخول في صراع من أجل الحديث عن الروايات، والدفاع عمّا يرون أنه الأجود بينها. هذا لا يصدمني. من الصعب مقارنة الأعمال الإبداعية، لا سيّما إن كان الأمر يتعلَّق بروايتَيْن مختلفتَيْن تماماً. من ناحية، إن «ساحر الكرملين»، التي لم أقرأها بعد، وهي -بالتأكيد- رواية عظيمة، تتطرَّق لأحداث تاريخية كبرى، وتحكي قصّة بالغة الراهنية، و-من جهة أخرى- روايتي أنا حميمية، على الرغم من كونها تتطرَّق لموضوع يهمُّنا جميعاً.

من المفارقات أنك مدينة بهذا الفرحة الكبرى لكتاب يتناول حدثاً مأساوياً، وهو حدث فقدانك لرفيقك في حادث درَّاجة ناريّة؟

- الكتاب نفسه تتخلَّله مفارقات عديدة. على سبيل



المثال، شراء منزل بغية الحصول على الأمان، والتعرُّض -مع ذلك- للخطر من خلال مزيج من الظروف الغريبة. إننا إذا نظرنا إلى حياتنا، عن قرب، فسنجدها مليئة بالتناقضات الصارخة.

يقول رئيس لجنة «غونكور»، ديديي دوكوان، إن هذا الكتاب يسائل القدَر. ما رأيك؟

- القدَر هو العنوان الذي اخترته لهذه الرواية، طيلة الفترة التي كنت أعمل عليها، وهي كلمة عظيمة جدّاً، وطنّانة جدّاً إلى درجة حالت دون استخدامي لها. إنما أنا أوافقك الرأي، إذ يحاول الكتاب التساؤل عمّا إذا كنّا نمتلك أي تحكُّم في وجودنا، أو عمّا إذا كان هذا القدَر الذي نتحدَّث عنه مدوَّناً، بالفعل، علماً أننا لا نتحكَّم في وجودنا إلّا في أشياء قليلة جدّاً. ولحسن الحظّ، نحن ننسى ذلك، على الدوام، وننسى بأن العيش يعني التعرُّض للخطر، باستمرار!

هل ينتابك الخوف من أن تصبحي مؤلّفة الرواية الواحدة؟

- لا. إنها رواية سوف تُقرَأ من قِبَل عدد كبير من القرّاء، وهذا الأمر يغيِّر كلّ شيء. إنه يتيح لي أن أتحلّى بالهدوء. وبالفعل، منذ أن صدر الكتاب، وجدت نفسي هادئة تماماً. أصعب شيء، ربَّما، كان هو كتابة هذه الرواية؛ لأنها تتحدَّث عن ذكريات دفينة، وغائرة جدّاً... أنا محظوظة لأن جائزة «غونكور» أتتني بعد أن كوَّنت لنفسي حصيلة أدبية مهمّة، فقد كتبت ما يربو على الاثنتي عشرة رواية، ولطالما تمتَّعت بالحريّة الكاملة في كتابة ما أريد. واليوم (السبت، 5 نوفمبر)، في معرض «بريف» للكتاب، كلّ رواياتي، في طبعة الجيب، قد بيعت! هذا أمر غير متوقَّع، بتاتاً، بل إنه معجزة!.

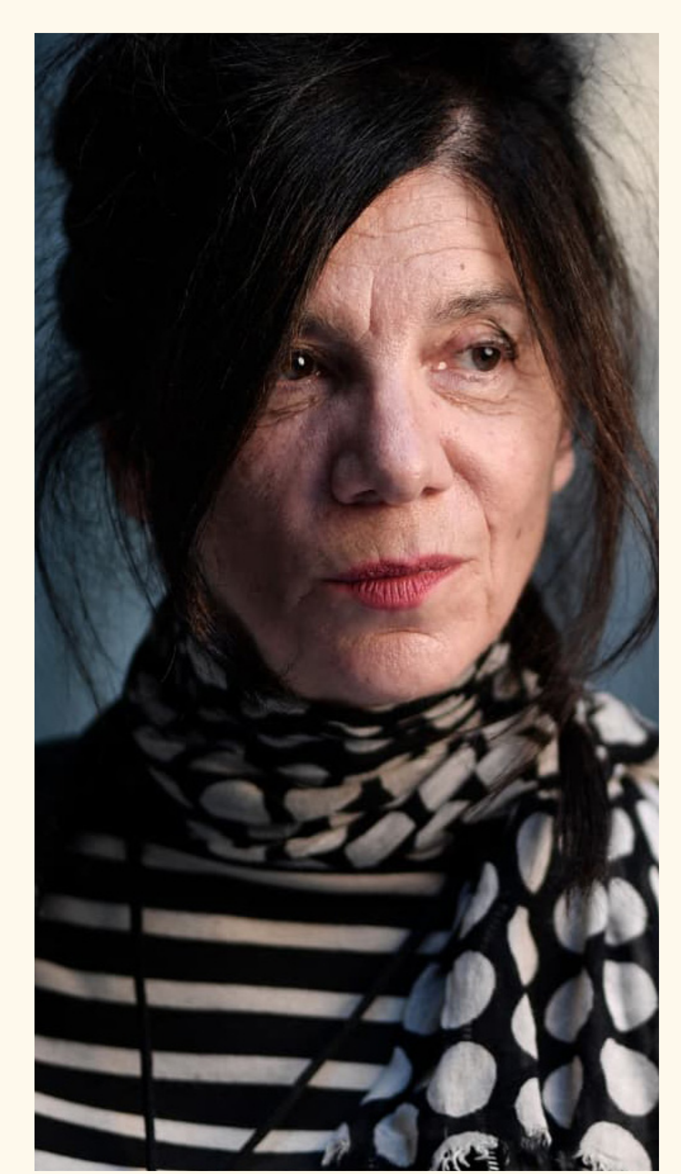
في الرواية، نقرأ: «كلّ من كان ينعتني بالأرملة، كنت أسحقه بقاذفة اللهب». يشعر المرء بالابتهاج لقراءة مثل هذه الجملة ...

- شكراً لك! في الواقع، أصبحت أرملة وعمري لم يكن يتجاوز الستّة والثلاثين عاماً، وكانت عقوبة مزدوجة بعض الشيء: حالة الترمُّل تتحوَّل لدى المرأة إلى ما يشبه الهويّة، فالنساء الأرامل يحملن الموت على أكتافهن. كما أنهن مخيفات؛ لأنهن نساء متاحات؛ فعندما مات زوجي لم يعد هناك أيّ شخص يحول بين الرجال الآخرين وبيني. إنما معك حقّ: يستغرق الأمر بعض الوقت لكتابة هاتَيْن الجملتَيْن البسطتَيْن: «كلّ من كان ينعتني بالأرملة، كنت أسحقه بقاذفة اللهب».

مكلومة؟ نعم. أرملة؟ لا». هناك شيء أشعر به، لكن يجب أن أنجح في التعبير عنه بالدقّة الكافية: إنه بحث عن التوازن.

أنت تصفين عمل رفيقك الراحل، وهو ناقد موسيقي، بالقول: «كان دائم الحرص على إيجاد الزاوية الملائمة». هل تعتقدين أن اعتمادك على عبارة «ماذا لو...»، التي تستخدمينها في الرواية، يمثّل الزاوية المناسبة لإيجاد معنى لهذه الكارثة؟

- هذه واحدة من الزوايا الممكنة: وضع فرضيات لمحاولة إعطاء معنى لما لا معنى له، ومحاولة لفهم ما ليس قابلاً للفهم، وجعل ما لا يحتمل قابلاً للاحتمال، مع العلم أن ذلك، في النهاية، لن يغيِّر من الوضع شيئاً ... فكلمة «لو» تتيح للمرء أن يتحدَّث عن الحياة. وهناك شيء آخر، لم أفكِّر به، لفَتَ انتباهي إليه شابّ يبلغ من



العمر سبعة عشر عاماً، التقيت به من خلال ترويجي للرواية، فنبَّهني إلى أن «لو» (Si بالفرنسية) هي، أيضاً، نوتة موسيقية. غريب جدّاً أنني لم أتنبَّه لهذا الأمر!.

أنت تبحثين عن معنى ما، لكنه غير موجود؛ لأن كلود قتل نفسه بنفسه...

- أحاول أن أفسِّر ما لا يمكن تفسيره. أنا أبحث عن شيء مستحيل، من شأنه أن يكون قادراً على منع الحادث. الكتاب هو وسيلة لتحويل مسار الأحداث، وسيلة لخلق شيء ما من شأنه ألا يسمح بحدوث ما حدث. أعلم بأن ذلك مجرد عبث، وأنه غير مجدٍ، لكن المجدي هو قوّة الأدب؛ لأنها مكنتني من أن أدرك أن كلّ الأشياء متّصلة فيما بينها، وأن الحميمي وثيق الارتباط بالجماعي. الحميمي لا يهمني إذا كان منفصلاً عن الجماعي. في أثناء بحثي عن المعنى، صادفت، في طريقي، شخصيات عظيمة قرأت عنها، أو لها: الملكة أستريد، وأحد علماء الطبيعة، وإميل جيني، والمهندس الياباني تاداو بابا، وستيفن كينغ، وإيلي كاكو. لقد خفَّف هؤلاء من شعور الوحدة لديَّ في أثناء اجتيازي للكارثة؛ وهذا انتصار صغير، لا يقوى على تحقيقه إلّا الأدب.

هل تعافيتِ في نهاية الأمر؟

- بالطبع، لكن الأمر استغرق مني بعض الوقت لأخذ المسافة الكافية لأتسلَّح بطاقة الكتابة، وأدوِّن هذه الرواية؛ لا بصفتها رواية عن الحداد، بل بصفتها رواية عن الحبّ، وعن الحياة.

منذ انطلاق «غونكور»، في سنة (1903) حتى اليوم، لم تُمنَح هذه الجائزة إلّا لثلاث عشرة كاتبة، فقط، والباقي كلّهم رجال. وهذا العام، حصلت آني إرنو، التي تحظى بعظيم إعجابك، على جائزة «نوبل». ما رأيك في كون البعض يُسَرّون لفوز امرأتَيْن بهذا التتويج؟

- لا أعرف مَنْ هم هؤلاء «البعض». أعتقد أن حصول «آني إرنو» على جائزة «نوبل»، وحصولي أنا على جائزة «غونكور»، لا يسرّ الجميع، ربَّما (تبتسم). آمل ألّا أكون قد حصلت على الجائزة لأنني امرأة فحسب. الآن، وعلى عكس ما كان عليه الوضع في أوائل القرن العشرين، عدد النساء اللواتي يكتبن، لا يقلّ عن عدد الرجال، وكلَّما تقدَّمت بنا السنون تجاوزنا سؤال (النوع) في مجال الكتابة...

■ **حوار: بوم لا بروس و فلورنس بيتار □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

المصدر:
https://www.lamontagne.fr/brive-la-gaillarde-19100/loisirs/le-si-permet-de-parler-de-la-vie-entretien-avec-brigitte-giraud-laureate-du-prix-goncourt_14212426/

آنّي إرنو

ذاكِرة فونيس وكِتابة الألَم

استكشفت «إرنو» طريقاً لتصريف آلام الذات وتفريغ العواطف، فقرَّرت أن تتخلَّص من «سطوة الذاكرة»، أن تقول كلَّ شيء «كما هو»، ببلاغة «تهزأ من البلاغة»[1] -بحسب ما ذكر «بليز باسكال - Blaise Pascal»- بعيداً عن كلّ «الجمالات الكاذبة»[2]، أن تُلْقِيَ «بكل الثّقل الذي بداخلها»؛ ليس من أجْل طمْسِ جرحٍ أو علاجه، بل من أجل إعطائه «معنًى وقيمة، وجعله، في النهاية، لا يُنسى»[3].

لا يكاد يشاكلُ ذاكرة الروائية الفرنسية «آني إرنو - Annie Ernaux» (الفائزة بجائزة «نوبل» للآداب، 2022) إلّا ذاكرةُ «إرينيو فونيس - Ireneo Funes»، ذاك الذي كتب عنه بورخيس: «كان بإمكانه إعادة تكوين كلّ حلم رآه، وكلّ خيالٍ خامَره. ولمرَّتَيْن أو ثلاث، استطاع أن يعِيد تكوين [ذاكرة] يوم بأكمله، ولم يخطئ، ولم يتلعثم قَطّ(...) قال لي: لديَّ وحدي، من الذكريات، أكثر ممّا للجنس البشري برمَّته، منذ بداية التاريخ»، وقال أيضاً: «أحلامي مثل ساعاتِ صَحْوِ الآخرين»[4]. في العالم الزاخر لذاكرتَيْ «فونيس»، و«إرنو»، ليس هناك «سوى التفاصيل؛ تفاصيل مباشرة، بالفعل». لكن، مهلاً! ثمّة تَمَايُزٌ جَليّ؛ كان فونيس يعتقِد أنه ليس في أَمَسّ الحاجةِ إلى أن يكتُب، «لأن ما يُفَكَرُ فيه مرّة واحدة لا ينمحي من ذاكرته». وفي المقابل من ذلك، ما كانتْ ذاكرةُ «آني إرنو» لتحيا إلّا من خلال الكتابة.

مات «فونيس» - وفق ما كتبه بورخيس في مختتم الحكاية- بـ«احتقان في الرئة». يساورني إحساس بأن ذاكرته المحتشدة بالتفاصيل منعته من التنفُّس. ويا للحسرة! كانت قد دُفِنَتْ معه كلّ الروايات التي لم يكتبها... أمّا «آني إرنو» فتدرك أن في كتابة مذكّراتها ويوميّاتها، وَعْداً بالتحرّر والحياة. كتبتْ في سردية «الاحتلال»: «هذه الكلمات التي تلزمني كي أتحرَّر، وما من سواها. خشيتُ أن تهرب مني. طالما أنها لم تُكتَب، فسأبقى أسيرة جنوني»[5]. سبيل كتابة الذاكرة أهْوَن -لا شكّ- من مآل الاختناق الذي آل إليه «فونيس». اقتبست «إرنو» من الكاتبة الدومينيكانية «جين ريس» ما يأتي: «لو امتلكت الشجاعة كي أذهب إلى أقصى ما كنت أشعر به، لانتهى بي الأمر إلى اكتشاف حقيقتي الذاتية، وحقيقة الكون، حقيقة كلّ هذه الأشياء التي ما فتئت تدهشنا، وتسبِّب لنا الألم»[6]. ومع كلّ هذا الإصرار، ثمّة عقبة ما تزال تواجهنا في هذا السبيل؛ هل يمكن «تفريغ الذاكرة» من أسرارها؟

بخصوص متعلّقات هذا السؤال، يجدر بنا أن نذكر أن «فونيس» صاحب «الذاكرة الإعجازية»، كان قد عزم -ذات مرّة- على أن يُوجِزَ كلَّ يومٍ من ماضيه، في «حوالي سبعة آلاف ذكرى، فيعطي لكلٍّ منها رقماً». ولكنه عدل عن ذلك لأمرَيْن: لإدراكه -أوَّلاً- أن «المهمّة لن تصل إلى نهايتها أبداً»، ثم لِيَقِينِه -ثانياً- بأن الأجل -مهما أَمْهَلَهُ- سيُوَافِيهِ قبل أن ينتهي حتى من تصنيف ما تَرَاكَمَ من «ذكريات طفولته، فقط»؛ فكيف يفعل بالبقية الباقية من حياته؟ أمّا «آني إرنو» فقد كان عزمها أشدّ رسوخاً، ونسجت، على منوال «كتابة الذاكّرة والمذكرات»، ما يناهز أربعةً وعشرين مؤلَّفاً، ومداد الكتابة ما يزال موصولاً، ما دامت تَمُدُّهُ -من بحرِ الذاكرةِ الخِضَمِّ ومن مَعينِ «يومياتها الحميمية»، بقيّةٌ من أسرارٍ مطمورة.

كانَ في مقدور «فونيس» إعادةُ استحضارِ ذكرياتِ يوم بكلّ تفاصيله، وكان من اللازم أن يستغرق هذا الاستحضارُ «يوماً، أيضاً، بمجمله»، كما لو أنه يحياه من جديد، دون أن يتخلّى عن أيّ تفصيل. في هذه الجزئيّة، يبدو أن ثمّة شيئاً من التوافق مع «آني إرنو»، إذ كتبت، في سياق سردَّيتها عن الغيرة: «أكتب الغيرةَ مثلما أحياها، وأنا ألاحق الرغبات، وأراكمها، والأحاسيس والأفعال التي كانت أحاسيسي وأفعالي في تلك الفترة. إنها الطريقة الوحيدة أمامي كي أعطي مادّة ما لهذا



الهوَس. وكنت أخشى، دائماً أنِ أترك شيئاً أساسيّاً»[7]. كانت «آني إرنو» تستفرغ كاملَ الجهد كي تقول «كل شيء»، كما هو، بلغة مباشرة، فما تقوله «الكِتَابَةُ المسطحة»[8] (L'écriture plate) أو الكتابة البيضاء (L'écriture blanche) هو ما تعنيه الكَاتِبةُ، بالضبط. الكتابة، بالنسبة إليها، حياةٌ رديفةٌ للحياة، من خلالها يصير «الحدث مكتوباً، والمكتوب حدثاً» وفق ما تَنَبَّأَ، ذاتَ مرَّة، «ميشيل ليريس - Michel Leiris». أو -فلنقل- إن الكتابة، من منظور سيميائيات الأهواء، «غيرة من الواقع»[9]، بكل ما تعنيه الغيرة من آلام وآثام.

هل يمكن كتابة الآلام؟ نستدعي، هنا، ما كتبه «ميشيل دو مونتيني Michel de Montaigne» عن ذلك الرسّام القديم الذي أراد تمثيل مقادير الآلام على أوجه الأشخاص الذين شهدوا واقعة تقديم «إيفيجينا - Iphigénie» (إحدى شخصيات هوميروس) قرباناً»، بتقاسيمَ تتفاوت بتفاوت القدر الذي يكتسيه مشهدُ التضحية بتلك الفتاة الجميلة البريئة، بالنسبة إلى كلّ واحد منهم، فاستفرغ الفنّانُ، في رسم تجلِّيات الألم، كلَّ جهْدِهِ وحَذْقِهِ ومهاراتٍ فَنِّه، حتى إذا جاء إلى والد الفتاة «رسم له وجهاً مغطّى»[10]. وكأني به يلمّح إلى ما معناه: ليس ثمّة من تعبير فنّي بإمكانه استيفاءُ مقدار الألم الذي كان، بلاشّك، يعتصرُ قلبَ الأب المكلوم. أرجّح أن الأمرَ نفسَه يكاد ينطبق على مسألة «كتابة الألم». تستمدّ «آني إرنو» كلَّ كلماتها من المنجم ذاتِه، المكتنزِ بالأسرار والآلام، تلوذ بكهوف أَنَاها الغائرة، تنتقي حدثاً ما من أحداث حياتها المحمومة، تستعيد زمَناً ينبثق من المحفور في ذاكرتها، أو من الشذرات المخبوءة في أوراق مذكّراتها الحميمية، وسيرتها الذاتية والأسرية، فتمزجُ صيرورةَ الأحداث بصدى الكلمات، حتى يخيَّلَ للقارئ أن الذكريات التي طالما كانت مُسْتَكَنَّةً في كهوف الذاكرة، أو مُسْتَسَرَّةً في أَطْواءِ المذكّرات، قد صارت مُسْتَعَادَةً في حياة رديفة. تكتب كما «لو أنها ما تزال هناك» في الحياة المنفلتة. وصلاً بهذا النسق، تَذْكُرُ «إرنو» في سردية «الحدث»، ما يلي: «التذكُّر عبر الخيال أو عبر الذاكرة هو قدَر الكتابة. ولكن عبارة «أنا أتذكّر» تتمثّل في تخليد هذه اللحظة التي ينتابني فيها شعور بانضمامي إلى الحياة الأخرى، الحياة الماضية والضائعة»[11]. إذا كانت الذاكرة انتقائية، ولم تُناظر الدقّةَ الإعجازية لذاكرة «فونيس»، أكاد أجزم أنه ليس في مقدور الكتابة إلّا أن تستعيد بقيّةً من حياة، لا الحياة كلّها.

سوف نُمَحِّصُ هذه الجزئيّة في مسألة ألم فقدان الأمّ، كما وردت في سرديّة «لم أخرج من ليلي». تقول الكاتبة في سياق توصيف المكتوب في يوميّاتِ زياراتها لأمِّها في دار المسنين: «لا يمكن، بأيّة حال، أن تُقْرَأَ تلك الصفحاتُ بوصفها شهادةً موضوعية عن الرحلة الطويلة في منزل المسنّين، ولا بوصفها تشهيراً(...)، وإنما بقيّة من ألم»[12]. عندما كانتْ تكتبُ عن ملاقاة









أمّها بعد الزيارات، ألم يكن ذلك مجرَّدَ «استبقاء للحياة»؟ كانت كَمَنْ يمدُّ يديه إلى الأمام ليتشبَّث ببقيّة من حياة، مع إحساس بالعجز المخجل عن فعل أي شيء بإزاء انفلات الزمن، الشيخوخة، ومرض الألزهايمر الذي داهم الأمّ، الموت الزاحف دون اكتراث... الألم هائل لرؤية حياة الأمّ تنتهي على هذا النحو. تقول الكاتبة: «الآن، هي ابنتي الصغيرة، لكنني لا أستطيع أن أكونَ أمَّهَا»[13]. في يوميةِ «الأجلِ المحتوم»، نقرأ: «لقد ماتتْ. أشعرُ بألم هائل. منذ الصباح، وأنا أبكي. لا أعرف ماذا يحدث(...) توقفت الحسابات. أجل، لا يمكننا أن نتنبَّأ بالألم.. تلك الرغبة في أن أراها مرّةً أخرى. جاءت تلك اللحظة دون أن أكون قد تخيَّلتُها، أو تَنَبَّأتُ بها. كنتُ سأفضِّلها مجنونة عنها ميِّتة»[14]. ثمّة «حُمَّى بلاغية» تسْري في هذه المقاطع. كلّ الآلام التي عاشتها الكاتبة «لم تكن سوى تكرار لهذا الألم»[15]. هل يمكن للكِتَابة أن تستنقذَ المحمومَ من حُمَيَّا الألم؟ من المستصعب جدّاً أن نكتب، حرفيّاً، ما نشعر به. لا سيَّما إذا ما تعلق الأمرُ بألم فقدان الأمّ؛ ذلك أن «الكتابة عن أمّك تطرح، بالضرورة، مشكلة الكتابة»[16]. ليس ثمّة من سبيل إلى ذلك إلّا أن نحوم حول الموضوع.

ما نفعله، حينذاك، ليس «كتابة الألم»، إنما كتابة بلاغيّة عن الألم.

تَتَوَارَدُ إلى الذهن شخصيةُ «هاينريش الحديدي - Iron Heinrich» في «حكايات الأخوَيْن غريم»، حين اضطرّ إلى «وَضْعِ ثلاثةِ أطواقٍ حديديةٍ حول قلبه، كي لا ينفجرَ من الحزن»[17]. تبدو الحكايةُ ملهمة... كان من الممكن لـ«إرينيو فونيس - Ireneo Funes» صاحب «بورخيس»، أن يفعل الشيءَ نفسَه مع «ذاكرته المحتشدة». أمّا «آني إرنو» فقد استكشفت طريقاً لتصريف آلام الذات وتفريغ العواطف، فقرَّرت أن تتخلَّص من «سطوة الذاكرة»، أن تقول كلّ شيء «كما هو»، ببلاغة «تهزأ من البلاغة»[18] -على وفق ما ذكر «بليز باسكال - Blaise Pascal»- بعيداً عن كلّ «الجمالات الكاذبة»[19]، أن تُلْقِيَ «بكلّ الثّقل الذي بداخلها»؛ ليس من أَجْل طمْسِ جرحٍ أو علاجه، إنما من أجل إعطائه «معنًى وقيمةً، وجعله، في النهاية، لا ينسى»[20]. ■ **عبد الكريم الفرحي**

الهوامش:

(1) بليز باسكال، خواطر، ترجمة: إدوار البستاني، منشورات اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ط1، 1972، ص10.

(2) المرجع السابق نفسه، ص18.

(3) آني إرنو، المكان، ترجمة: أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص10.

(4) قصّة «فونيس الذَّكور» أو قويّ الذاكرة، بالإسبانية (Funes, el memorioso) ضمن: خورخي لويس بورخيس، سداسيات بابل، ترجمة: حسن ناصر، دار الكتاب الجديد المتَّحدة، بيروت، ط1، 2013، من ص132إلى ص136.

(5) آني إرنو، الاحتلال، ترجمة إسكندر حبش، دار الجمل، بيروت، ط1، 2011، ص66.

(6) المرجع السابق نفسه، ص13.

(7) المرجع نفسه، ص40.

(8) المرجع نفسه، ص19.

(9) المرجع نفسه، ص40.

(10) ميشيل دو مونتيني، المقالات، ترجمة: فريد الزاهي، دار معنى للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2021، ج1، ص76.

(11) آني إرنو، الحدث، ترجمة: سحر ستالة، دار الجمل، بيروت، ط1، 2019، ص49.

(12) آني إرنو، لم أخرج من ليلي، ترجمة: نورا أمين، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، ط1، 2005، ص8.

(13) المرجع السابق نفسه، ص20.

(14) المرجع نفسه، ص73 و 74.

(15) المرجع نفسه، ص78.

(16) المرجع نفسه، ص34.

(17) جاكوب غريم وفيلهيلم غريم، حكايات الأخوين غريم، ترجمة: نبيل الحفار، دار المدى، بيروت، ط1، 2016، ص24.

(18) بليز باسكال، خواطر، ترجمة إدوار البستاني، منشورات اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ط1، 1972، ص10.

(19) المرجع السابق نفسه، ص18.

(20) آني إرنو، المكان، ترجمة: أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص10.

آنّي إرنو

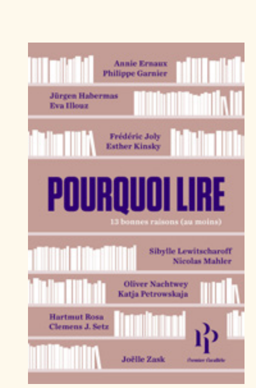
لماذا القراءة؟

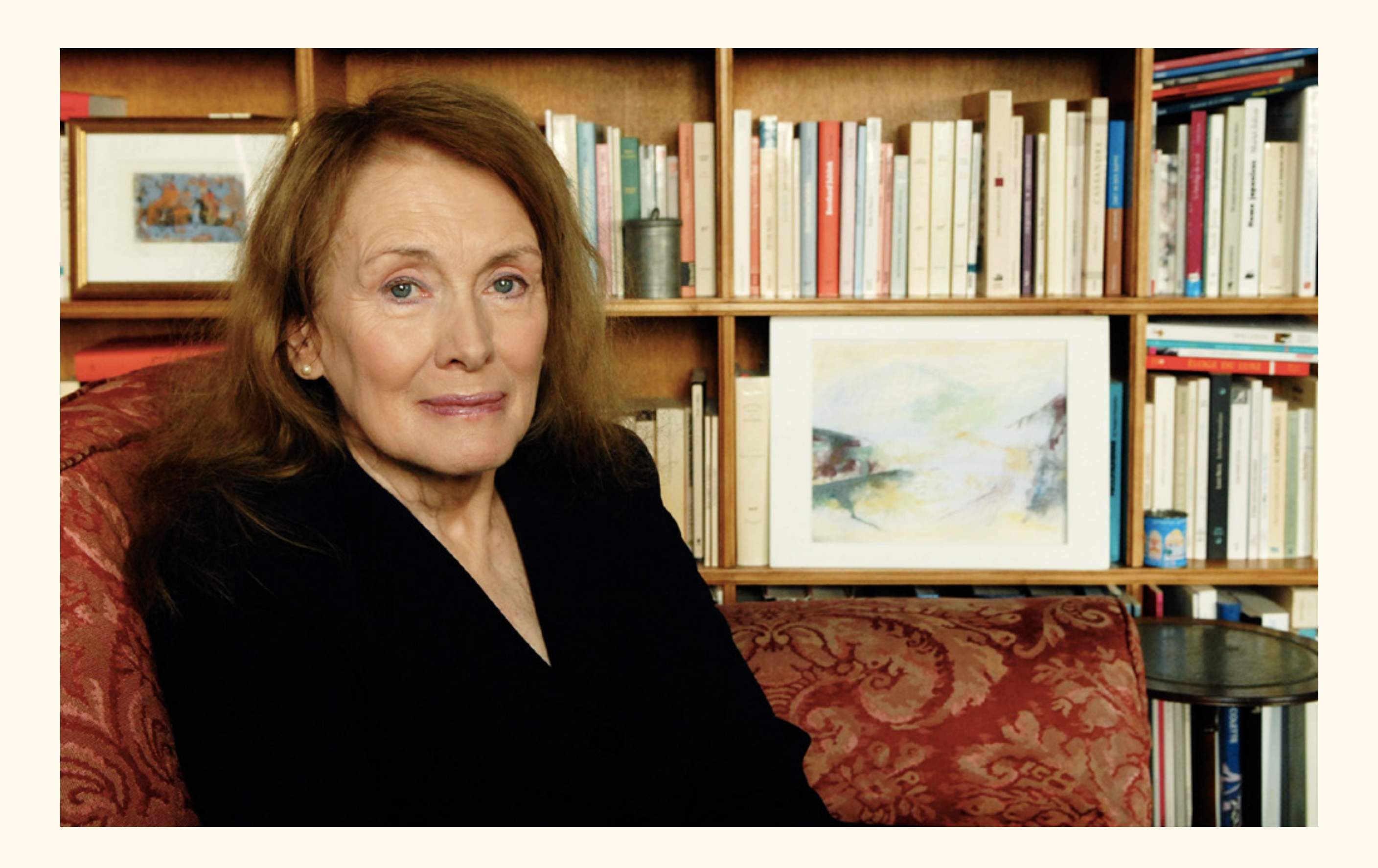
إحياءً منها للذكرى السبعين لتأسيسها، بادرت دار النشر الألمانية «سوركامب -Suhrkamp»، بالتوجُّه إلى نخبة من الكتّاب ممَّن نُشِرَتْ أعمالهم فيها، بالسؤال عمّا يدفعهم إلى القراءة، فكانت الحصيلة ثلاث عشرة، نُشِرت إجابة ضمن كتاب بعنوان: «لماذا نقرأ؟ وقد كانت فاتحة الإجابات الثلاث عشرة، التي ضَمَّها الكتاب، إجابة الروائية الفرنسية «آنّي إرنو» التي توِّجت بجائزة «نوبل» للآداب لهذه السنة.

من سنوات عديدة، جاء ابن عمّي الذي لم أرَه، منذ أن كنتُ مراهقة، لعيادة أمّي المريضة التي كانت نزيلة في مستشفى المدينة نفسها التي أقطن بها، فاغتنم الفرصة لزيارتي في منزلي. وعند عتبة غرفة الجلوس، توقَّف مذهُولاً، وعيناه لا تفارقان رُفوف الكتب التي غطت الجدّار الخلفي بالكامل، ثم توجّه إلي بالسؤال، والريبة تملؤه: هل قرأتِ كلّ هذا؟ قلتُ: نعم، قرأتُها كلّها تقريباً. أومأ برأسه في صمت، كما لو كان ذلك إنجازاً عظيماً تطلَّبَ مني جهداً ومعاناة، إنجازاً كان من المفروض بذله في العلاقة بالشهادات التي تحصَّلت عليها، والكتب التي شرعت في كتابتها. ابن عمّي انقطع عن الدراسة وغادر المدرسة في سنّ الرابعة عشرة، ليعمل هنا وهناك، دون أن يكون له عمل قارّ، وأسرته لم يكن في حوزَتِها كتبٌ. لا تعلق بذاكرتي من تلك الأيّام إلّا قصّة طرزان المصوَّرة، ملقاةً على الطاولة. ومع أن كتباً أخرى أضيفت، فيما بعد، إلى غرفة الجلوس، لم يطرح عليَّ أيّ شخص من الأشخاص الذين ولجوها السؤال نفسه؛ لأنه سؤال غير جدير بأن يُطرَحَ في نظرهم، فمن الأمور البَيِّنة بذاتها في نظر القُرَّاء الذين يدأبون، بدرجات متفاوتة، على القراءة، أن أكون قد قرأت الجزء الأكبر من هذه المؤلَّفات، خصوصاً أنها تحيط بي كمكوِّن طبيعي، ومن بين هؤلاء الزوّار كان صحافيون ونقّاد وطلبة، ممَّن أتصوَّر أنهم -لابدَّ- قد وجدوا أنه يلزمني، بوصفي كاتبة، امتلاك المزيد منها.

غالباً ما تعاودني ذكرى هذا المشهد، وأنا برفقة ابن عمّي، فينتابني القلق، لأنها تخفي ذكرى مشهدٍ آخر عنيف: كان عمري بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة، عندما اضطررت اضطراراً إلى مؤاخذة أبي على «عدمه اهتمامه بأيّ شيء»، وأنه لا يقرأ إلا جريدة الإقليم «باريس- نورماندي - Paris -Normandie»، فما كان منه، وهو الهادئ جدّاً والمتصالح، تماماً، مع وقاحات ابنته الوحيدة، إلّا أن أجابني بقسوة، قائلاً: «الكتب جيّدة ومفيدة لك، أمّا أنا فلست بحاجة إليها لأعيش».

اخترق هذا الكلام الزمن، ولبث منغرساً في داخلي كمعاناة وواقع غير مقبولَيْن. لقد فهمت، تماماً، ما كان يقصده أبي، فما كان يريد قوله هو أن قراءة «ألكسندر دوماس - Alexandre Dumas»، و«فلوبير - Flau- bert»، و«كامو - Camus»، لا فائدة عملية تُذكَر لها في ميزان ما يزاوله من عمل،





بوصفه صاحب مقهى، ولا في العلاقات التي تجمعه بزبنائه.

في المقابل، هو يعرف حتى وإن لم يكن يتبيَّن ذلك بوضوح، أن للكتب أهمِّيّة في المستقبل الذي يرنو إليه، أو -بالأحرى- يأمله لي، وأنها تشكِّل جزءاً من المجموعة - «الحقيبة» الشهيرة- التي تعرِّف وتُحَدّدُ، إلى جانب المسرح والأوبرا والرياضات الشتوية، عالماً اجتماعياً أعلى وأسمى. لقد فهمت كلّ هذا، وكان أمراً غير مقبول، لذلك رفضْتُ أن يظلّ عالم الكتب مغلقاً إلى الأبد، في وجه الكائن الذي كان، إلى جانب والدتي، الأقرب إليّ. لقد كان ذلك الكلام علامةً أحدثتْ انفصالاً بيننا، لا أعرف كيف أسمِّيه؛ هو صبيّ المزرعة بعمر الاثنتي عشرة سنة، وأنا التي تابعتُ دراستي. كان الأمر كما لو أنه أدار لي ظهْرهُ، فلم يفعل، ببساطة، سوى أن قد أعاد إليَّ الجرح الذي سبق لي أن ألحقته به، فكانت القراءة بيني وبينه جرحاً متبادلاً.

في لحظة استدعاء أسباب القراءة، واستحضارها، تُلِحُّ كلمات أبي هذه في العودة إلى ذهني كإحراج شخصي يتعذَّر تجاوزه. كلاَّ، ليست القراءة هي الحياة، ومع ذلك أنا أعيش، دوماً، برفقة الكتب. أقيس، والشكّ يساورني، والتَّصديق يُجافيني، تلك الفجوة الفاصلة بين كلّ ما عَنتْهُ القراءة، ومازال تعنيه بالنسبة إلي، وبين غياب دلالتها، بل حتى بُطلانُها المطلق في حيوات أخرى، لا أقوى على أن أضع نفسي مكان شخصية غير قارئة، ولا أقدر على أن أحلّ محلَّها؛ وحتى عند تأجيلهَا إبَّانَ ما شهدته حياتي من فترات مظلمة، سواء أكانت فترة حداد أم كانت فترة انفصال، حيثُ كلّ الكلمات تصيرُ تافهة وسخيفة، أو -على العكس- في أثناء تلك الفترات المُترَعة بعاطفة وبسعادة تجعلان كلّ قراءة دون طعم، وتضعانها في مرتبة أدنى من الخَفْقِ الذي يعمّرُ راهن اللَّحْظة.

مذْ عرفت القراءة وأنا بنت السادسة، انجذبتُ إلى كلّ ما هو مكتوبُ وفي متناول فهمي؛ من القاموس إلى كتب المكتبة الخضراء، تلك المنتخبات من كتب كُتَّاب بعد تكييفها لتُناسب سنّ الشّباب، والتي كانت أمّي تمنحني إيّاها، بانتظام، وهي التي كانت تحبّ القراءة. كانت الكتب، آنداك، غالية الثمن، وما كنت أملك منها الكثير، وحتى تكون في حوزتي المئات منها، راودني حلم أن أصير بائعة كتب. لقد كانت لذّة القراءة واضحة بيّنة وضوح بداهة لذّة اللعب التي ساهمت فيها الكتب، أيضاً، ما دامت ألعابي، في الغالب، تتمثَّل في تخيُّلي لنفسي شخصيةً من الشَّخصيات؛ هكذا كنت، على التوالي: «جان إير - Jane Eyre»، و«أوليفر تويست - Oliver Twist»، و«ديفيد كوبرفيلد - David Copperfield»، و«الفتاة حافية القدمين - fille aux pieds nus» الغربية، وقد خرجت من بين دفَّتَيْ رواية ألمانية لبرتولد بريشت (Berthold Auerbach)، حسب إفادة الإنترنت، وشخصيات عديدة أخرى. وحده، ضَرْبٌ من الرَّقابة اللاوعية يتعيَّن أن يكون قد منعني من تذكُّر أيّ سنّ متقدِّمة توقَّفت فيها عن صيرُورتي بطلةَ كتابٍ

مـن الكتـب، فـي غمـار قراءتـه، وأنـا أخطـو خطواتـي علـى الطريـق إلـى المدرسـة، بيـد أننـي أعـرف يقينـاً الـدور لعبتـه الكتـب؛ بقـوّة جَلْبهـا للذكريات، وفـي إيقـاظ رغباتي؛ وتلك قصّة كاملـة كانـت بدايتهـا لمـاَّ بلغـتُ سـنّ الثانيـة عشـرة، مع رواية «الشـيطان فـي الجسـد - Le Diable au corps» لريمونـد راديجيـه - Radiguet التـي حصلـت عليهـا سـرّاً، فقـد انجذبـت إلـى عنوانهـا الواعـد. لقـد جعلـت الكتـب الحقَّ فـي صفّ المؤسسـة الدينيـة التي كنت أذهـب إليها، والتـي كانـت تـرى فـي القـراءة بابـاً مفتوحـاً للرذيلـة فـي أوسـاط الفتيـات. ومـاتـزال الكلمـات إلـى اليـوم، تبـدو لـي أكثـر إثـارةً مـن الصُّـور، ونـصّ «قصّـة أو - Histoire d’O»، أكثـر إزعاجـاً مـن نسـخته السـينمائية، بعـد أن تَـمَّ تحويلـه إلـى فيلـم.

إذا كانـت جملـة أبـي، فـي سـنّ مراهقتـي، دفعتنـي إلـى التمـرُّد، ومزَّقتنـي بعنـف، فـلأن القـراءة صـارت، بالنسـبة إلـيَّ، بحثـاً عـن بدائـل للخطابـات المؤسّسـة الخاصّـة بالمدرسـة الداخليـة الدينيـة حيـث كنـت أتابـع دراسـتي، وخطابات وسطي الاجتماعي الشعبي بمعتقداته وقواعده، واحترامـه للنظـام القائـم.، فكنـت أبْحَـثُ، بغمـوض وحيرة، عـن كتـاب يرُجُّنـي، ويقدِّم لـي أفـكاراً جديـدة، فكانت كتبٌ لأنهـا محاطـةٌ بهالـة المنـع، صـارت مرغوبـةً أكثـر ولهـا

سـحرُ عناويـن مـن مثـل «اللاأخلاقـي» لـ«أنـدري جيـد - L’Immoraliste Gide»، و«الإنسان المتمرِّد» لألبير كامو، وكذلـك تلـك الكتـب التـي تُعلـن بحثـاً، ليـس عـن الزمـن المفقـود إذ لا وجـود لـه فـي سـنّ الخامسـة عشـرة، لأن موعـد بروسـت سـيأتي لاحقـاً، بـل عـن معنـى للحيـاة، كما هـو الحـال بالنسـبة إلـى «البحـث عـن المطلـق» لبالـزاك، و«دروب الحريّـة» لجـون بـول سـارتر، أو «صعوبة الوجود» لجـون كوكتـو. بحثـتُ، فوجـدت فـي الروايـات المعاصـرة صُـوَر حيـاةٍ ألقـتْ بـي فـي المسـتقبل، لأن القـراءة، فـي هـذه اللحظـة مـن الوجـود، تلعـب دوراً مُتقدِّمـاً علـى الحيـاة (وربَّمـا تكـون كذلـك، دائمـاً، حتى في سـنّ متأخِّرة بوصفها نضـالاً ضدّ الموت)، وقد دفعتني معرفة ما تعنيه إرادةُ قـولِ أنـكِ امـرأة، وأن تعيـش بوصفـك كذلـك نحـو الكاتِبَتَيْـن: سـيمون دو بوفـوار، وفيرجينيـا وولـف، تلـك هي حقبـة الاقتباسـات المنقولـة فـي دفتـر حميمـي وسـرّي، بوصفهـا تمثِّـل حقيقـة للـذات، ومـن أجـل الـذات، وتمثِّـل دليـلاً عمليـاً.

واليقيـن بأنـك لسـت وحيـداً فـي تجربتـك للأشـياء نفسـها، ومتعـة أن تكونـا -علـى الأقلّ- شـخصين يتقاسـمان إحساسـاً أو/ عـزاءَ مواسـاةٍ عـن صعوبـة الحيـاة وقسـاوتها. ومـن هـذه المسـافة الزمنيـة، مـاأزال أرى حركـةَ نقلـي للجمـل كتأكيـد علـى أننـي منغمسـة فـي القـراءة، وفـي كلّ اقتبـاس أضيفـه، كان هنـاك احتجاج على جملـة أبي، كحال هذا الاقتباس المسجَّل في دفتر ملاحظـاتٍ نجـا، بأعجوبـة، مـن أثـر كلّ التحرُّكات والانتقـالات، والمأخـوذ مـن «الجريمـة والعقـاب»: «هـل يعيـش ليوجـد؟ لكنه كان مسـتعدّاً، فـي كلّ وقـت، أن يبـذُل وجـودَهُ لأجـل فكـرة، ومـن أجـل أمـل، بـل حتى مـن أجـل هَـوام أو تخيُّـل. دائمـاً، كانـت لـه القليـل مـن حـالات الوجـود الخالـص والبسـيط، ودائمـاً كان يريـد المزيـد منهـا». لكـن، كيـف كان بإمكاني، فـي هـذه المرحلـة، النفاذ إلـى العالم الداخلـي لمجرم في مـكان آخـر غيـر روايـة دستويفسـكي؟ وأين سـيكون ذلك؟.

فـي هـذه الفتـرة مـن حياتـي، كنـتُ، دون أن أعلـم، فـي قلـب التنـاقـض الـذي تُمثِّلـه القـراءة: لقـد فصلتنـي عـن أهلـي، وعـن لغتهـم، بـل فصلتـي حتـى عـن ذاتـي التـي شـرعتْ تقـول نفسـها بكلمـات أخـرى غيـر كلماتهـم، لكنهـا وَصلَتْنـي، أيضـاً، بضمائـر أخـرى عبـر الشـخصيات التـي تماهيـت معهـا، ووصلتنـي بعوالم أخـرى توجد خارج تجربتـي. إن فعـل القـراءة يفصـل، ويصـل. إنـه -أوَّلاً، وقبل كلّ شـيء- انفصـال ملمـوس: القـراءة تفتـرض القطيعـة عـن كلّ تواصـل لفظـي، فهـي انعـزال عـن المحيـط. وهي كذلـك انفصـال ذهنـي؛ فـأن نقـرأ هـو أن ننتقـل إلـى داخـل عالـم جديـد، سـواء أكان خياليـاً، بشـكل خالـص، كمـا هـو حـال عالـم هـاري بوتـر، أم كان يحيـلُ، علـى العكـس، إلـى الواقـع، سوسـيولوجيّاً كان أم تاريخيّـاً، كمـا هـو حال «يوم في حياة إيفان - Une Journée d’Ivan Denissovitch».

أن نقرأ هو أن نصير، لحظياً ومؤقَّتاً، منفصلين عن الذات وأن نترك كائناً خيالياً، أو «أنا» الكاتب تحتلّ وتَشْغَلُ تماماً فضاءنا الداخلي، لتحرّكنا وتقودنا نحو مصيرها؛

أن نقرأ هو أن نقبل بأن يُحدِثَ صوتٌ انكساراً في وعينا، ويقوم مقام صوتنا نحن، كثيراً ما آويت إلى سريري في ساعة مبكِّرة[1]؛ أن نقرأ هو أن نقبل، أيضاً، أن يتمَّ إزعاجنا، ورجُّنا، ليتحقَّقَ تحوُّلُنا في نهاية المطاف. لكن القراءة، داخل الحركة نفسها، تقرِّبُ من الآخرين، وبها نتَّخذ موقعاً داخل رأس المجرم راسكولينكوف، ورأس المنشقّ عن طبقته مارتن إيدن، ونوجد وسط سيل أفكار السيِّدة دلاواي وهي تسير في لندن. إن القراءة تفتَحُ مسام الحساسية تجاه ما يعيشه الناس، وما عرفوه وما تحمّلوه وكابدُوه. لقد عرفت، منذ الطفولة، بوجود معسكرات الإبادة النازية، غير أن «بريمو ليفي - Primo Levi»، و«روبير أنتيلم - Robert Antelme»، وفيما بعد كُتُب «إيمري كيرتس - Imre Kertés» هي التي جعلت المحسوس والواقعي واللّامفكر فيه منها في متناولي، على حين جعلني كتاب «كريستا وولف - Christa Wolf» «إطار الطفولة- Trame d'enfance» أفهم الكيفية التي استطاعت بها النازية القيام والازدهار في الثلاثينات من القرن العشرين. إن القراءة تُنمِّي قدرات فهم العالم، وفهم تنوُّعه وتعقيده (في اللسان الفرنسي، يحتوي فعل القراءة (lire)، وفعل الربط (lier) على الحروف نفسها).

أنا على وعي بأن القراءة مَا عادت كما كانت، بالنسبة إليَّ، وإلى آخرين، في الماضي، مصدراً لكلّ المعارف، وأنا، مثل غيري، ما عدت أستشير القواميس بل الإنترنت، وأشاهد على شاشة التلفزيون البرامج حول الصراعات وموضوعات المجتمع، أشاهد الأفلام في السينما والأفلام الوثائقية، ومنها أنهل المعرفة، وأجد الملاذ والمتعة والعاطفة، على غرار ما يحصل لي حين قراءة كتاب. لكن ما مصدر استحالةِ تعويض الكتاب بحسب ما يبدو لي؟ مصدر ذلك، أوّلاً، كامنٌ في يسر استعماله، ومرونته؛ يمكننا أن نتصفَّحه ونقلِّب أوراقَهُ، وأن نشرع في قراءته من بدايته، من أي موضع أردنا، ويمكننا أن نسرع في قراءة النصّ، كما يمكننا نبطئ الوتيرة، ويمكننا أن نتوقَّف عن القراءة لنرفع رؤوسنا لأجل تأمُّل جملة، وفي مقدورنا ترك الكتاب لأسابيع، لنعاود تناوله من جديد، واستئناف قراءته.

إن القراءة لا تندرج في مدّة زمنية محدودة. إنها الفعل الثقافي الأكثر اتصافاً بالحرِّيّة؛ فالعلاقة التي نعقدها مع الكتاب هي من طبيعة حميمية جدّاً، وغالباً ما تكون مسجَّلة ومنغرسة، بكامل الدقّة، في الزمن والمكان، وعلى ارتباط بلحظات من الحياة وبأمكنة لها؛ بمدينة معيَّنة، وبغرفة في فندق، أو بقطار يتحرَّك صوب إيطاليا.

إن القراءة تجربة تُشرِكُ مجموع الوجود بشكل غير مرئي؛ ففيها يستدعي الخيال كلّ الحواسّ، وفيها يبقى مرابطاً ما لا يمكن تعريفُه أو تحديدُه؛ إنه صوت الكتاب، هو ما ينقص ويُفْتَقَدُ حين نقل الرواية وتحويلها إلى فيلم سينمائي، إنه صوتٌ، يظلّ جرسُه، ولونه، ونعومتُه أو عنفه، صامداً وحيَّاً في الذاكرة.

من بين المشاهد الأكثر ازعاجاً التي شاهدتها في السينما، مشهد نهاية فيلم فرنسوا تروفو: «فهرنهايت 451»؛ حيثُ منعُ كلِّ الكتب، وحرقُها ليعمل كلّ واحد من اللاجئين، رجالاً ونساء، على حفظ كتاب عن ظهر قلب، وبصوت مرتفع.

كتبت، منذ سنوات عديدة، في مذكِّرتي، ما يأتي: اليأس كما يلوح لي، هو الاعتقاد بأنّه لا وجود لكتاب يكون قادراً على مساعدتي على فهم ما أعيشه، والإيمانُ بعجزي عن كتابة كتاب من هذا القبيل.

في صغري، رافقني والدي بعد القُدّاس إلى مكتبة البلدية الواقعة في مبنى البلدية، والتي لا تفتح أبوابها إلّا صبيحة الأحد، وقد كانت تلك هي المرّة الأولى التي نلج فيها إليها؛ كان المكان مهيباً ومهجوراً بأرضية خشبية مصقولة، ومنضدة يقفُ خلفها رجل توجَّه إلينا بالسؤال عن الكتب التي نريدها، ولم نكن نعرف عنها أيّ شيء، فاختار الرجل لي رواية «كولومبا - Colomba» لـ«بروسبير ميريميه - Mérimée»، واختار لوالدي كتاب «Le Rosier de Madame Husson» لـ«دوموباسون - Maupassant»، وهو الكتاب الوحيد الذي رأيته يقرؤه على طاولة المطبخ.

كانت بدايتي مع الكتابة في سنّ العشرين، حين أرسلت مخطوط روايةٍ لأحد الناشرين، فرفضه. أصيبت أمّي بخيبة أمل، أمَّا أبي فلا، بل كان مرتاحاً، تقريباً. خمس سنوات قبل موعد نشري لأوَّل كتاب، توفِّي والدي. واليوم، أتساءل مع نفسي عمّا إذا لم تكن الغاية العميقة لكتابتي أو الزخم الدافع لها، هو أن تُقرأ من قِبَل مَنْ لا يقرؤون في العادة!.

◻ ترجمة: يحيى بوافي

المصدر:

Annie Ernaux SÉPARER, RELIER, in « Pourquoi lire - 13 bonnes raisons (au moins), (Premier Parallèle, (2021).

https://fr.scribd.com/document/508169762/Annie-Ernaux-Philippe-Garnier-Collectif-Pourquoi-Lire-13-Bonnes-Raisons-Au-Moins

1 - إحالة من «آنّي إيرنو» إلى الجملة الشهيرة من رواية «بحثاً عن الزمن المفقود»، وهي الجملة التي يذهب بعض النقّاد إلى أنها توجز الرواية بأجزائها السبعة، وهذه تتمّة المطلع الذي يؤكّدُ فكرة الروائية حول القراءة: «كثيراً ما آويت إلى سريري في ساعة مبكِّرة، وكانت عيناي، أحياناً، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعة لا تدع لي متَّسعاً من الوقت لأقول فيه: «إنني أنام». وبعد نصف ساعة، توقظني فكرة أن الوقت حان للبحث عن النوم، فأبتغي وضع المجلِّد الذي أظنّ أنه لا يزال بين يدي، وإطفاء شمعتي، إذ إني ما كففت، في نومي، عن التفكير فيما قرأت منذ قليل، ولكن هذه الأفكار أخذت مجرًى خاصّاً بعض الشيء، فبدا لي أنني نفسي ما يتحدَّث عنه الكتاب»، ولابدَّ من الإشارة إلى أن التذكُّر هو النفَس البروستي الذي يؤسِّس الكتابة حتى عند «أني إيرنو». بخصوص بروست، انظر الملفّ الذي خصَّصته مجلة «الدوحة» لبروست بمناسبة مئويَّته «مارسيل بروست ملاك الليل» (العدد 172، فبراير، 2022، ص: 30 و52،...، أعدَّه جمال شحيد الذي فازت ترجمته لكتاب (المسرّات والأيّام) لمارسيل بروست بالمركز الثاني لجائزة حمد للترجمة، سنة (2017).


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
فلسطين
ضمير العالم


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأسُ المسمومة!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)


الدوحة


الدوحة
التطبيع
والسراب!


الدوحة
القصّة القصيرة
في قطر


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي


الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئيّ


الدوحة
ألف أزمة وأزمة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:


الدوحة
هشام جعيط..
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير


الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة
عدد خاص


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

هاروكي موراكامي

من أين تأتي شخصيّاتي؟

كثيراً ما يُطرح عليّ سؤال، بإلحاح، حول ما إذا كانت أيّ من الشخصيات، في رواياتي، تستند إلى أناس حقيقيِّين. على العموم، الجواب هو: لا. لقد كتبت الكثير من الروايات، لكني في مناسبتين أو ثلاث مناسبات، فقط، اخترت، عن قصد، ومنذ البداية، شخصاً حقيقيّاً عندما أنشأت شخصية (في كلّ الأحوال كانت شخصية ثانوية)، وعندما قمت بذلك، كنت متوتّراً بعض الشيء خوفاً من أن يكتشف القارئ أن الشخصية قد تم تشكيلها على قياس شخص ما، خاصّةً إذا كان هو الطرف الذي تستند إليه الشخصية. لكن، لحسن الحظّ، لم يكتشفني أحد، ولو مرّة واحدة. قد أقوم بنمذجة شخصية على شكل شخص حقيقي، لكنني، دائماً، أعيد صياغة الشخصية بعناية وجدِّيّة حتى لا يتعرَّف الناس إلى الأصل. ربَّما الشخص نفسه لا يفعل ذلك، أيضاً.

ما يحدث، في كثير من الأحيان، هو أن الناس يدّعون أن الشخصيّات التي قمت بتشكيلها، بالكامل، تستند إلى أشخاص حقيقيِّين. في بعض الحالات، يُقسِم الناس أن هناك شخصية معيّنة قد شُكّلت على مقاسهم. تَمَّ تهديد «سومرست موغام» بدعوى قضائية من قِبَل مسؤول حكومي لم يقابله، ولم يسمع به من قَبْل، ادّعى أن إحدى شخصيات «موغام» كانت تمثّله، وكان «موغام» يصوِّر علاقة زنا، حتى إن المسؤول شعر أن سمعته في خطر.

في معظم الأحيان، الشخصيات التي تظهر في رواياتي تتشكّل، طبيعياً، وفق تطوُّر الأحداث. أنا لا أقرِّر، مسبقاً، أنني سأقدِّم نوعاً معيَّناً من الشخصيّات. في أثناء كتابتي، هناك ما يشبه المَحاور التي تمكّن من ظهور شخصيات معيَّنة، ثم أمضي قدمًا، وأضع التفاصيل الملائمة، الواحدة تلو الأخرى، في مكانها، مثل قصاصات حديدية متَّصلة بمغناطيس، وبهذه الطريقة، تتجسّد الصورة العامّة للشخص. بعد ذلك، غالباً ما أعتقد أن بعض التفاصيل تتوافق مع شخص حقيقي، لكن ذلك يحدث تلقائياً. أعتقد أنني أسحب المعلومات والأجزاء المختلفة من الخزّانات الموجودة في عقلي، تقريباً، دون وعي، ثم أنسجها معاً.

لديَّ اسم خاصّ بهذه العملية: الأقزام الأوتوماتيكية. كنت أقود، دائماً، سيارات ذات ناقل حركة عصيّ، وفي المرّة الأولى التي أقود فيها سيارة أوتوماتيكية، كان لديَّ شعور بأن الأقزام يعيشون داخل علبة التروس، كلّ واحد منها مسؤول عن تشغيل ترس منفصل. شعرت، أيضاً، بقلق خافت من أن هؤلاء الأقزام، يوماً ما، سيدركون أن لديهم ما يكفي من العبودية لشخص آخر، وسيضربون عن العمل، وستتوقَّف سيارتي، فجأة، في منتصف الطريق السريع.

أعلم أنك ستضحك من حديثي عن الشخصيات، لكن يبدو الأمر كما لو أن هؤلاء الأقزام الأوتوماتيكيين الذين يعيشون في عقلي، رغم بعض التذمّر، تمكّنوا، بطريقة ما، من العمل بجدّ. كلّ ما أفعله هو نسخ جهدهم بعناية. بطبيعة الحال، ما أكتبه ليس منظّماً جيّداً، إنه رواية جاهزة، لذلك أعيد صياغتها، لاحقاً، مرّات عديدة، وأغيّر شكلها. عملية إعادة الكتابة هذه أكثر وعياً ومنطقيّةً، لكن إنشاء الأنموذج الأوَّلي عملية غير واعية، وبديهية. لا يوجد خيار في ذلك، حقّاً. يجب أن أقوم به على هذا النحو، وإلّا ستصبح شخصياتي غير طبيعية، وميِّتة؛ لهذا السبب، في المرحلة الأولى من العملية، أترك كلّ شيء للأقزام الأوتوماتيكية.

وكما أن كتابة الروايات تتطلَّب قراءة الكثير من الكتب، تحتاج الكتابة عن الأشخاص إلى معرفة الكثير عنهم. بكلمة «معرفة»، لا أعني أنه يجب أن تفهمهم،

حقّاً، في أعماقهم، بل كلّ ما عليك فعله هو إلقاء نظرة على مظهرهم، وأن تلاحظ كيف يتحدَّثون ويتصرَّفون، وما هي خصائصهم المميّزة. الأشخاص الذين تحبّهم؛ الأشخاص الذين لست مغرماً بهم؛ الأشخاص الذين لا تحبَّهم صراحة - من المهمّ مراقبة الأشخاص قدر الإمكان دون اختيار من تريد مشاهدته. ما أعنيه هو: إذا كنت لا تضع في رواياتك سوى الأشخاص الذين تحبّهم أو تهتمّ بهم أو الذين يمكن للقرّاء فهمهم بسهولة، فستفتقر رواياتك، في النهاية، إلى بعض التوسيع. أنت تريد كلّ أنواع الأشخاص المختلفين، الذين يقومون بكلّ الأعمال المختلفة، ومن خلال صدام الاختلافات هذا، تتحرَّك الأشياء، فتدفع بالقصّة إلى الأمام؛ لذلك لا ينبغي أن تُسقِط من عينيك شخصاً ما، فقط لأنك لم تستطع تقبُّله؛ وبدلاً من ذلك، اسأل نفسك: «ما الذي لا يعجبني فيه؟» و«لماذا لا يعجبني ذلك؟»

منذ زمن بعيد (أعتقد أنني كنت في منتصف الثلاثينيات من عمري)، قال لي أحدهم: «لا يوجد، أبداً، أشخاص سيِّئون في رواياتك». (علمت، لاحقاً، أن كورت فونيغوت قد سمع الشيء نفسه قبل وفاة والده مباشرةً). منذ ذلك الحين، حاولت، بوعي، تضمين المزيد من الشخصيات السلبية، لكني، في تلك المرحلة، كنت أكثر ميلاً لإنشاء عالم خاصّ (عالم متناغم) بدلاً من كتابة أعمال واسعة النطاق تعتمد على السرد. كان عليَّ أن أبني مملكتي الصغيرة الأنيقة كمأوى من الحقائق القاسية للعالم الأكبر من حولي.

ولكن، مع مرور الوقت، تطوّرت ونضجت (يمكن القول) شخصاً وكاتباً، وتمكَّنت، تدريجياً، من تضمين المزيد من الشخصيات السلبية في القصص التي أكتبها، والشخصيات التي تقدّم عنصر الخلاف. ولأن العالم الروائي الذي أنشأته اتَّخذ شكلاً أوضح، وعمل بشكل جيِّد، إلى حدٍّ ما، كانت خطوتي التالية هي جعل هذا العالم أوسع وأعمق وأكثر ديناميكية من ذي قبل؛ والقيام بذلك يعني إضافة المزيد من التنوّع إلى شخصياتي، وتوسيع نطاق أفعالهم. شعرت، بشدّة، بالحاجة إلى القيام بذلك.

بحلول ذلك الوقت، كنت قد مررت بالعديد من الأشياء، في حياتي، أيضاً. في الثلاثين من عمري، أصبحت كاتباً محترفاً، ولديَّ حضور عامّ، وكان عليَّ أن أواجه الكثير من الضغوط، سواء أأحببت ذلك أم لم أحبّه. لا أنجذب، بشكل طبيعي، إلى دائرة الضوء، ولكن كانت هناك أوقات اضطررت فيها، على مضض، إلى وضع نفسي هناك. في بعض الأحيان، كان عليَّ أن أفعل أشياء لم أكن أرغب في القيام بها، أو شعرت بخيبة أمل كبيرة عندما يهاجمني شخص ما مقرَّب منّي. كان بعض الناس يمتدحونني بكلمات لم يشعروا بها حقاً، بينما سخر مني آخرون - بلا جدوى، بقدر ما أستطيع فهمه، لايزال آخرون يتحدَّثون عن أنصاف الحقائق عنّي. لقد مررت، أيضاً، بتجارب لا يمكنني وصفها إلّا بأنها خارجة عن المألوف.

وفي كلّ مرّة، كنت ألاحظ، بالتفصيل، شكل هؤلاء الأشخاص، وأسلوبهم في الحديث والتصرُّف. فكَّرت في نفسي، وقلت: إذا كنت سأضطرّ إلى المرور بكلّ هذا، يجب أن أحصل على شيء مفيد منه، على الأقلّ. بطبيعة الحال، هذه التجارب تؤذيني، بل تجعلني أشعر بالاكتئاب، أحياناً، لكني الآن، أشعر أنها وفّرت لي الكثير من الغذاء بصفتي روائياً. بالطبع، كان لديَّ الكثير من التجارب الرائعة والممتعة أيضاً، ولكن، لسبب من الأسباب، تبقى سوى الذكريات غير السارّة، تلك الذكريات التي لا أريد أن أتذكَّرها. ربما، هناك المزيد لنتعلَّمه منها.

عندما أفكّر في الروايات التي أستمتع بها أكثر، أدرك أن لديها الكثير من الشخصيات الداعمة والرائعة. يقفز إلى ذهني، الآن، رواية «الشياطين» لدوستويفسكي. الرواية طويلة لكنها تأسر اهتمامي حتى النهاية. تظهر شخصيات ثانوية وغريبة ملوَّنة، الواحدة تلو الأخرى؛ ما يجعلني أتساءل: لماذا هذا النوع من الأشخاص؟ لا بدّ أن دوستويفسكي كان يمتلك خزانة عقلية ضخمة، يعمل بها.

تمتلئ روايات «ناتسومي سوسيكي»، أيضاً، بالشخصيات الجذّابة، حتى أولئك الذين يظهرون، لفترة وجيزة، فقط يتمّ تصويرهم بشكل واضح، وفريد من نوعه. إن الجمل التي ينطقون بها، أو تعبيراتهم أو أفعالهم، سوف تظلّ راسخة في ذهني، بشكل غريب. ما يثير إعجابي في خيال سوسيكي هو أنه لا يكاد يقوم على أيٍّ من الشخصيات المؤقّتة، والشخصيات موجودة هناك لأن المؤلّف قرّر أنه بحاجة إلى هذا النوع من الأشخاص، في تلك المرحلة. هذه روايات لم يخلقها العقل، بل الإحساس، والخبرة.

من أكثر الأشياء التي أستمتع بها في كتابة الروايات، هو الشعور أنه بإمكاني أن أصبح أيّ شخص أريد. بدأت في كتابة الروايات بضمير المتكلّم، باستخدام ضمير المتكلّم المذكّر، وحافظت على المنوال نفسه لمدّة 20 عاماً، وأحياناً أكتب، فقط، قصصاً بضمير الغائب. بطبيعة الحال، هذه الـ «أنا» لا تشبهني، أنا «هاروكي موراكامي» (تماماً، كما «فيليب مارلو» لا يشبه «ريموند تشاندلر»)، وفي كلّ رواية تتغيّر صورة بطل الرواية من منظور الشخص الأوَّل. لكن بينما واصلت الكتابة بصيغة المتكلِّم، كان الحدّ الفاصل بين الحياة الواقعية، وأبطال رواياتي متداخلاً، بالتأكيد، إلى حَدّ ما، بالنسبة إليَّ، وإلى القارئ، على

حَدّ سواء.

لم يطرح ذلك مشكلة، في البداية، لأن إنشاء عالم روائي، وتوسيعه باستخدام نسخة خيالية من «أنا» هو هدفي الأصلي، لكني، بمرور الوقت، شعرت أنني بحاجة إلى المزيد، خاصّة، أن رواياتي نمت لفترة أطول، وشعرت بأن الاكتفاء بالسرد باستخدام ضمير المتكلّم، فقط، يشعرني بالحبس والاختناق. في «بلاد العجائب المسلوقة ونهاية العالم» (1985)، استخدمت نسختَيْن من الـ «أنا» (باستخدام ضميرَيْ (boku) و(watashi)، بطابعهما الرسمي، في فصول متناوبة)، والتي أعتقد أنها كانت محاولة لاختراق الحدود الوظيفية للسرد بضمير المتكلّم.

كانت «مذكِّرات الطائر الميكانيكي» (نُشرت في اليابان في ثلاثة مجلَّدات، في عامَيْ 1994 و 1995) آخر رواية كتبتها بضمير المتكلِّم، فقط، حتى ظهور «قتل القائد» بعد عقدين من الزمن. طوال تلك الرواية السابقة الطويلة جدّاً، لم أستطع الاكتفاء بوجهة نظر «أنا»، فقط؛ لذلك قدّمت عدّة تقنيات من السرد، مثل قصص الأشخاص الآخرين والرسائل الطويلة. وعلى الرغم من كلّ ذلك، شعرت بأنني لا أستطيع تطوير السرد بضمير المتكلِّم إلى أبعد من ذلك؛ لذلك، في روايتي «كافكا على الشاطئ» (2002)، كانت الفصول تتحدّث عن الصبي كافكا، بضمير الـ «أنا» المعتاد، بينما الفصول المتبقية كانت في صيغة الغائب. يمكن اعتبارها شكلاً من التسوية، ولكن حتى مجرَّد إدخال صوت الشخص الثالث في نصف الكتاب ساهم في توسيع عالمي الروائي إلى حَدّ كبير. شعرت، على المستوى التقني، بحرّيّة أكبر بكثير ممّا شعرت به عندما كتبت «مذكِّرات الطائر الميكانيكي».

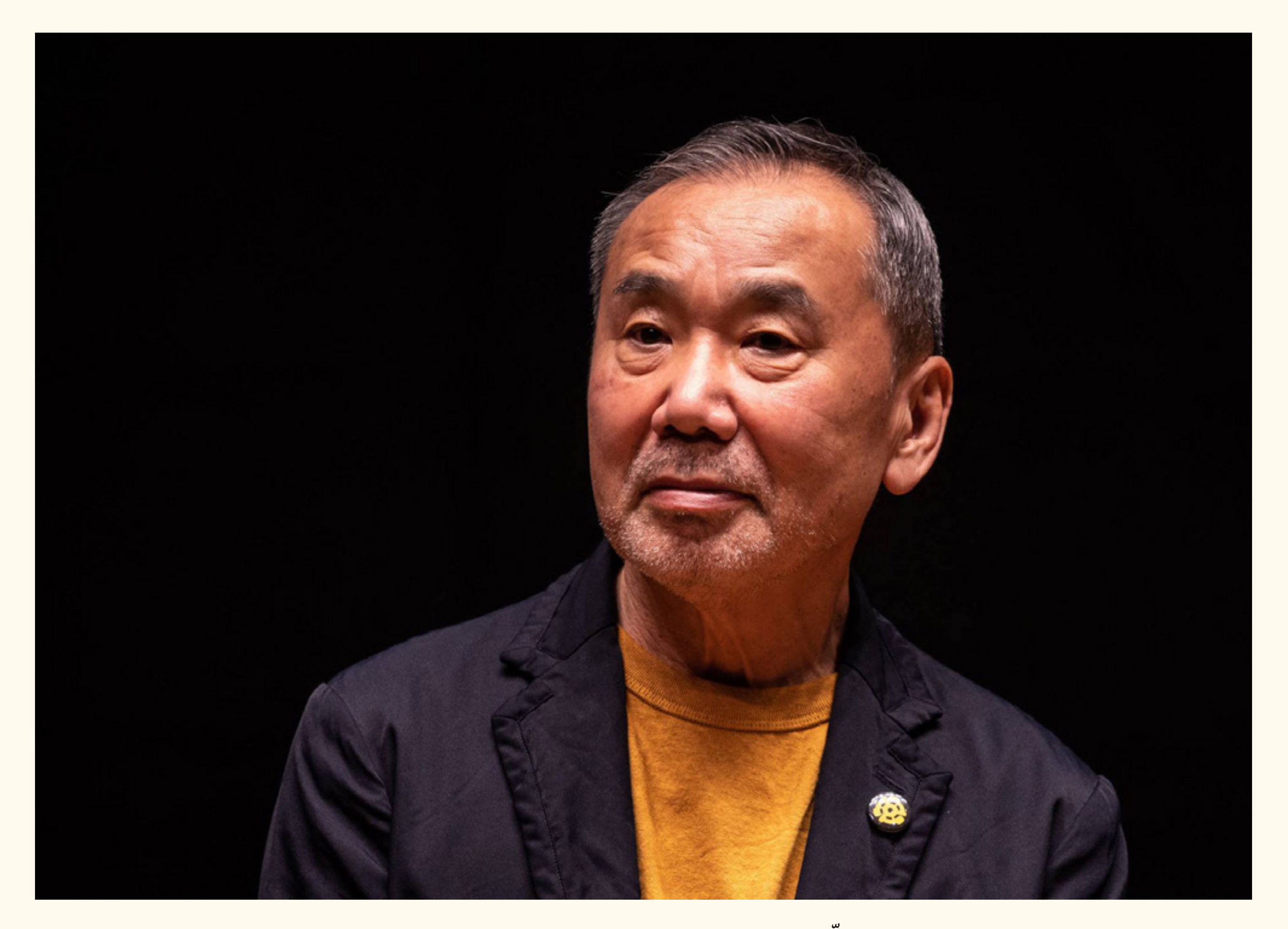
ثم جاءت مجموعة القصّة القصيرة «طوكيو كيتان ساكي» (2005) والرواية المتوسِّطة الطول «بعد حلول الظلام» (2004)، حصرياً، تقريباً، في صيغة الغائب. كان الأمر كما لو كنت أتأكَّد من قدرتي، ضمن هذه الأشكال، على القيام بعمل قويّ في هذا النمط السردي الجديد - مثل تجربة سيارة رياضية اشتريتها، للتوّ، على طريق جبلي لمعرفة مدى تحمّلها. بعد عقدين من بدايتي، كنت على استعداد للانتقال من منظور الشخص الأوَّل.

لماذا استغرق الأمر وقتاً طويلاً لتغيير الصوت الذي كتبت به؟ لا أعرف السبب، تحديداً. يمكن القول إن جسدي ونفسي قد اعتادا، تماماً، على كتابة الروايات بصيغة الـ «أنا»؛ لذلك استغرق الأمر بعض الوقت ليحدث هذا التغيير. بالنسبة إليَّ، لم يكن الأمر مجرَّد خروج عن السرد من منظور الشخص الأوَّل، بل كان قريباً من تحوّل جذري في وجهة نظري بصفتي كاتباً، وأنا من النوع الذي يحتاج إلى وقت لتغيير أسلوبي في القيام بالأشياء. لسنوات، لم أستطع إعطاء أسماء حقيقية لشخصياتي. كانت الألقاب مثل «الجرذ» أو «ي» جيّدة، لكنني استخدمت أحرفاً بدون أسماء، وكتبت بصيغة المتكلّم. لماذا لا يمكنني إعطاءهم أسماء حقيقية؟ لا أعرف. كلّ ما يمكنني قوله هو أنني شعرت بالحرج من تسمية الأشخاص بأسمائهم. شعرت أن مَنْح الآخرين (حتى الشخصيات التي اخترعتها) أسماء، هو نوع من الزيف. ربَّما في البداية، شعرت بالحرج، أيضاً، من تجربة كتابة الروايات؛ كان الأمر أشبه بإلقاء قلبي العاري ليراه الجميع.

أخيراً، أمكن لي تسمية الشخصيات الرئيسية بأسمائها، بدءاً من رواية «الغابة النرويجية» (1987). حتى ذلك الحين، كنت قد فرضت على نفسي نظاماً دائرياً مقيّداً للغاية، لكن، في ذلك الوقت لم يزعجني الأمر كثيراً. لقد فكّرت، وقلت لنفسي: هكذا هو الأمر. لكن، عندما أصبحت رواياتي أطول وأكثر تعقيداً، بدأت أشعر بالإزعاج. إذا كان لديك الكثير من الشخصيات دون أسماء، فقد يتسبَّب ذلك في كلّ أنواع الالتباس؛ لذلك استسلمت للأمر، واتَّخذت القرار، في أثناء كتابتي «الغابة النرويجية»، بأنني سأسمِّي الشخصيات. أغمضت عينيّ، وعزمت على القيام بذلك، وبعدها، لم يعد تسمية شخصياتي بهذا القدر من الصعوبة. في الوقت الحاضر، يمكنني الوصول إلى ذلك بسهولة، بل إن رواية «عديم اللون تسوكورو تازاكي وسنوات الحج» (2013) تحمل اسم شخصية في عنوانها. ومع رواية «1Q84 - إيتشي كيو هاتشي يون»، بدأت القصّة في الظهور عندما وجدت اسماً لبطلة الرواية الأنثوية: أومامي - Aomame؛ بهذا المعنى، أصبحت الأسماء عنصراً مهمّاً في كتاباتي.

في كلّ مرّة أكتب فيها رواية جديدة، أقول لنفسي: حسناً، هذا ما سأحاول تحقيقه، وأضع أهدافاً ملموسة لنفسي، هي، في أغلب الأحيان، أهداف فنيّة ومرئية. أنا أستمتع بالكتابة بهذه الطريقة. عندما أزيل عقبة جديدة، وأنجز شيئاً مختلفاً، يصبح لديَّ إحساس حقيقي بأنني كبرت، ولو قليلاً، على الكتابة. إنه مثل تسلّق السلَّم خطوةً بخطوة. الشيء الرائع في كونك روائياً، هو أنه حتى في الخمسينيات والستينيات من العمر، هذا النوع من النموّ والابتكار ممكن. لا يوجد حدّ لعمر الروائي، وهذا لا ينطبق على الرياضي.

عندما بدأت في استخدام صيغة الغائب، وزيادة عدد الشخصيات، ومنحهم أسماء، اتّسعت إمكانات رواياتي. يمكنني تضمين جميع أنواع الأشخاص الذين لديهم جميع أنواع الآراء، ووجهات النظر العالمية، وتصوير التشابك المتنوِّع بينهم. والأكثر روعةً، على الإطلاق، هو أنني أستطيع أن أكون أيّ شخص أريده.



حتى عندما كنت أكتب بصيغة المتكلِّم، عشت هذا الشعور، لكن الخيارات أكبر بكثير مع الشخص الثالث.

عندما أكتب بصيغة المتكلّم، عادة ما أعتبر البطل (أو الراوي) على أنه يمثّلني بالمعنى الواسع. هذا ليس حقيقتي، كما قلت، لكن مع تغيّر الوضع والظروف قد يكون كذلك. ومن خلال التفرّع، أنا قادر على تقسيم نفسي، ومن خلال تقسيم نفسي وإلقائها في السرد، يمكنني التحقّق من هويَّتي، وتحديد نقطة الاتِّصال بيني وبين الآخرين، أو بيني وبين العالم. في البداية، كانت تلك الطريقة في الكتابة مناسبة لي حقّاً، كما أن معظم الروايات التي أحببتها كانت مكتوبة بصيغة المتكلِّم.

على سبيل المثال، «غاتسبي العظيم»: بطل الرواية هو غاي غاتسبي، لكن الراوي، من منظور الشخص الأوَّل، هو الشاب «نيك كاروواي». من خلال التفاعل الخفيّ بين «نيك»، و«غاتسبي»، ومن خلال التطوّرات الدرامية في القصّة، يروي «فيتزجيرالد» حقيقة نفسه. هذا المنظور يضفي عمقاً على القصّة، ومع ذلك، فإن حقيقة أن القصّة يتمّ سردها من وجهة نظر «نيك» تفرض قيوداً معيَّنة على الرواية. من الصعب على القصّة أن تعكس الأشياء التي تحدث في مجال، يصعب فيه على «نيك» إدراكها. حشد «فيتزجيرالد» تقنيات روائية أخرى، رائعة في حَدّ ذاتها، للتغلّب -بمهارة- على تلك القيود. ولكن، حتى تلك الأدوات التقنية لها حدودها الخاصّة. وفي الواقع، لم يكتب «فيتزجيرالد»، مرّة أخرى، رواية تشبه، في تركيبتها، «غاتسبي العظيم».

رواية «الحارس في حقل الشوفان»، كتبها «جيروم ديفيد سالينجر» بمهارة عالية، أيضاً، وهي رواية رائعة من منظور الشخص الأوَّل، لكنه، أيضاً، لم يكتب رواية أخرى بهذا الأسلوب. أظنّ أن كلا المؤلّفَيْن كانا خائفَيْن من أن القيود المفروضة على هذه التركيبة قد تعني أنهما سينتهيان بكتابة الرواية نفسها مرّة أخرى، وأعتقد أن قرارهما، ربَّما، كان صحيحاً.

ومع السلسلة، مثل روايات «مارلو» لـ«ريموند تشاندلر»، يمكن استخدام هذه القيود - على العكس - لإضفاء نوع من القدرة على التنبُّؤ (ربما كان لقصص «الجرذ» المبكّرة لمسة من هذا القبيل). ولكن، مع وجود العديد من الروايات المستقلّة، يمكن للجدار المقيّد، الذي يبنيه السرد بضمير المتكلّم، أن يخنق الكاتب؛ وهذا هو، بالضبط، سبب محاولتي، من عدّة زوايا، تغيير نمط السرد من أجل اقتطاع منطقة جديدة.

عندما قدّمت، في «كافكا على الشاطئ»، رواية بضمير الغائب، وجدت، في نصف القصّة، ارتياحاً حقيقياً في كتابة القصّة التي توازي «كافكا»، عن الرجل العجوز الغريب ناكاتا، وهوشينو، سائق الشاحنة، الشابّ الغريب نوعاً ما. في كتابة هذا القسم، كنت أقسّم نفسي بطريقة جديدة حتى أتمكّن من إسقاط نفسي على الآخرين، بشكل أكثر دقّة، حتى أتمكّن من تكليف الآخرين بنفسي المنقسمة؛ ونتيجة لذلك، يمكن أن ينقسم السرد بشكل معقّد، وينفتح في جميع أنواع الاتّجاهات.

يمكنني سماع الناس يقولون: «إذا كان هذا صحيحاً، كان يتوجّب عليك أن تتحوّل إلى شخص ثالث منذ فترة طويلة؛ حتّى تتحسّن بشكل أسرع»، لكنني لم أستطع حلّ الأمور بهذه البساطة؛ فمن حيث الشخصية، أنا لست قادراً على التكيّف، ثم إن تغيير وجهة نظري الروائية ينطوي على إجراء تغيير هيكلي كبير في عملي، ولدعم هذا التحوّل، كنت بحاجة إلى اكتساب بعض التقنيات الروائية القويّة، والقدرة الجسدية الأساسية على التحمّل؛ وهذا هو السبب في أنني قمت بهذا التحوُّل، تدريجياً، على مراحل، لأرى كيف سارت الأمور. على أيِّ حال، بحلول أوائل العقد الأوَّل من القرن الحادي والعشرين، عندما تمكّنت من التحكّم في السيارة الجديدة، والعبور إلى منطقة مجهولة في رواياتي، شعرت بالتحرّر، كما لو أن حاجزاً كان يصدّني قد اختفى فجأةً.

يجب أن تبدو الشخصيات، في الرواية، حقيقية ومقنعة، وتتحدَّث، وتتصرَّف بطرق لا يمكن التنبُّؤ بها إلى حَدٍّ ما. لن تجذب روايةٌ، بشخصياتٍ يمكن التنبُّؤ بأفعالها وتصرُّفاتها، الكثيرَ من القرّاء. بطبيعة الحال، هناك أشخاص يعتبرون أن الروايات التي تقوم فيها الشخصيات العادية بأشياء عادية، هي روايات رائعة حقّاً، لكن لا يمكنني الاهتمام بهذه الأنواع من الكتب.

بالإضافة إلى كونها حقيقية ومقنعة وغير متوقَّعة إلى حَدّ ما، أعتقد أن الأهمّ من ذلك هو مدى التقدّم الذي تمنحه الشخصيات للقصّة. بالطبع، يخلق الكاتب الشخصيات، لكن الشخصيات التي هي (بالمعنى الأدبي) على قيد الحياة ستتحرّر، في النهاية، من سيطرة الكاتب وتبدأ في التصرُّف بشكل مستقلّ. أنا لست كاتب الخيال الوحيد الذي يفكّر بهذه الطريقة. في الواقع، ما لم يحدث ذلك، ستصبح كتابة الرواية عملية مرهقة ومؤلمة. عندما تكون الرواية على المسار الصحيح، تتَّخذ الشخصيات حياة خاصَّة بها، وتتقدَّم القصّة من تلقاء نفسها، وينتهي الأمر، بالروائيّ، في موقف سعيد للغاية، فيكتب، فقط، ما يحدث أمامه، وأحياناً، تأخذ شخصيةٌ ما الروائيَّ، بيدها، إلى وجهة غير متوقَّعة.

سأستشهد بمثال من رواية، افترضتُ أنها ستكون على مدى (60) صفحة، فقط، بتنسيق مخطوطة يابانية، وهي «عديم اللون تسوكورو تازاكي وسنوات الحجّ» (2013)، والتي تحمل شخصية تدعى «سارة كيموتو». ألخِّص القصّة:، كان، لتسوكورو تازاكي، الشخصية الرئيسية) أربعة أصدقاء جيِّدين، من المدرسة الثانوية، في ناغويا، لكنهم أخبروه فجأةً أنهم لا يريدون رؤيته أو سماعه مرّة أخرى. بلا سبب. أكمل تسوكورو دراسته الجامعية في طوكيو، وحصل على وظيفة في شركة للسكك الحديدية، وقد بلغ من العمر (36) عاماً في الوقت الحاضر من القصّة. تصرّفات أصدقائه خلّفت له جرحاً عميقاً، لكنه أخفى هذا الألم، وعاش حياة عادية. كان عمله يسير على ما يرام، وهو منسجم مع الأشخاص من حوله، ولديه العديد من الصديقات، ضمن علاقة سطحية، فقط. في هذه المرحلة، يلتقي بسارة، التي تكبره بعامين، وتترسّخ العلاقة بينهما، تدريجيّاً.

في نزوة من نزواته، يخبر سارة عن أصدقائه الأربعة في المدرسة الثانوية، فتفكّر في الأمر، ثم ترى أن عليه العودة إلى ناغويا لمعرفة ما حدث قبل (16) عاماً، لتفهُّم سبب هذا الصدع: «لا ترَ ما تريد أنت أن تراه، ولكن ما يجب عليك أن تراه».

بصراحة، حتى اللحظة التي طلبت فيها سارة ذلك، كانت عودة تسوكورو لرؤية أصدقائه الأربعة هي آخر ما يتبادر إلى ذهني. كنت أخطّط لكتابة قصّة قصيرة إلى حَدٍّ ما، يعيش فيها تسوكورو حياة هادئة وغامضة، ولا أعرف، أبداً، سبب رفضه، لكنها ما إن قالت ذلك (وكتبت، فقط، ما قالته له)، حتى توجَّب عليَّ أن أدفع بتسوكورو للذهاب إلى ناغويا، لكني، في النهاية، أرسلته إلى فنلندا، وكنت بحاجة، بعد ذلك، إلى استكشاف تلك الشخصيات: أصدقاء تسوكورو السابقين، مرّة أخرى، لأُظهر أيَّ نوع من الأشخاص هم، وتفاصيل الحياة التي عاشوها حتى تلك اللحظة.

في لحظة، تقريباً، غيّرتْ كلمات سارة، تماماً، مسار القصّة وطبيعتها ونطاقها وبنيتها. كانت هذه مفاجأة كاملة بالنسبة إليَّ. إذا فكّرت في الأمر، فهي لم تخاطب بطل الرواية، بل كنت أنا المقصود. كانت تقول: «عليك أن تكتب المزيد عن هذا». «لقد دخلت إلى هذا العالم، واكتسبت القوّة الكافية للقيام بذلك»؛ لذا، ربَّما، كانت سارة، مرّة أخرى، انعكاساً لذاتي المتغيّرة، أو جزءاً من وعيي يخبرني ألّا أتوقَّف عند المكان الذي كنت أنوي التوقّف فيه؛ بهذا المعنى، لا تحمل رواية «تسوكورو تازاكي عديم اللون وسنوات الحجّ» أهمِّيَّة كبيرة بالنسبة إليّ. على المستوى الرسمي، إنها رواية واقعية، ومع ذلك أجد أن كلّ أنواع

الأشياء المعقّدة، والمجازية تحدث تحت السطح.
تحتّني الشخصيات، في رواياتي (بصفتي أنا الكاتب)، على المضيّ قدُماً. شعرت بهذا، بشدّة، عندما كنت أكتب كلمات وأفعال أومامي في «1Q84 -إيتشي كيو هاتشي يون»: لقد كان الأمر أشبه بتوسيع شيء ما بداخلي، بالقوّة. بالنظر إلى الوراء، أذهل من أن الشخصيات المؤنَّثة، وليس المذكَّرة، هي التي تقودني وتحفّزني في معظم الأحيان. ما السبب؟ لا أعلم تحديداً.

ما أريد أن أقوله هو أن الروائي، في أثناء كتابته لروايته، يخضع -بدوره- لعملية تطويع وتشكيل في الوقت نفسه بواسطة الرواية.

يسألوني، أحياناً، «لماذا لا تكتب روايات بشخصيات في عمرك نفسه؟» لقد تجاوزت منتصف العمر الآن؛ لذا فإن السؤال هو، حقّاً: لماذا لا تكتب عن حياة كبار السنّ؟ لكن الشيء الوحيد الذي لا أفهمه، هو لماذا من الضروري أن يكتب الروائي عن أناس في عمره نفسه؟، ولماذا هي وظيفة طبيعية؟ كما قلت، من قبل: إن أحد أكثر الأشياء التي أستمتع بها، في كتابة الروايات، هي القدرة على أن أصبح أيّ شخص أريده، فلماذا يريدوني أن أتخلّى عن هذا الحقّ الرائع؟

عندما كتبت «كافكا على الشاطئ»، كان عمري قد تجاوز الخمسين عاماً بقليل، ومع ذلك اخترت للشخصية الرئيسية صبيّاً يبلغ من العمر (15) عاماً. وطوال الوقت الذي كنت أكتب فيه، كنت أشعر وكأنني في الخامسة عشرة من عمري. بالطبع، لم تكن هذه هي المشاعر التي يشعر بها صبيّ يبلغ من العمر (15) عاماً. بدلاً من ذلك، قمت بنقل المشاعر التي عشتها عندما كان عمري (15) عاماً إلى «حاضر» خياليّ. ومع ذلك، في أثناء كتابتي للرواية، كنت قادراً على استعادتها، مرّة أخرى، بشكل واضح، في شكلها الأصلي، تقريباً: الهواء الذي استنشقته، بالفعل، في سنّ الخامسة عشرة، والضوء الذي رأيته، بالفعل. من خلال قوّة الكتابة، تمكّنت من معرفة الأحاسيس والمشاعر التي كانت مخبّأة في أعماقي، لفترة طويلة. لقد كانت تجربة رائعة حقّاً؛ وذلك شعور لا يمكن أن يتذوَّقه إلّا الروائي.

لكن مجرّد الاستمتاع بمفردي، لن يخلق عملاً أدبياً، إذ يجب أن أضعه في شكل يتيح للقرّاء مشاركة المتعة؛ لهذا السبب قمت بتضمين شخصية ناكاتا، وهو في الستينيات من عمره. كان ناكاتا، نوعاً ما، كبريائي المتغيّر، وإسقاطاً لي. ومع حضور كافكا، وناكاتا، بالتوازي، واستجابة كلّ منهما للآخر، اكتسبت الرواية توازناً سليماً. على الأقلّ، شعرت بهذه الطريقة وأنا أكتب، وأنا أشعر بها حتى الآن.

ربَّما سأكتب، يوماً ما، رواية يكون بطلها رجلاً في سنّي، لكني، في هذه المرحلة، لا أشعر بأنها ضرورية تماماً. ما يظهر، أوّلاً، بالنسبة إلي هي فكرة الرواية، ثم تنبثق القصّة، بشكل عفوي وطبيعي، من الفكرة. كما قلت في البداية: القصّة هي التي تحدّد نوع الشخصيات التي ستظهر لاحقاً. بصفتي روائياً، أنا أتّبع التوجيهات، بصفتي كاتباً مخلصاً، فحسب.

قد أصبح، ذات مرّة، امرأة تبلغ من العمر 20 عاماً، وفي مرّة أخرى، سأكون زوجاً عاطلاً عن العمل في عقده الثالث. أنا أرتدي الحذاء الذي يُقدّم لي، وأجعل قدمي مناسبة لتلك الأحذية، ثم أبدأ في العمل؛ هذا كلّ ما في الأمر، فأنا لا أجعل الحذاء يناسب قدمي؛ هذا ليس شيئاً يمكنك القيام به في الواقع، ولكن إذا كنت تكدح لسنوات، بصفتك روائيّاً، فستجد أنك قادر على تحقيقه، لأن المشروع خيالي، ولأنه خيالي، هو مثل الأشياء التي تحدث في الأحلام. في الأحلام (سواء في أثناء نومك أو في يقظتك)، لن يكون لديك أيّ خيار بشأن ما يحدث. في الأساس أنا أساير التيّار، وطالما أنني أحاذي هذا التيّار، يمكنني القيام بكل أنواع الأشياء الصعبة؛ هذه، بالفعل، واحدة من أفراح كتابة الروايات.

هذه هي إجابتي، في كلّ مرّة، عن السؤال: «لماذا لا تكتب روايات بشخصيات في عمرك نفسه؟» لكن التفسير طويل جدّاً، وأشكّ في أن الناس سيفهمونه بسهولة؛ لذلك أقدّم، دائماً، إجابة غامضة بشكل مناسب. أبتسم وأقول شيئاً من قبيل: «سؤال جيّد. ربَّما سأفعل ذلك في يوم من الأيّام». وفي الحقيقة، من الصعب، جدّاً مراقبة نفسك بموضوعية ودقّة كما تفعل أنت الآن. ربَّما لهذا السبب، بالتحديد، أرتدي جميع أنواع الأحذية التي هي ملك غيري، فعند القيام بذلك، يمكنني اكتشاف نفسي بطريقة أشمل.

يبدو أنه لا يزال هناك الكثير لأتعلَّمه عن الشخصيات في رواياتي. في الوقت نفسه، يبدو أن هناك الكثير من الأشياء التي أحتاج إلى تعلُّمها من الشخصيات، في رواياتي. في المستقبل، أريد من خيالي أن يبثّ الحياة في جميع أنواع الشخصيات الغريبة، والملوّنة. وفي كلّ مرّة أكتب رواية جديدة، أشعر بالحماس، متسائلاً عن طبيعة الأشخاص الذين سألتقي بهم بعد ذلك.

□ **ترجمة: عبدالله بن محمد**

المصدر:
https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/12/haruki-murakami-book-novelist-as-a-vocation/671845/?utm_source=email&utm_medium=social&utm_campaign=share



▲ Illustration by Carey Wang

أميلي نوثومب..

حياتها رواية حقيقية

في يوم مشمس من شهر يونيو/حزيران الماضي، وفي مكان جميل على الضفّة اليسرى لنهر «السين»، في باريس، قدَّمت دار النشر (ألبان ميشيل) دخولها الأدبي أمام جمهور من بائعي الكتب والصحافيِّين. وبعد أن شارفت الصبيحة على نهايتها، وبدأ الشعور بالحَرّ يهيمن على الحاضرين، وفي الساعة الثانية عشرة والنصف ظهراً، بالضبط، انبعث في الصالون صوت موسيقى هادئة، دخلت على إيقاعه «أميلي نوثومب»، من الباب الجانبي...

بدأت الكاتبة، بوثوق واضح، في الترويج لآخر رواياتها: «كتاب الأخوات»، التي ستنشر في شهر أغسطس/آب. بضع كلمات رقيقة عن أختها «جولييت»، لمسة دعابة، خرجة جريئة أو خرجتان، ثم انتهى الأمر. بعد ذلك، انتشر الحضور في أركان الحديقة... إذاً، ما أبعد ذلك المساء من عام (1992)، عندما حلَّت الشابة «نوثومب» (ظاهرة الدخول الأدبي، آنذاك) ضيفةً على البرنامج الثقافي «سيركل دو مينوي - Cercle de Minuit»، للحديث عن روايتها «نظافة القاتل»!. ليلتها، كانت تبدو خائفة، وكانت تضغط، بقوّة، على مساند كرسيها، وتجلس على حافّة المقعد، ورجلاها مضمومتان في تَوَقٍّ واضح، كما لو أنها كانت ترغب في أمر واحد لا غير؛ أن تلوذ بالفرار عند أوَّل فرصة.

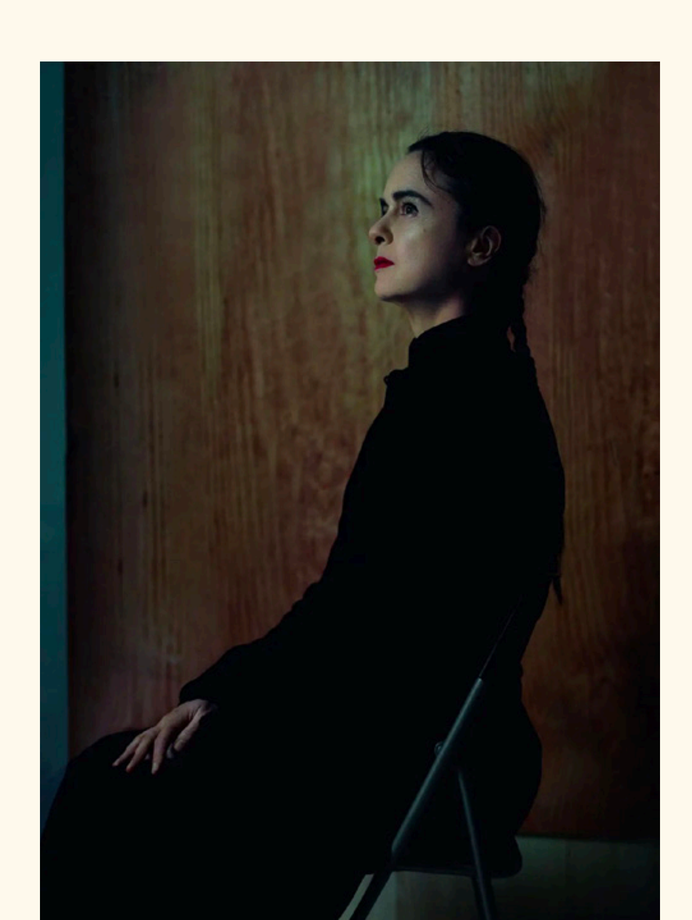
أسلوب عَصيّ على التقليد

ثلاثون سنة مرَّت، دأبت خلالها «أميلي نوثومب»، بانتظام مثاليّ، على إصدار رواية مع كلّ دخول أدبي. أقلّ من (200) صفحة، وعنوان مثير، وشخصيات بأسماء صادمة وغير متوقَّعة، وأسلوب - هو مزيج من البساطة وجمل تحدث ما يشبه الفرقعة، سرعان ما تَهتدي إلى صاحبته. وقرّاء أوفياء لا يسأمون. المبيعات، نادراً ما تنزل تحت حاجز (200.000) نسخة، بل تصل، أحياناً، إلى ما يفوق (300.000). ولكن، من تكون هذه الكاتبة؟ شخصية حزينة، وقبّعات غريبة، وأحمر شفاه أكثر حمرةً من الحمرة نفسها، وتفنُّن في الحكي الدائم عن الذات مع الكشف عن أقلّ القليل. موهبة في طمس الخطوط الفاصلة بين الواقع والخيال، والقول في كلّ مرّة: «ولكن، هذا الأمر، بالضبط، واقعي تماماً». على مدار ثلاثين عاماً، تحوَّلت «أميلي نوثومب» (الخجولة في بدايتها) إلى شخصية منحوتة، ومصنوعة بكامل العناية، شخصية يصعب الإمساك بتلابيبها؛ وهذا ما يدعونا إلى استكشافها.

منذ بداياتها، بدت الروائية، التي كانت تبلغ من العمر (25) عاماً، آنذاك، مثيرة للفضول وملغِزة. «كان كتابها شيئاً جديداً جدّاً. وبالنسبة إلى امرأة مثلها، في ريعان الشباب، لم يكن عالمها ورديّاً للغاية، حيث كانت مثل جسم غريب يصعب التعرُّف إليه»، تتذكَّر الصحافية «باتريسيا مارتن»، التي كانت، في ذلك الوقت، تقدّم أحد أهمّ البرامج المتخصّصة في النقد الأدبي.

لم يأخذها الجميع على محمل الجدّ، بل إن البعض ذهب إلى حَدّ القول إنها ليست هي مَنْ كتبت تلك الرواية. وقد كانت قضية (رومان غاري/إميل أجار)، قبل ذلك، قد أثارت ضجّة كبرى في باريس، ولم يكن أحد يريد أن يقع ضحية للخداع، مرّة أخرى[1].

التقى بها «بونوا بيترز»، كاتب القصص المصوَّرة، ومؤلِّف السير الذاتية، لأوّل مرّة، عام (1993)، في معرض بروكسيل للكتاب. وفي نهاية العشاء التقليدي، الذي دأبت العادة فيه على أن يجمع المؤلّفين بهذه المناسبة، غادرا المطعم معاً. هنَّأ «بونوا بيترز» «أميلي نوثومب»، فمثل هذا النجاح، من الكتاب الأوَّل، شيء رائع، لكنه حذَّرها من أن مسار الكاتب، غالباً ما يعرف أوقات صعود، وأوقات هبوط، ويحدث أن يحظى الكتاب الثاني بحفاوة أقلّ بكثير ممّا حظي بها الأوّل، ولا ينبغي أن يثبِّط ذلك عزيمة الكاتب. «لقد تحلّيت، إزاءها، بحسّ أبوي بعض الشيء»، يقول اليوم. ونحن نتخيَّل المتصدِّرة المستقبلية لقوائم الكتب الأكثر مبيعاً (16) مليون نسخة



بيعت من كتبها حتى الآن، في فرنسا) تصوغ، حينها، بصوتها الرقيق، واحدة من تلك الإجابات المهذَّبة التي صنعت منها علامة مميَّزة.

في ذلك الوقت، كانت قد بدأت ترتدي ملابس سوداء بالكامل، وهو خيار تبنَّته في سنّ السابعة عشرة، عندما اتَّخذت لها سكناً منفصلاً عن والديها، وبدأت تشتري ملابسها بمفردها. تقول: «لقد حدث الأمر بشكل غريزي، إذ كانت علاقتي بجسدي سيّئة للغاية. هذا الجسد، أنا لم أحبّه يوماً. أعتقد أنها كانت رغبة مني في التواري والامِّحاء». لكنها، آنذاك، لم تكن تملك الثقة التي تتمتَّع بها اليوم، فكانت توافق أن تضع لها مصفّفات الشعر، في برامج التليفزيون، خصلات صغيرة تتدلّى على جبينها. ولم تتضايق من جواب طفل، عندما سألته عن رأيه في هذه الخصلات، فردّ عليها: «إنه أمر مثير للسخرية تماماً»، لكن ذلك لم يدم طويلاً، فسرعان ما اعتمدت طريقة نجوم هوليوود: بعض العلامات الصارخة التي يمكن التعرُّف إليها، بسهولة، في أثناء الظهور في الأماكن العامّة، وتُسهِّل لصاحبها، في ما تبقّى من الوقت، ألّا يجذب أيّ انتباه إليه.

منذ هذه اللحظة، ستتحول «نوثومب» إلى قبّعة، وقفازات، وأحمر شفاه لامع. «تكاد الشخصية التي ابتدعَتْها أن تصبح عملاً فنّيّاً آخر موازياً لأعمالها الروائية، وهي على هذا النحو قريبة من «ميشيل ويلبيك». فعندما نتناول مؤلّفات هذين الكاتبَيْن، نراهما بالداخل: قبعة «أميلي نوثومب» تعادل سترة «ميشيل ويلبيك»، «بونوا بيترز» ملخِّصاً القصّة.

حياة يسودها الإبداع في كلّ شيء

«أميلي نوثومب»، هي أيضاً مجموعة من الخرافات والأساطير التي تتوارى الكاتبة خلفها. فحتى تاريخ ميلادها يبقى سرّاً تتكتَّم عليه بعناية تامّة. هل ولدت في يوليو/تموز (1966) في «إتربيك» (ضاحية كئيبة من ضواحي بروكسيل)، أم في أغسطس/آب (1967) في كوبي، باليابان؟ هويّتها الثانية خيالية، لكنها أكثر رومانسيّةً بكثير، كما أنها تتناسب، بشكل أفضل، مع القصص التي تصنعها عن طفولتها في الروايات والمقابلات. ألم تدَّعي، لفترة طويلة، بأنها يابانية؟، وعندما سألها صحافي كان يتحقَّق من المعلومات منها، لكي ينجز ورقة سيرة ذاتية، يرفق بها مقاله، أجابته الروائية: «هل ينبغي أن يكون التاريخ حقيقيّاً، بالفعل؟» وعندما سألناها نحن، راوغت، ولم تفدنا بأيّ جواب: «إنه مجرَّد تفصيل تافه في وثيقة رسمية، وأنا لا أحسُّني معنيّة به. الأمر ليس سيِّئاً، فأنا أتلقّى تهنئة عيد الميلاد مرَّتَيْن في السنة». والغموض نفسه يلفّ اسمها الشخصي؛ ففي دفتر الحالة المدنية، اسمها «فابيان كلير»، وفي الأدب اسمها «أميلي»، وهي تقول إنها كانت تسمّى كذلك في أسرتها. يتذكَّر آخرون أن أساتذتها في الجامعة كانوا يستخدمون اسمها الشخصي المركَّب، وهو ما لم يكن يروق لها. «لم تكن لتكون هي نفسها بلا هذه الشخصية التي صنعتها»، يلاحظ «غابرييل رينجلي»، أحد أصدقائها البلجيكيين، وهو يعمل كاهناً وكاتباً. ويضيف: «إنها تضفي عليها لمسة من الحيوية والألق. إنها تستخدمها لصالحها، وتتوسَّل بها للابتعاد عن كلّ المواقف غير المريحة، وتتوارى خلفها لتحصل على شيء من العزلة اللازمة لها».

«أميلي نوثومب» قادرة على تحويل أيّ شيء إلى شيء استثنائي. إنها لا تكذب، لأنها تروي حياتها بحرّيّة، يحسدها عليها الجميع. ففي وقت يتعاطى فيه الكثيرون التخييل الذاتي دون الحفاظ على أدنى مسافة تذكر، تستمتع هي بالتلاعب بهذا الجنس الأدبي. وفي كتبها، «أميلي» حاضرة في كلّ مكان: تروي قصّتها الخاصّة «ذهول ورعدة - Stupeur et tremblements»، وقصّة عائلتها «الدم الأول - Premier sang»، وتحكي عن أصدقائها «بتروني - Pétronille». ولكن، أين الحقيقة، وغير الحقيقة، في ذلك؟ إنها تعجن حياة الآخرين، ولا تلزم نفسها إلّا بحدٍّ وحيد هو عدم «إفشاء أسرارهم». وهي تحافظ، بعناية، على جانبها الملغز. فعندما تعرَّضت للسرقة، ولم يأخذ اللص سوى بعض علب الماكياج، تاركاً المخطوطات غير المنشورة المحفوظة في صناديق الأحذية، تخيَّلت أنه

لم يكن لصّاً عاديّاً... وهي لا تكتب إلّا في الصباح الباكر، بين الساعة الرابعة والساعة الثامنة صباحاً، بمعدَّل ألف وخمسمئة ساعة، وتكتب ثلاثة نصوص إلى أربعة في السنة، تنشر منها نصّاً واحداً، والباقي تحفظه في خزانتها. وهي لا تشرع في الكتابة إلّا بعد أن تشرب شاياً مركّزاً جدّاً، إلى درجة أنه يسبِّب لها الغثيان. إنها لا تستعمل جهاز حاسوب أو هاتفاً محمولاً، وهذه طريقتها في إبقاء العالم بعيداً عنها. تقول إنها تتعرَّض لنوبات غضب عنيفة، وتصف ردّة فعلها في إحدى هذه النوبات، عندما اشتاطت غضباً من إحدى قريباتها بالقول: «لقد انفجرت جميع الأوعية الدموية على الجانب الأيسر من جسدي، بمقدوري أن أغضب من الأشخاص الذين أحبُّهم حقّاً، لكنني أودُّ أن أطمئنك، فذلك لا يحدث إلّا نادراً جدّاً، ولا يستمر لوقت طويل».

غريبة الأطوار، ومهذّبة جدّاً

«أميلي نوثومب»، مزيج مدهش من غرابة الأطوار والتأدُّب الرفيع. إنها تتحدَّث وتتصرّف بطريقة الفتيات ذوات النسب العالي- أليست تنحدر، بالمناسبة، من سلالة نبيلة في مملكة بلجيكا؟؛ فهي، مع زيغها الظاهر، تعيش حياة منضبطة جدّاً. كلّ يوم، تكتب في البيت، ثمّ تذهب إلى مكتبها في دار (ألبان ميشيل). هناك، تردّ على رسائل القرّاء أو الصحافيين التي تتلقّاها بلطف، وإن كانت تجدها نمطية، في الغالب. في فترة ما بعد الظهر، تنام، أحياناً، للتعويض عن ساعات نومها الليلية التي غالباً ما تكون قصيرة جدّاً، أو تذهب إلى السينما؛ شغفها الآخر. «أميلي نوثومب»، لا تظهر في الأماكن العامّة إلّا لماماً، ويكون ذلك لحضور بعض الأمسيّات مثل جائزة «لاكلوزلي دي ليلا - La Closerie des Lilas». وعندما تتمّ دعوتها إلى بيت أحد الأصدقاء، تحضر في ميعادها، بالضبط؛ ما يتسبّب، أحياناً، في إحراج مضيفيها، إذ يحدث ألّا يكونوا همّ أنفسهم مستعدين في الموعد المحدَّد، ولا تمكث طويلاً. أمّا جدولها السنوي فهو يخضع لتنظيم محكم: حصص الترويج لكتاب السنة، من سبتمبر/أيلول إلى ديسمبر/كانون الأول، وتسليم مخطوطة الدخول الأدبي الموالي، وعطلة عيد الميلاد، والعطلات الصيفية في بلجيكا، ورحلة إلى الأمازون في مايو/أيار، إذا سنحت الفرصة لذلك، والكتابة بشكل يوميّ.

الذين يعرفونها يرون في هذه العادات إطاراً تحصر داخله قلقها. «أعتقد أنها طقوس يراد منها تنظيم شكل من أشكال الفوضى الداخلية التي لا تزال تحسّ بها»، تقول صديقتها القديمة «لورلين أمانيو»، مخرجة الفيلم الوثائقي الذي أُنجِز عن عودة الروائية إلى اليابان. ويتذكّر آخرون -وهم كثر- تلك اللحظات التي تستحيل فيها الكاتبة إلى كومة من القلق، عندما ترقب عقارب الساعة، وتستشعر أن إمكان تأخُّرها آخذ في الارتفاع، بينما هي مرتبطة بالتزام ما (برنامج إذاعي أو معرض كتاب أو رحلة طيران). «أميلي نوثومب، بالنسبة إليَّ، مثل محار جريح، سيستخرج منه اللؤلؤ»، يقول، بشكل جميل، «إيف نامور»، الشاعر، والسكرتير الدائم للأكاديمية الملكية للُّغة الفرنسية وآدابها في بلجيكا.

ولكثرة ما تكلَّمت «نوثومب» عن نفسها، دون أن ترسم الحدود بين ما هو حقيقي، وما هو أسطوري، تقع، في بعض الأحيان، ضحيّة لجروح مدمِّرة؛ ففي عام (2004)، نشرت كتابها «السيرة الذاتية للجوع» الذي تحكي فيه عن السنوات التي قضتها متنقِّلة من بلد إلى آخر، خلال طفولتها، بفعل اشتغال والدها بالسلك الدبلوماسي... غير أنها، فجأةً، في الصفحة (151)، بالضبط، وفي (25) سطراً، فقط، تروي الاعتداء الجنسي، الذي وقعت ضحيّة له، وهي في الثانية عشرة من عمرها. هنا، انبرى أحد النُّقّاد البلجيكيين يقول: «إذا لم يكن هذا الأمر حقيقيّاً، فهو ينمّ عن مخيِّلة خصبة». قبل ذلك بفترة، في أثناء لقاء لها مع إحدى الصحافيات الشابّات، ولأنها شعرت بنوع من الألفة، تحدَّثت «أميلي نوثومب» عن هذا الحدث الصادم في حياتها. وهي، إلى اليوم، لا تزال نادمة على ذلك: «عند قراءتي للمقال، مع الطريقة التي تحدَّثت بها الصحافية عن الأمر، أتذكَّر أنني قلت لنفسي: لم أعتقد يوماً أننا يمكن أن نبلغ هذا الحدّ من القبح». قليلون هم الذين لاحظوا أن غلاف هذا الكتاب، لم يكتب عليه «رواية» كما جرت العادة. قليلون هم، أيضاً، الذين فهموا أن «أميلي نوثومب» قد باحت، في هذا الكتاب، بما لم تبُحْ به من قبل.

هذا الاعتداء، كانت له نتائج مصيرية على حياتها في السنوات التي تلته: فقدان الشهية، والعزلة، والكتابة، والحنين إلى سنوات الطفولة الأولى في اليابان، لكنها لا تشعر بأن لها الحقّ في تقديم أيّة نصائح، الآن، مع وجود حركة «مي تو - Me Too». «لقد ساعدت «مي تو» الضحايا بشكل كبير، ومع ذلك، أنا لا أعرف ما الذي يستحسن فعله. أيّ خيار هو الأفضل، بالنسبة إلى الضحايا؟ أن يلتزموا الصمت تماماً، كما فعلت أنا، أم أن يتكلَّموا بشكل مستفيض؟ لقد عانيت، عانيت كثيراً، لكنني تخلَّصت من كلّ ذلك، الآن. هل كان ذلك بسبب الصمت، أم بفضله، أم بالرغم منه؟ أفضِّل أن ألتزم بالكثير من الحذر؛ فأمام مأساة كهذه، لا أحد يعرف ما الذي يحسُن فعله».

■ **أنييس لوران □ ترجمة: مونية فارس**

هامش:

1 - رومان غاري، هو الكاتب الوحيد الذي حصل على جائزة «غونكور»، مرّتين، مع أن ذلك مستحيل، وفقاً لقواعد هذه المسابقة. فاز بجائزته الأولى، تحت اسمه المعتاد، عن روايته «Les Racines du ciel»، في عام (1956)، وبجائزته الثانية تحت اسم مستعار هو «إميل أجار»، عن روايته الأخرى «La Vie devant soi»، في عام (1975).

المصدر:

مجلّة «لكسبريس»، العدد (3706)، يوليو/تموز (2022).


صدر في
كتاب الدوحة


الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي للحكاية

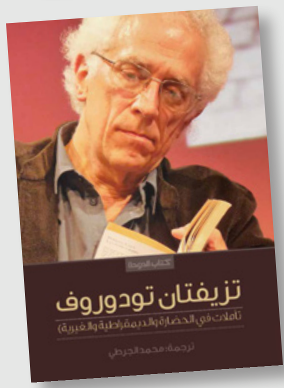

الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق


المُعتمدُ بن عبَّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د. عبد الدين حمروش


الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د. زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين

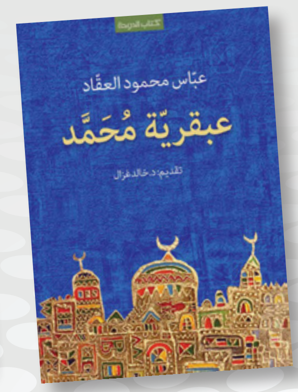

ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي


روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج


أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنيّة الغربيّة


عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد
تقديم: د. خالد غزال


عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد
تقديم: د. عبدالحكيم راضي


ظِلّ الذّاكرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»


لماذا تأخر
المسلمون؟
ولماذا تقدم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
رواية


مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

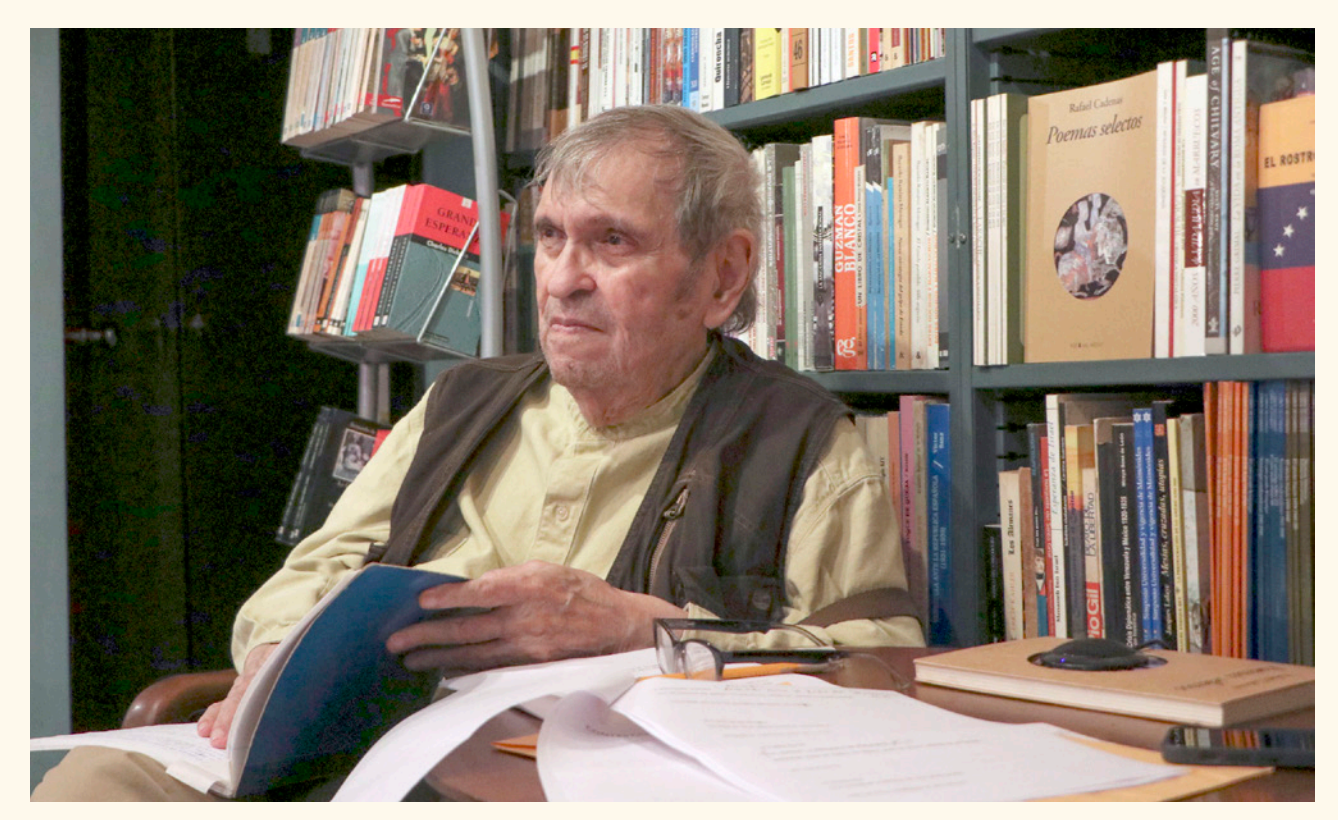
رفائيل كاديناس

يكلِّل مساره الشعري بجائزة «سرفانتيس» للآداب

يتجنب الشاعر الفنزويلي «رفائيل كادينـاس»، دائماً، الحديث عن شعره، كما يتهرَّب من المقابلات الصحافية، ويقلّل من شأن كلّ الأمور المرتبطة بحياته... قد يبدو ذلك للذين يتابعون تجربته في الكتابة، نوعاً من التواضع المصطنع، لكن هذا الشاعر يكره، بطبعه، فعلاً، كلّ إفراط في الكلام، وتبجُّح بتمجيد الذات، وبروز تحت الأضواء. وبالإعلان عن حصوله على جائزة «سرفانتيس»، يكون «كادينـاس» قد جمع بين كلّ الجوائز الكبرى التي تُمنَح للشعر والأدب، في اللّغة الإسبانية».

فقد نال جائزة الملكة صوفيا للشعر الإيبيرو أمريكي، سنة (2018)، وجائزة مدينة غرناطة فديريكو غارسيا لوركا العالمية للشعر، سنة (2015)، وجائزة الآداب باللّغات الرومانسية لمعرض غوادالاخارا الدولي للكتاب في المكسيك، سنة (2009)، هذا بالإضافة إلى جائزة أيدريس بيُّو للآداب، التي تمنحها الأكاديمية الفنزويلية للُّغة، سنة (2015)، وقبل ذلك بكثير حصل على الجائزة الوطنية للآداب، عن مساره الأدبي؛ شعراً ودراسة، سنة (1985). لا يجادل اثنان حول المكانة التي يحظى بها الشاعر في فنزويلا، خاصّة بعد رحيل مواطنه وصديقه «أوخينيو مونتيخو»، كما صار «رفائيل»، بالفعل، عالميّاً، من أهمّ الأصوات المتميِّزة في مجال كتابة القصيدة بأمريكا اللاتينية، رفقةَ الشيلي «راوول زوريتا»، مع تميُّزه بقدرة هائلة على تَمَثُّلِ شعرية الصمت. تقول «أنَّا نونْيُو»، إحدى الدراسات لشِعر «كاردينـاس»: «وبخلاف خوسيه أنخل بالينتي، الذي يعتبر البحث، لديه، عن الكلمة الجوهرية، أيضاً، مثالياً، إن كاردينـاس لا يحمي العري والسلب، الفقر الحميمي لميستر إيكهارت، لا يعلن الحاجة إلى الصحراء كشرط قبلي على انبثاق الكلمة الأشدِّ عمقاً. الأنا الشعري لأنخل بالينتي تنفي لكي تؤكِّد، وهي تعبير جذري لذلك الفهم غير المستوعب لنيكولاس دي كوسا، للقدرة السلبية، التي كان يتحدَّث عنها كيتس، «للفهم اللامُستوعب» لسان خوان دي لا كروث. عند بالينتي، الكلمة الشعرية هي ثمرة توتُّر أصلي مؤسّس، ما بين العدم القابل للإنبات، والكلمة اللا مسموعة للأصل. إن بحث الأنا الشعري لبالينتي بحث للـ(Vor-Schein)، ما لم يتحقَّق بعد ككينونة» بينما هي عند كادينـاس بشكل مغاير، تماماً، إذ الكلمة الشعرية تبحث عن إبراز الأنا الشعري ذاته فهي نقطة انعطاف نحو الأنت والهو، مكان للإقامة، وليس للشخصية الشعرية، ذلك القناع ما بين الأقنعة، بل تنوُّع في زوايا النظر التي تتعايش في الأنا الشعري، ولا يتعلَّق الأمر هنا بخلق تناغم بل بتجنُّب الخيانة. وهذه الأنا، بعيداً خلق أنموذج لشعرية الصمت، تنطلق من تأمُّل شتات الكائن من أجل رفض الفخاخ المغرية للتنوُّع والاختلاف وتشذيب مجالها الحيوي انطلاقاً من تلك الأنا، القادرة على التوجُّه نحو الآخر، وهكذا تتلاشى الأنا بتوالد لا متناهٍ من الأقنعة، دونما احتيال أو ادِّعاء زائف أو افتراء، وبناء تواصل خلّاق مع الآخر.

وُلِد رفائيل «كادينـاس» في باركيسيميتو، عام (1930)، وتعرَّض خلال ديكتاتورية «ماركوس بيريث خيمينيث» للسجن، والنفي إلى جزيرة ترينيداد أربع سنوات: من (1952) إلى 1956)، بسبب نضاله، لكنه، في تعليقاته، عادةً ما ينزع عن الحدث كلّ ملمح بطولي أو توتُّر، إذ يقول موضِّحاً: «ثمّة مسافة ثلاثين كيلومتراً، فقط، بين الجزيرة والساحل الفنزويلي». ويواصل: «إضافةً إلى ذلك، كانت مستعمرة بريطانية، وتتمتَّع بكثير من الحرِّيّة». حين نُفِي إلى ترينيداد، كان قد صدر ديوانه الأوَّل «أغاني أوَّلية» (1946)، لكن تجربة المنفى ستلهمه عملَين أساسيَّيْن هما: جزيرة (1958)، ودفاتر المنفى (1960). بعد مرور ستّ سنوات من المعاناة مع حالة اكتئاب مزمن ورهيب لازمَه بشكل قاسٍ، سينشر ديوانه



الشعري: «مناورات زائفة» المتضمِّن لأشهر قصائده: «هزيمة»، القصيدة التي تعتبر، بحقّ، أيقونة للشعر في أمريكا اللاتينية. بالطبع، وعلى عادته، يسعى دائماً إلى التقليل من شأن هذه القصيدة كلَّما تَمَّ تذكيره بشعبيَّتها، وقد كتبها حين كان عمره (32) عاماً، ولم يعد يتعرَّف إلى نفسه فيها، «أصل هذا الحجم من الشهرة، أجواء الستينيات، ونشوة الديمقراطية التي جلبها رومولو بيتانكور إلى الحكومة. في القصيدة، يتمّ تقديم بورتريه ذاتي يعلن فيه الشاعر أنه أبله، ومهان، ومثير للسخرية، وبلا شخصية (ولا رغبة له، على الإطلاق، في امتلاكها)، تخجله أفعال لم يرتكبها. مع مضيِّ الزمن، سيقول إنه، فقط، يتماثل مع الصورة التي تؤكِّد أنه قلّما يتكلَّم. شاعر «متواضع وصامت ومتمرّد»؛ هكذا يقدّم ذاته في قصيدة أخرى. وقد انعكس ميله نحو الصمت إلى أن الكتابة، بالنسبة إليه، صارت أقلّ غزارة؛ وهو ما أكَّدت عليه لجنة تحكيم جائزة «سرفانتيس»، حين اعتبرت أعماله «تبرز القوّة التحويلية للكلمة، حين يتمّ نقل اللّغة إلى الحدود القصوى لإمكاناتها الإبداعية»، لقد جُمِعَتْ أعمال «رافائيل كاديناس» الكاملة، سنة (2007)، تحت عنوان «أعمال كاملة شعراً ونثراً (1958 - 1995)»، وصدرت في مجلَّد من (700) صفحة، نُشِرت منها طبعتان: إحداهما في إسبانيا، والثانية في المكسيك، وقد تلت تلك الأعمال عناوين أخرى: «ظرف مفتوح، و«حول باشو وشؤون أخرى» (2016)، و«ردود» (2018)، الذي يشتمل على قصائد شذرية.

رفائيل كاديناس

مختارات شعرية

وداع

نقوشنا كُنِسَتْ،
أماكننا التهمتها الرِّمَالُ،
أعيادنا تحوَّلت إلى نيران
تذرو منتصف نهارها الخادع.

نتأمَّلُ الخراب.
كلّ ما أبدعتْ أعينُنا
يغرقُ.
نتنفَّسُ
الانفصالَ. الانشقاقُ
مأوانا.
ليس ثمّة ضوءٌ يصِلُ
بيننا.
لكن، حينما
جرى الشَّرَابُ المهجُورُ،
قوى مجهولة للوصل
تدفّقت؛ لكي تسمَ بِمَيْسَمِ النَّار
الحياةَ بكامِلِهَا.
الآنَ،

أرغَبُ فِي أن أحِسَّ في ذاتي الحِلفَ
الذي هوى على وجوهنا كالصاعقة.
أعيدي لي الوهجَ
والعيونَ التي كانت له.

غياب

قد بحثت عنكَ، يا جناح البحر، الطفولي!
قد جرفتِ المياهُ الصَّفاء الأخضرَ.
أخذوا البيتَ الذي بنيْتُه وسطَ العَوزِ.
أتجوَّل في مدينةٍ، بلا وجهةٍ،
كما لو كنت أعيد ذاتي لذاتي.

يا سلالات العيونِ المفقودة!
عبرَ الشوارع القاسية أمضي.

اترك لي الطريق المُمَهَّدَ نحو مملكةِ
الجبين المنوح قرباناً،
صوتي يضيعُ بين هذه المراكب الشراعية
التي تعرف كيف تكون صمّاء.
بهاءٌ، تخلطينه بالطفولة،
سوف أتنازل عن السطوع الذي شربته.
أعرف كيف أداعبُ النهار.
من سيصدّقُ حديثيَ الجَافَّ؟
سوف أستمرُّ في المدينة، بلا فاعلية،
قرب البوابات المُهَانَةِ.
سأعود إليك، أيهَا الساحل المدهشُ،
لكن لا تنتظرْ عينيَّ.
الآن، أحتفل بمَجيءِ الخفّة.

يأسَفُ المنفيُّ

يأسفُ المنفيُّ للأوطان. يتجنَّبُ الانشقاقات.
يتَّجه نحو الهُنَيهَة.
يشْرَعُ في الرؤية. كلّ شيء من حوله يستعيد سطوته.
والأشياء يستعرُ أوارُها من يومٍ لآخرَ.
يتشبَّثُ بجسده، وهو يبحث عن النموذج القديم.
يتعرف إلى ذاته لغزاً. يُودِّعُ اللاحقيقة.
يرى وجهَهُ في البِرْكةِ، وينساها.
من: دفاتر المنفى
زرتُ أرضَ الضوء الخافت.

مشيتُ بين بطيخ وأعشاب بَحْريّة، وأكلت فاكهة
جلبتها كاهناتٌ مراهقاتٌ، وتحسَّستُ أشجار النسغ
الأحمر مثل طوبٍ، والتي تسكن جنب قبرِ أميرٍ،
رأيت منصّات نعوش قديمة لحكّام يحرسها نخيل
متمهِّلٌ. حول الحواف، كانت هناك جذور على شكل
أحواضٍ حيث تروي القردة ظمأها.
قضيت يوماً قرب المكان الذي ينام فيه المشنوقون.
كان الزمن الذي قسم فيه السحرة حقول الأرز، وهم
يدمِّرون كلّ التعويذات.
في الشوارع الزاهية، كانت عوانس معتمات يرقصن.
حينئذ، كان قادة السفن ينزلون من العيون
لاستكشاف المدينة.
من هذه الرحلة أبعد من الحدود المفترضة،
احتفظت، فقط، بهذه أو تلك من نجمات البحر،
العديد من البورتريهات (هي وأنا)، وصندوق مرتحل
عثرت عليه في المركب في أثناء العبور.
عن تلك اللّغة الغريبة، وخطواتي عبر الأرض
المذكورة، لا توجد أيّة صورة قد تكون، اليوم، قد
انقرضت. المراكب الشراعية تطرق أبواب الهواء حيث
ألِحُّ. الضوء يجلب لي دلافين ميّتة، وروائحتك تستعيد
اجتياحها..

من «المناورات الزائفة»

منذ زمن ما، اعتدْتُ أن أوزِّعَ ذاتِي إلى عدد لا يحصى
من الأشخاص. مضيت، بالتدريج، ودون أن يعيق
شيءٌ الآخر، قدّيس، رحّالة، بهلوان.
لإرضاء الآخرين وإرضاء ذاتي، احتفظت بصورة
مزدوجة. قد كنت هنا، وفي أماكن أخرى، وخلقتُ
أطيافاً مرضيَّةً.
في كلّ مرة، يكون لديَّ فيها لحظة استراحة، كانت
تهاجمني صور تحوُّلاتي، وتأخذني إلى العزلة. كان
التعدُّد يلقي بنفسه ضدّي، وأنا أدفعه بتعاويذي.
كان موكب السكّان المشتَّتين، وظلال ليست لأيَّة
منطقة.
ما كان قد حدث، في نهاية الأمر، أن الأشياء لم تكن
كما كنت أنا أعتقدُها.
وعلى الأخصّ، كنت أفتقد من بين الأشباح، ذاك
الذي يمشي دون أن أراه.
ربَّما يكون سرّ السكينة هناك، ما بين السطور، مثل
وهج لا اسم له، أن يفسح كبريائي اللامبرَّر الطريقَ
لسلام عظيمٍ، وفرح رصين، واستقامة فوريّة.
حتى ذلك الحين.

■ **تقديم وترجمة: خالد الريسوني**

«أغنية البصلة»

ميجيل هرمانديث
ترجمة: الطاهر مكّي

هذه ترجمة، تُنشَر، لأوَّل مرّة، لقصيدة كتبها «ميجيل هرمانديث» عام (1939)، وهو سجين، وقد أهداها إلى ابنه «مانويل» بعدما تلقّى رسالة من زوجته، تخبره فيها أنها ورضيعها لا يجدان ما يأكلانه إلّا البصل والخبز.. كان ردّ الشاعر على خطاب زوجته بهذه القصيدة البديعة، التي لم تُنشَر إلّا بعد وفاته في بوينوس أيرس في الأرجنتين، وهي الأخيرة في عدد من القصائد التي كتبها الشاعر السجين، على ورق الحمّام، في مدريد، في أثناء الحرب الأهليّة الإسبانية، ثم في بداية حكم «فرانكو».

يُعَدّ الشاعر الإسباني «ميجيل هرمانديث - Miguel Hernandez» (1910 - 1942)، واحداً من أهمّ الشعراء الإسبان في النصف الأوَّل من القرن العشرين. وُلِد «هرنانديث» في قرية أريولة الريفية، في مقاطعة القونت، جنوب إسبانيا، التي تتميَّز ببقايا الحضارة العربية فيها، فقد أُجلِيَ عنها آخر المسلمين في بداية القرن السابع عشر. لم يحظَ «ميجيل هرمانديث» بتعليم نظاميّ عالٍ بسبب فقر عائلته، فعملَ راعي غنم مثل أبيه، نال «ميجيل» شهرة عندما نشر المجلَّد الثاني من قصائده، الذي حمل عنوان «البرق الدائم - El rayo que no cesa» في عام (1936)، كما أنه كان واحداً ممَّن تردَّدوا على الصالون الأدبي في مدريد الذي انعقد حول «بابلو نيرودا». قاتل «ميجيل» في الحرب الأهليّة الإسبانية إلى جانب الموالين للجمهورية ضدّ القوميين والملكيين، ثم سُجِن وعُذّب بعد هزيمة الجمهوريين. وقد أُطلق سراحه لفترة وجيزة ، ثم أعيد اعتقاله، وحُكِم عليه بالإعدام، لكن الحكم خُفِّف إلى السجن ثلاثين عاماً، وفي السجن أصيب بالسلّ، ثم ما لبث أن تُوفِّي في (28) مارس، (1942).

نُشرت أعماله الكاملة في الأرجنتين، عام (1960)، ثم ظهرت نسختها المنقَّحة في إسبانيا في عام (1976) بعد وفاة «فرانكو».

مخطوطة ترجمة القصيدة، للطاهر مكّي

جاءت ترجمة القصيدة عن الإسبانية، التي أنجزها الدكتور الطاهر مكّي (1924 - 2017)، عالِم الأندلسيات والإسبانيات الشهير، وعميد الأدب المقارن، في مخطوطة من سبع صفحات، كُتبت بالحبر الأسود بقلم الباركر الشهير الذي كان يكتب به حتى آخر يوم في حياته، تفاوتت عدد الأسطر في كلّ صفحة، ولكن متوسِّطها حوالي (13) سطراً، فَصَلَ بين كلّ مقطوعة شعرية وأخرى، بثلاث نجوم. والقصيدة، في الترجمة، وفي الأصل، تتكون من (12) مقطوعة، كلّ مقطوعة تتكوَّن من سبعة أبيات، جاء عنوان القصيدة واسم المؤلّف في أعلى الصفحة الأولى، وقد كتب كلاهما بخطّ قلم الرصاص الدقيق، كالآتي:

أغنية البصلة

Miguel Hermandez

وكانت الأوراق السبع في ملّف من الورق المقوّى الضارب إلى الخضرة، كُتِب عليه بخطّ الحبر الذي كُتِبت به ترجمة القصيدة:

شعر إسباني.

ولكن المقطع السابع جاء في ثمانية أبيات، حيث أضاف المترجم البيت الثالث لتوضيح البيت الثاني:



الشاعر الإسباني ميجيل هرمانديث ▲



د. الطاهر مكي ▲

súbito el párpado

كالأتي:

«وجفن العين يرتعش

على حين غرّة»

وكان حقّهما أن يكونا بيتاً واحداً. وكذلك جاءت ترجمة المقطع الثامن، في ثمانية أبيات، وكان حقّه أن يكون سبعة مثل الأصل، كما جاءت ترجمة البيت الأوَّل:

Desperté de ser niño

في سطرين كالأتي:

«يا بنيّ:

أنا صحوت من الطفولة»

وحقّه أن يكون بيتاً واحدا كما في الأصل:

«يا بنيّ : أنا صحوت من الطفولة».

وفي كلا الحالتين، التزم المحقّق بعدد الأبيات التي في الأصل، فضمَّ الأبيات أعلاه كما الأصل.

القصيدة: الشكل والمعنى

تتكوَّن القصيدة من (12) مقطعاً، كلّ مقطع يتكوَّن من سبعة أبيات، وهي واحدة من أجمل وأبدع قصائد الشعر الإسباني المعاصر، وأمتعها، وأشدّها أسًى وقتامة لصورة الفقر الذي رسمته للزوجة والطفل، حيث تحوَّل جسد الزوجة نفسه إلى رمز، وكأنه يرمز إلى شيئَيْن متناقضين من الفقر واليأس، والأمل الذي يجسِّده الرضيع رغم قسوة الواقع الحاضر.

تاريخ ترجمة القصيدة

لم يذكر الطاهر مكّي صراحةً تاريخ ترجمة القصيدة، ولكن يمكن تحديده من خلال قراءة ماكتبه عن هذا الشاعر في كتابه الشهير «بابلو نيرودا شاعر الحبّ والنضال»، فقد كتب عن «ميجيل هرمانديث» وصداقته القصيرة مع «بابلو نيرودا» في الصفحات: من (131) حتى (141)، دون أن يذكر شيئاً من شعر «ميجيل هرمانديث». وإذا عرفنا أن كتاب «بابلو نيرودا» قد صدر في يونيو (1974)،فقد نخمِّن أنه كُتِب في مطلع عام (1974) أو نهاية عام (1973)، وربَّما كان ينوي إدراج هذه القصيدة ضمن الكتاب. وتاريخ ترجمة القصيدة يقع بين يونيو (1974)، و(22) يوليو (1976)؛ وعلى ذلك نستطيع أن نقول إنه كان ينوي إضافتها إلى الكتاب في الطبعة الثانية التي نَوَّه عنها كثيراً، ولم تصدر حتى الآن.

نصّ ترجمة القصيدة:

أغنية البصلة

«أهداها إلى ابنه، على إثر رسالة تلقّاها من زوجته، تقول فيها إنها لا تجد ما تأكل غير الخبر والبصل»

1

البصلة صقيع
منغلق وغلبان.
صقيع كلّ أيّامك،
وكلّ لياليّ.
جوع وبصل،
جليد أسود، صقيع..
كبير مستدير.

2

في مهد الجوع
يعيش طفلي،
يرضع
دم البصل،
ولكنه دمك
مزركش بالسكّر،
والبصل، والجوع.

3

امرأة سمراء
معقودة في قمرٍ،
تناثرَ خيطاً إثر خيط
على المهد.
اضحك يا بنيّ..
سوف تمتصّ القمر،
عندما يصبح ذلك أمراً محتوماً.

4

يا قبّرة بيتي،
اضحك كثيراً
فالبسمة في عينيك
ضياء العالم.
اضحك طويلاً..
وعندما تسمعك روحي،
ترفرف في الفضاء.

5

بسمتك تجعلني حرّاً،
تضع لي أجنحة،
تنزع مني وحدتي،
تقتلع سجني.
فم يطير،
وقلب يبرق
على شفتيك.

الصفحة الأولى من مخطوطة الترجمة ▲

6

بسمتك
السيف المنتصر،
تفوق الزهر
والعصافير،
وتنافس الشمس،
إنها مستقبل عظامي،
وحبّي!

7

اللحم يخفق
وجفن العين يرتعش، على حين غرّة..
والطفل كما لم يكن أبداً
مورّد الوجَنَات.
كم من كناريّ

صفحة من مخطوطة الترجمة ▲

تنطلق من جسمك،
ترتفع وترفرف!

8

يا بنيّ : أنا صحوت من الطفولة.
لا تصحُ أنت أبداً.
ثغري حزين، يا بنيّ!
اضحك أنت دائماً..
ابقَ في المهدِ،
ودافع عن البسمة،
ريشةً فريشة.

9

حلِّقْ عالياً،
وعلى مدى واسع،
كأن جسمك السماءُ
ولدت من قريب.
آه ، ليتني أستطيع
أن أعود
إلى مصدر انطلاقك.

10

اضحك في الشهر الثامن
مع خمس زهرات،
بخمسة أظافرَ صغيرةٍ
وجارحة،
بخمسة أسنانٍ
كخمسٍ من زهر الياسمين
الغضّ.

11

حدودَ القبل،
سأكون غداً،
حين تجسّ منبت أسنانك
بحدّ السكين،
وتحسّ بالنار
تسري تحت الجذور،
تبحث عن قرار.

12

طِرْ، يا بنيّ،
بين هلالَي الصدر..
هو خزينٌ من البصل،
وأنت رضيّ.
لا تتهاوَ..
إنك لاتدري ما يحدث،
ولا تعرف ما يمكن.

■ تحقيق وتقديم: محمود محمد مكّي

قلولي بن ساعد:

من المبكِّر الحديث عن سقف التلقّي العربي للدراسات الثّقافيّة

في هذا الحوار، يتحدَّث الكاتب والناقد الجزائري قلولي بن ساعد عن حقل الدراسات الثّقافيّة والنقد الثّقافي في الفضاء الثّقافي العربي. ويرى أن النصّ الإبداعي العربي مازال بعيداً عن التناول النقدي من منظور النقد الثّقافي، وأنّ هذا الأخير يعمل للإعلاء من شأن نصوص الهامش أو النصوص غير المؤسّساتية، للكشف عن القيم الفنِّيّة التي تحملها أو تُبشِّر بها.

أصدر قلولي بن ساعد مجموعة من الأبحاث في النقد الأدبي والثّقافي منها: «مقالات في حداثة النصّ الجزائري» (2005) - «اِستراتيجيات القراءة/المتخيل، الهويّة والاِختلاف في الإبداع والنقد» (2012) - «أسئلة النصّ وأسئلة الثّقافة: القراءة النصيّة والقراءة الثّقافيّة» (2020).

من المعروف أنّ الدّراسات الثّقافيّة تختلف عن التخصُّصات الأخرى كالأنثروبولوجيا الثّقافيّة مثلاً، لكنّها تحيط بهذا المجال، وتُساهم فيه بشكلٍ لافت. ما رأيك؟

- بالفعل، حقل الدراسات الثّقافيّة يختلف عن التخصُّصات الأخرى كالأنثروبولوجيا الثّقافيّة. لكن، في ظلّ اِنبثاق ما أصبح يُسمّى بالدراسات البينية العابرة لآفاق التخصُّص والخطابات البينية، لم يعد بعض هذه التخصُّصات في معزل عن بعضها الآخر، والدليل على ذلك أنّ أحد مداخل النقد الثّقافي، وهو مدرسة التاريخانية الجديدة التي أسّسها بجامعة بريكلي، في الولايات المتحدة الأميركية، الناقد الثّقافي الأميركي «ستيفن غرينبلات»، تُشكّل الأنثروبولوجيا الثّقافيّة فيها ركناً مُهمّاً من أركان نظرية «غرينبلات» في الشّعريّة الثّقافيّة التي تتَّكئ على عدد من المفاهيم والأدوات الإجرائية السائدة كثيراً في حقل الأنثروبولوجيا الثّقافيّة في نسختها الأميركية، ويأتي على رأس هذه المفاهيم، مفهوم (التوصيف الكثيف) الّذي اِستعاره «ستيفن غرينبلات» من أبحاث الأنثروبولوجي الأميركي «كليفورد غيرتز» في كتابه «تأويل الثّقافات».

وفي عالمنا العربي، لم يتردّد، أبداً، صاحب كِتاب «الأنثروبولوجيا والسيمياء: مقاربات أنثروبولوجية تأويلية في ثلاث نصوص ثقافيّة اِجتماعيّة»، الباحث سعد سرحت، في أن يجمع بين الأنثروبولوجيا الثّقافيّة والسيمياء ليقدِّم، في الأخير، تركيبة نقدية تجمع بين عِلم السيمياء والأنتروبولوجيا والثّقافة؛ تركيبة هي التي تشكِّل، فيما بعد، منهجاً هو المنهج الثّقافي الكفيل بتطبيقه على ثلاثة نصوص ثقافيّة، واِجتماعية في مزيجٍ آخر بين الثّقافة والمجتمع.

هذان مثالان بسيطان، وقد تعمَّدتُ أن يكون أحدهما من الفضاء الإبستيمي الغربي المُنتِج للنظرية النقديّة، والثاني من الفضاء العربي، الفضاء الّذي لا نريد أن يقع عليه ما حذّر منه إدوارد سعيد حين نبّهَ إلى عدم (إقصاء التابع أو اللاحق)، وهناك أمثلة أخرى كثيرة كلّها تُؤكدُ أنّ حقل الأنثروبولوجيا الثّقافيّة يتقاطع كثيراً مع أدبيّات النقد والدراسات الثّقافيّة، بل يحيطُ بهذا المجال، ويُساهم فيه بشكلٍ لافت كما ذكرتِ في نصّ السؤال، وليس هذان المثالان سوى بعض اِرتباط بين الأنثروبولوجيا الثّقافيّة والدراسات الثّقافيّة.

هل يمكن الحديث عن دراسات ثقافيّة يتَّكئ عليها النقد الأدبي والنقد الثّقافي؟

- لا ينبغي أن ينسى القارئ أنّ حقل النقد الثّقافي لم ينبثق من فراغ، بل اِنبثق عن تيّار أوسع هو حقل الدراسات الثّقافيّة الّذي تأسَّس في بريطانيا من داخل مركز الدراسات الثّقافيّة «برانغهام»، سنة (1964)، بزعامة الناقد الثّقافي البريطاني «رايموند وليامز»،



عندما اِنفتح على أسئلة ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، وغيرها من أشكال السيرورات المُتتالية التي جاءت بها الخطابات البعدية، بوصفها الحاضنة المعرفية التي اتّكأ عليها مؤسِّسو حقل الدراسات الثّقافيّة، وهي توجُّهاتٌ تصبّ في مصلحة المعقولية التي تحفظ للتعدّدية الثّقافيّة بأن تُدشِّنَ بعضٍ أهدافها، بِما في ذلك ثقافة الهوامش والأطراف، خاصّةً في العالم الثالث (النساء/السود/الأفارقة/الأسيويون)، والنصوص المُجاورة لها كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية بوصفها روافد ثقافيّة لم تكن محلّ عنايةٍ من طرف النقد الأدبي النصوصي الّذي ركَزَ كلّ جهوده على النصّ الإبداعي المؤسّساتي، وعلى نصوص (الحداثة الرفيعة) بتعبير «ماري تيريز عبد المسيح»، بأثر يضمن للقراءة النصيّة اِمتثالها لفوقيّة المركزية الغربية، التي تلقَّى النُقّاد العرب بعضَ مناهجها بنوع من الميكانيكية والشكلانية (حتّى لا أقول التبعيّة)؛ ومن هنا تنبع أهمِّيّة نقد الأنساق الثّقافيّة المُهيمنة التي خصَّص لها الدكتور عبد الله الغذامي كتاباً مُهمّاً هو «النقد الثّقافي.. قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية»، للإعلاء من شأن نصوص الهامش أو النصوص غير المؤسّساتية.

ما القواسم المُشتركة بين النقد الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة؟ وهل النقد الّذي تُمارسه الدراسات الثّقافيّة، هو نوعٌ من النقد الثّقافي؟

- من الطبيعي أن يكون النقد الّذي تُمارسه الدراسات الثّقافيّة نوعاً من النقد الثّقافي، ونظراً لأنّ حقل الدراسات الثّقافيّة أوسع من النقد الثّقافي، إنّ مهمة الدراسات الثّقافيّة تتجاوز النقد الثّقافي المكرَّس لدراسة النصوص الإبداعية، والكشف عن الأنساق الثّقافيّة المهيمنة فيها لتطال حقولاً ثقافيّة أخرى كالخطاب الإعلامي، والخطاب التاريخي، والخطاب الديني، والخطاب السياسي، وغيرها.. بينما النقد الثّقافي لا يتجاوز عمله دراسة النصّ والنصوص الإبداعية والثّقافيّة حتّى ولو كانا يستخدمان الجهاز المفاهيمي نفسه، والأدوات الإجرائية نفسها، المُستخدمة كثيراً في سرديّات الدراسات الثّقافيّة، والدراسات ما بعد الكولونيالية.

هل يمكن القول إنّ الدّراسات الثّقافيّة تُمارس، حقّاً، التحليل النقدي الكافي للمشهد الثّقافي، كما يجب؟

- لا. لم يحن الوقت، بعد، للقول إن الدراسات الثّقافيّة تُمارس التحليل النقدي الكافي للمشهد الثّقافي كما يجب؛ فأمام النُّخب الجامعية، والثّقافيّة المعنيّة بمستقبل الدراسات الثّقافيّة في الفضائَيْن الثّقافيَّيْن؛ الجزائري والعربي، عملٌ كبير يبدأ -أوّلاً- من (تبيئة) حقل الدارسات الثّقافيّة في الفضاء الجامعي، والثّقافي العربي، وخلق فرص للتكوين والتربُّص لربط الدراسات الثّقافيّة، عموماً، بالأدب المقارن؛ من أجل تحرير تخصُّص الأدب المقارن من الهيمنة النّصيّة لنصوص المركز، في علاقاتها بنصوص الهامش، وهذه (التبيئة) -بمفهوم محمّد عابد الجابري- لا يمكن أن تتمّ بسهولة، بل ينبغي أن تتمّ بنوع من (التعديل)، بحسب مفهوم الناقدة الهندية ما بعد الكولونيالية «غاياتري سبيفاك»، بِمَا ينسجم والخصوصيات الثّقافيّة العربية التي تتطلَّب منهجاً مرناً لا يفرض عنفه الإبستمولوجي المتواطئ مع العنف الإمبريالي على النصّ الثّقافي العربي، أو النصّ الثّقافي العالم ثالثي.

الرهان، داخل الدّراسات الثّقافيّة، يفتح، أيضاً، الكثير من الأسئلة المهمّة، والمُربكة في هذا الحقل. كيف تقرأ إشكالات الإرث النظري للدّراسات الثّقافيّة؟

- لا يمكن قراءة إشكالات الإرث النظري للدراسات الثّقافيّة في مقال أو لحظة نقدية، طالما أنّ هذا الإرث متنوِّع ومتعدّد المشارب، ويتوزَّع على أكثر من مذهب في بريطانيا، وفي أميركا، وفي حلقة مدرسة دراسات التابع في الهند، في حقبة ما بعد الاِستعمار البريطاني للهند، فلكلّ مذهب من مذاهب الدراسات الثّقافيّة خصوصيّاته الثّقافيّة، وإشكالاته النظرية المُتحوِّلة بحسب السياق الثّقافي والمُمارسة النقديّة، فمذهب

المادّيّة الثّقافيّة، الّذي أسسه «رايمود وليامز» في بريطانيا، لا تتطابق إشكالاته النظرية تطابقاً كلّيّاً مع الإشكالات النظرية التي تختزنها مدرسة دراسات التابع في الهند، التي أسَّسها المُؤرخ الهندي «أناجيت جوها»، وعمل فيها معه «هومي بابا»، و«غاياتري سبيفاك»، و«ديبيش شاكابراتي»..، وغيرهم. وهو أمر، دُونهُ صعوباتٌ جمّة، وربّما كانت قراءة الإشكالات المفهومية لحقل الدراسات الثّقافيّة تحتاج إلى عمل جماعي يُقسَّم بين عدد من المختصِّين بحسب تنوُّع الإشكالات المفهومية لحقل الدراسات الثّقافيّة. وأتمنّى أن يتمّ ذلك تحت رعاية مؤسَّسة جامعية أو مختبر من مختبرات البحث العلمي، وهي كثيرة كما لا يخفى على أحد.

في السياق ذاته، ما مستوى أو سقف التلقّي العربي لحقل الدّراسات الثّقافيّة؟

- أعتقد أنّه لا زال الحديث مُبكّراً عن سقف التلقّي العربي للدراسات الثّقافيّة؛ وعليه أفضِّل أن يكون سقف التلقّي العربي مخصوصاً بالنقد الثّقافي، وهو المجال الّذي أشتغل فيه، وأعرف -نسبيّاً، على الصعيد الجغرافي- المساهمات النقدية المُشتغلة بضروب النقد الثّقافي تنظيريّاً وتطبيقيّاً، علماً أنّ هذا التلقّي يحتاج، هو الآخر، إلى دراسة خاصّة تَلِمُّ إلماماً شاملاً بالنصوص النقدية (التنظيرية منها والتطبيقية) لمساهمات عدد من النُقاد الثّقافيين، منهم: (أزراج عمر - وحيد بن بوعزيز - لونيس بن علي - آمنة بلعلى - عبد الرحمان وغليسي..، وآخرون). وحتّى هذا السقف، هو غير مُرض حتى الآن، فجهود عدد من النُقاد الثّقافيين في الجزائر، وهم يُعَدّون على أصابع اليد الواحدة، لا يعني، أبداً، أنّه لدينا حركة نقدية تستمدّ جدواها المعرفية من الجذور الإبستمولوجية للدراسات الثّقافيّة والنقد الثّقافي، وربّما كان هذا التلقّي لا يزال في بداياته، وعلينا اِنتظار النتائج التي سيتمخَّض عنها، فبعدها يمكن الشروع في إنجاز دراسات تضع التلقّي النقدي للنقد الثّقافي، والدراسات الثّقافيّة، في الجزائر، موضع مُساءلات نقدية كما حدث للبنيوية والمناهج الكلاسيكية من مُساءلات جذريّة من طرف نُقّاد عرب.

ما أهمّ العراقيل التي تُواجه حقل الدّراسات الثّقافيّة؟

- لا أعرف إن كانت هناك عراقيل تُواجه حقل الدراسات الثّقافيّة، فكلّ ما أعرفه أنّه مازال الحديث مُبكِّراً عن سقف التلقّي العربي للدراسات الثّقافيّة، هذا كلّ ما في الأمر من معنى يُستنبَط من عدم شيوع حقل الدراسات الثّقافيّة في أكثر من فضاء من الفضاءات الجامعية، والثّقافيّة. وينبغي أن نكون على عِلم بأنّنا لسنا في فضاء متخم بالمعرفة حتّى نتوقع الاِنتشار المُذهل لحقل الدراسات الثّقافيّة بهذه الوتيرة المُتسارعة.

هل وظيفة النقد الثّقافي هي اِستنطاق النصوص المقموعة والمُهمَّشة، (مثلاً)؟

- نعم. هذا جزء من وظائف النقد الثّقافي، وليست الوظيفة الوحيدة له هي اِستنطاق النصوص المقموعة والمُهمّشة، فالنقد الثّقافي، حتّى لو كان لا يتنكّر (لجماليّات الحداثة الرفيعة)، بحسب توصيف الدكتورة «ماري تيريز عبد المسيح»، أو (أسطورة الأدب الرفيع)، بتعبير عالم الاِجتماع العراقي علي الوردي، لا يتردّد، أيضاً، في الكشف عن الأنساق الثّقافيّة المهيمنة للنصوص المؤسَّساتية أو نصوص (الحداثة الرفيعة) كما فعل الغذامي مع شِعر الفحولة العربي، في أطروحته عن نقد الأنساق الثّقافيّة، في كتابه المُهم «النقد الثّقافي.. قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية»، وكما يفعل بعض النُقّاد الثّقافيين الذين ساروا على نهجه من أجيال ما بعد الغذامي، في الوقت الّذي يعمل فيه النقد الثّقافي على الإعلاء من شأن نصوص الهامش، أو النصوص غير المؤسّساتية، للكشف عن القيم الفنّيّة التي تحملها أو تُبشر بها.

هل مازال النصّ الإبداعي العربي بعيداً عن التناول النقدي من منظور النقد الثّقافي، أم أنّ النقد الثّقافي لم يتشّكل، ولم يتأسَّس بِما يكفي في مخيال الناقد العربي؟

- نعم. النصّ الإبداعي العربي مازال بعيداً عن التناول النقدي، من منظور النقد الثّقافي؛ بسبب وجود مَنْ يتهيَّب، في أوساط النخبة، مِمّا أبداه بعض النُقّاد الثّقافيّين، من الدعوة إلى تمكين النقد الثّقافي، «وتبيئة» الأسئلة التي يُحاول إثارتها تحت دعاوي زائفة؛ كأن يقول لك أحدهم إنّ النقد الثّقافي يُساوي بين جميع النصوص، ولا يقول لك إنّ هذا النصّ جميلاً أم رديئاً من الناحية الجمالية، والبلاغية، فيُحاول إهمال بلاغة النصّ وجماليّاته، وهي فكرة قريبة جدّاً من روح النقد المعياري الّذي كان سائداً في أزمنة النصّ التقليدية؛ كونها تخفي وراءها خوف النصّ العربي من قدرة النقد الثّقافي على تعريته، والكشف عن أنساقه المهيمنة، الأنساق التي تتوارى خلف (ماكنة) الجماليات والحيل الأسلوبية التي تتَّكئُ على نوع من الحماية النقدية من طرف رموز النقد الأسلوبي، والنقد البنيوي والنقد البلاغي أو ما يُسمِّيه الغذامي (حكومة البلاغة). ■ **حوار: نوّارة لحرش**

الضّيافة العربيّة والفلسفة الغربيّة

احتلّ مفهوم الضّيافة (L'hospitalité) مكانةً بارزةً في الفلسفة الغربيّة، بدأ الأمر بشكلٍ بارز مع مستشرق كبير هو لويس ماسينيون (1883-1962) Louis Masignion، وسرعان ما سيتداول هذا المفهوم بين فلاسفةً أوروبا الكبار، بدءًا بدريدا وليفيناس إلى فلاسفة آخرين. وقد طوّر ماسينيون مفهومه هذا جرّاء تجربته الطّويلة بين ظهرانَي العرب، حيث سيجعلُ منه أساسَ الحوار الممْكن بين الأديان التوحيديّة، والوسيلةَ الكفيلة للقضاء على الكراهيّة المُستشرية، وبالتالي إنقاذُ العالم.

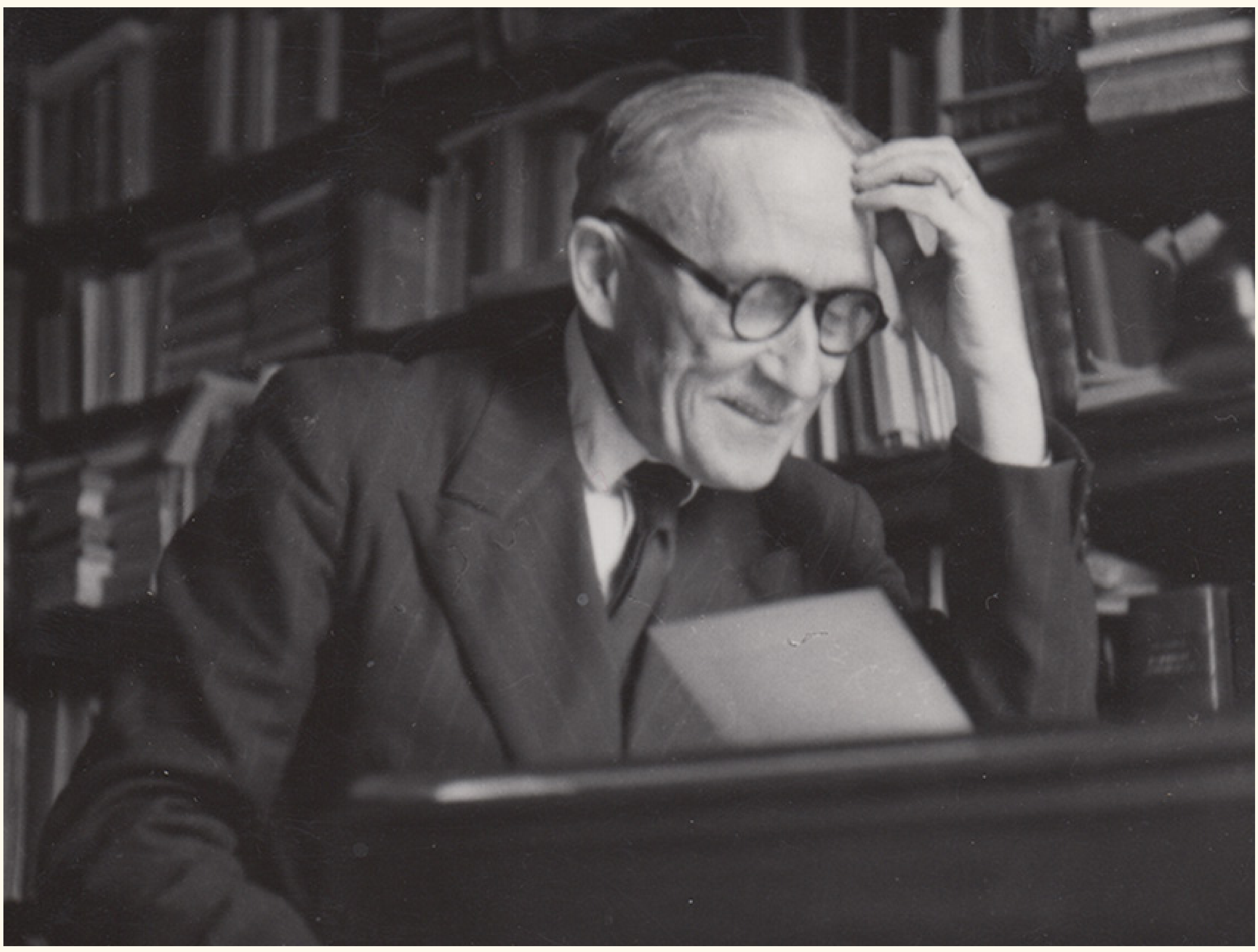
لقد قضى ماسينيون سنواتٍ طويلة بين العرب في مصر والمغرب والشّام والعراق والجزائر، وأقام لمددٍ طويلة مع عائلة الألوسي في العراق، وفي بيت الكَرملي، ومع أسرة الكتّاني في المغرب، فكان يحظى بكرم كبيرٍ في كلّ بيت يدخله، وفي كل مدينة ينزل بها، وهو يتعقّبُ آثار الحلّاج، وآثار الحسن الوزان، ويتتبّعُ ذكريات سلمان الفارسي، ومعها خُطى رابعة العدوية، الشّيء الذي سيجعله يعتبر الحضارة الإسلامية حضارةَ ضيافةٍ، وأنّ صفتَها الملازمة لها هي إيواءُ الغريب، وإجارةُ البعيد والمظلوم، ويقول ماسينيون في هذا الصّدد: «العربُ مَنْ علّموني دينَ الضّيافة هذا. لقد كنتُ ضيفًا وأُنقذتُ بعد ثلاثة أيام، وأُفرجَ عنّي بفضل احترام الله؛ احترامَ الضّيف». وفي محاولته التّأكيدَ على أن الإسلام دينُ الضّيافة، يؤكّد على أن الإسلام نفسَه بدأ ضيفًا في المدينة، والنبيّ محمد لم يكن يتردَّدُ في طلب الضّيافة عند أهل يثرب، ثمَّ عند غيرِ المسلم حينما أرسَل أصحابه إلى النّجاشي.

كانت بداية علاقة ماسينيون بالإسلام وهو في العشرينات من عمره في مراكش، حينما أخذَ يقتفي آثار الفقيه المالكيّ الحسن الوزان المعروف عند الطّليان بيوحنا ليون دومديتشي أو ليون الإفريقي وهو رحّالة مغربي وقع أسيرًا بيد القراصنة الإيطاليّين، ليحلّ ضيفًا على بابا الفاتيكان، زُهاء 32 سنة، ورغم أنّه عاش ضيفًا في كنف البابا ليون العاشر، إلّا أنه بقي على دينه؛ وخلال رحلته هذه إلى مراكش، سيقطع ماسينيون على نفسه عهدًا بتعلُّم العربية، وعهدًا آخر بأن يقلع عن شرب الخمر، فدرس عند المغاربة، ثمَّ أكمل دراسته في الأزهر. لتصير دراساتُه ونتائجه عن العَالَم العربيّ مصدرًا فوق العادة للنّخبة الغربيّة.

بين كونه غربيًّا وغريبًا في بلاد العرب، سيعيشُ ماسينيون أزمةً وجوديةً سيُسميها بِـ «زيارة الغريب» La Visitation de l'Etranger، حينما سُجن في العراق بتُهم العَمالة والتجسّس، وسيفشل في الانتحار بطعنة من خنجره، وسيدخل في تجربة مرضٍ قاسية، ليجد أنَّ يد الضّيافة وكرمها هي مَنْ أنقذته من المرض والموت والإلحاد، لِيجعل من المُسلمين أصدقاءَ أبديّين له، ولِيجعل من نفسه في أكثر من موقف مُرافِعًا عن قضاياهم المصيريّة، كنوع من الالتزام السّياسي اتّجاه مَنْ استضافوه ذات مرّة، فهناك دومًا حقوقٌ دائمةٌ على كاهل الضّيف للمُضيف، ولابدّ مهْما طال الزمن من أداء ما علينا من دَين لمَنْ شَرعوا أبواب منازلهم لنا، أيْ لابدّ من وفاء للعهد.

عبْر الضّيافة سيُؤسِّس ماسينيون مفهومًا وصيغةً أخرى من التعامُل والتّحاور مع الآخر L'altérité، ونوعًا من العلاقة بين الأديان التوحيديّة، وهي «علاقة التضايف»؛ أي استضافة الآخر، فما يستوجَب في تعاملنا مع هذا الآخر هو تحقيقُ كلّ شروط الضّيافة الجيّدة له؛ بحيث يمكن النّظر إلى كل مجموعةٍ دينيّة باعتبارها جَماعةً تَسْتحقّ كَرَمًا الجيّد، لهذا سنجد ماسينيون يستعمل كلمةَ «الضّيافة» ويجنْبها كلمة «المُقدَّسة»، ونجده كذلك يَتحدَّثُ عن تبعاتها في كلامِه عن: «حقّ الضّيفِ»، فمرّةً عن «واجبِ الضّيافةِ» أو «حقوقِ الضّيافة» ومرّةً عن «إكْرامِ الضّيف».

الضَّيف عند ماسينيون ليسَ فردًا، وإنما عِرْق من النّاس، بل ويمكن أن يكونَ حضارةً بأكْملها. والضّيافة هي فعلُ الرّحمة الذي يُظهر كلّ أفعال الخيْر الأخرى. ففيها يُعطي المضيفُ الأمانَ للضّيف، أو هذا الغريب الذي لا نعرفه، والذي جاءنا أعزل طالبًا رحمتنا، وما علينا، من باب كوننا أناسًا وليس وحوشًا، هو أن نوفّر له الأمانَ وأن نرفع المُعاناة عنه، باعتبار هذا الضّيف تجلّيًا من تجليات الإله في هذا العَالَم. خاصّةً إذا علمنا



لويس ماسينيون ▲

أنَّ الإنسان هو مُسْتودعُ السّر الإلهي. ولابُد أن تتجاوز الضّيافة كل تحيُّز على أساسٍ دينيّ أو طبقيّ أو عِرقيّ أو ثَقافيّ، إذ لابدّ أن تحترم اختلافَ هذا الضّيف الغريب عنك.

يَعتبر ماسينيون العقيدةَ الإسلامية عقيدةَ الضّيافة بامْتياز، والإسلامَ دينًا مِضْيافًا، بل إنّه هو الدّينُ الوَحيد الّذي حافَظ عَلى التّقاليد الإبْراهيميَّة في الضّيافةِ وحُبّ الغَريب، ومعهُ تَحقَّق المأْمول والمرْغوب الإبراهيميّ. من هُنا يطلب ماسينيون من أتْباع الدّيانات الثّلاث أنْ يعودوا إلى سيرة أبيهم و«أب جميع المُؤمنين» وهو سيّدُنا إبراهيم خليلُ اللهِ، الذي يتَساوى في الانتساب إليه كُل أتْباع الأدْيان التوحيديّة، ففي سيرته أدبيّات وتقاليدُ الضّيافة الجيّدةِ أو المُقدَّسة؛ وهذا هو حالُ العَرب والمُسلمين مع ضُيوفِهم، العربُ أبناء إسماعيل وأمّهِ هاجر، اللّذان عانَيا من الطَّرد من الوَطن، وحلَّا ضيْفين بِبلادٍ بعيدَة وغريبة، وسُرعان ما صارا هما أرْباب المكانِ وسادتَه، وبقِيا مُحافظين على الرّوح الإبراهيميَّة ومعهما كلّ مَنْ سَيأتي من نسْلهما، ليصير إكرامُ وإجارة الضّيف من صميم خُلق العربيّ، وفي هذا يقول دِعْبلُ الخُزاعيّ:

اللهُ يَعلَمُ أَنّي مَا سَرَّني .... شَيءٌ كَطارِقَةِ الضُّيوفِ النُزَّلِ
ما زِلْتُ بالتَّرحِيبِ حَتّى خِلْتُني .... ضَيفًا لَهُ وَالضّيفَ رَبَّ المَنزِلِ

يرى ماسينيون أن كُلًّا من سِفر التّكوين والقُرآنِ الكريم يتّفقان حوْل قصّة وُفود ضُيوفٍ «غُرباء» على أبِ الأنْبياءِ إبراهيم الذي لمْ يتردّد في اسْتِضافَتهم وإكرامِهم، وكيف أنّه أحسن وَفادة هَؤلاء الغُرباء الثّلاثة، وأكْرمهم بِلا تحفُّظٍ، ودون حتّى أنْ يسْألهم عن دينهم ودَيدنهم، أو مذهبهم، أو أنْ يسألَهم عمّا يعبدون، سارَع لِيُقدِّم لهم عجْلا مشويّا، سيتّضِح فيما بعد أنّهم من الملائكة؛ لِيخرُج ماسينيون بنتيجة أنّنا حينما نسْتضيف أحدًا إنما نستضيف في حقيقةِ الأمْر الملائكةَ أنفسهم، فكلُّ ضيفٍ، وكلُّ غريب عنّا هو ملاكٌ نزلَ للتوّ من السماء وهو مبعوثُ اللّه إلَينا. كلُّ ضيف قد يكون ملاكًا، غير أنه قد يكون مهاجرا أو مُهَجّرًا أو لاجئًا، واستضافةُ الغريب لا تأتي بعدها إلّا البِشارة بالحياة السَّعيدة، تمامًا كما بُشِّر سيّدُنا إبراهيم بالوَلدِ وزوجتُه امرأةٌ عقيم.

سيذهب ماسينيون بالضّيافة لأبعد الحدود، وذلكَ انْطلاقًا من قيمة الضّيافة، ومن الأبعاد الرُّوحِيَّة والاستشْرافات الأخْلاقيَّة التي تنْطَوي عليها الضّيافة، وتنطوي عليها قصَّةُ سيّدِنا إبراهيم؛ بحيثُ يذهَب إلى أنّنا جميعًا، يهودًا ونصارى ومسلمين يجبُ أنْ نعودَ رأسًا إلى أبينا إبراهيم، فهو التجَلّي الأنصَع «للضّيافة المُقدّسَة»

L’Hospitalité sacrée، باعتبارها قَبولًا مطْلقًا بالآخَر أيًّا كان، حتّى وإنْ كان مُسيئًا أو خصْمًا. فسَيّدنا إبراهيم هو شخصيّته المفهوميَّة التي تُشكّل الحلّ لأزماتِ الكراهيّة، خاصّةً مع اسْتغفاره لأهْل «مدينةِ لوط»، بالرّغم من ذَنبهم العظيم وهو «اللّواطة»، وعلى الرّغم من أنَّهم نَقضوا واجبَ الضّيافة، بعدَما أرادوا شرًّا بِضُيوف النّبي لوط، هذا الذي سارَ بدوره على النَّهج الإبْراهيميّ في الوَفاءِ بِواجب الضّيافة حتّى وصلَ الأمْرُ به إلى «افْتداء» ضُيوفه ببناتِه.

الضّيافةُ عند ماسينيون يمكن أن تُنقذ العَالَم، أوْ تُقلّل مِنْ نُزوعاتِ الكَراهيَّة التي تَتملَّكُه، وتَبْني لِحياةٍ أخرى بين الأدْيان، الضّيافةُ بما هي فعلٌ ينبثق من محاولَةٍ لإكْرامِ واستقبال وحمايةٍ للغريب والمُستجير وعابِر السّبيل، نُقاسِمه المأكلَ والمأوى والمشرب، وفي العُرفِ العربيّ، كانت الضّيافة تعني «الإجارَةَ» التي تُفيد معنيَيْ: «الجوار» و«الحماية»، فالضّيفُ، وكَنتاجٍ لفعل الاستقبال، لا يعودُ غريبًا، وإنّما شخصٌ مقرّبٌ تحت مسؤوليَّةِ وحمايةِ المضيفِ. كما النبيُّ لوط في استماتَتِه حمايةً لِضُيوفِه من انحرافاتِ قَوْمه لِدَرجةِ «افتداءِ» ضُيوفه ببناتِه. فسَقف المنْزلِ الذي يَحْمي أهلَ البيت يجب أن يحميَ كلَّ مَنْ دَخلَ هذا البيت من ضيوف، والمائدَةُ التي يُطعَم منها أهْلُ البيت يجب أنْ يُطعَم منها الضّيف.

إنّه وبسبَبِ الضّيافةِ التي تلقّاها ماسينيون في بلادِ العَرب، وبسببِ الحِوارِ المُوسَّع الذي أقامهُ ماسينيون بينه وبين المسلمين من الأحياء والأموات، سَتتغيَّرُ وِجْهاتُ نظره الاستعماريَّة نحوَ العرب، فالرَّجل رغم أنَّهُ بدأَ حياتَهُ عَسْكريًّا في صُفوفِ الجيْش، فإنَّ هذه الضِّيافَةُ وهذا الحِوارُ جَعلاه يُؤَسِّس لمفهومِ الضّيافَةِ باعتباره مسْؤوليَّةً إنْسانيَّةً تجاه الآخَرِ المُخْتلَفِ عنَّا، ما جَعلَهُ يَتعاطَفُ مع قِضايا الآخر المُسلم؛ لِهذا ناضَلَ ماسينيون بشكلٍ مبكِّرٍ جدًّا مِن أجْلِ تَحريرِ المغْرب والجَزائِر والبِلادِ العَربيَّة، بَلْ وخَرج في مُظاهراتٍ ضدّ ما يحصل في الجزائر، وضُرب في عينِه، وضُرب مرّةً أُخرى ضرباً مبرحاً في اجتماعٍ عامّ لذاتِ السَّبب، وكان يُضرَب وهو يُردِّد البيتَ الذي رَدّده الحلّاجُ عند صُلبه:

أقتلوني يا ثِقاتي .... إنَّ في قَتْلي حَياتي.

إدوارد سعيد في عملِه المُؤَسِّس، عن الاستشراق، يتحدَّثُ مِراراً عن لويس ماسينيون، وَيقف عند مكانتِه المعرفيَّةِ الكبيرَة، ويُشيرُ إلى مُقارَبتِه المُنْفتحةِ والمُتعاطفة مع الشُّعوب الشَّرقية، وانخراطِه الإنسانيّ الصّادِق خاصّةً بعلاقتِه مع اللّاجئينَ الفلسطينيّين. ويُقرُّ بالتّحوّل النَّوعيّ في سِيرته، حيثُ انتقلَ من المُهمّة الفيلولوجية التقليديّةِ إلى خبرةٍ روحيَّة تتجاوزُ البُعدَ المؤسّساتي؛ لِيخلُص إدوارد سعيد إلى نتيجة أنَّ ماسينيون لم يكن يبتغي مِن وراء عَمله مُجرّد مُراكمَةِ معارفٍ ومعطياتٍ وثائقيَّة، بَل أراد العَيش مع أهْل الشَّرق ومُقاسمتهم جزءًا من مصيرهم. لقد أُغرِم ماسينيون بأخلاقِ العرب والمسلمين، وبقي يحْملُ ضِيافتَهم في دَواخلِه.

أسهَم ماسينيون بشكلٍ كبير في إعادة تشكيلِ المنظورِ الأكاديميّ الغَرْبي، لا للرّوحانيةِ فقط، ولكن لجدوى الحوارِ والانفتاح على الحضارةِ العربيّة الإسْلامية، فقد كان لماسينيون دورٌ في تجْديد وتطْوير المواقِف الكاثوليكيّة من الدّين الإسْلاميّ، فقدْ كان أُستاذًا لفلاسفةٍ كُثر كان من بينهم: هنري كوربان، كما كان سببًا في تغييرِ وجهةِ الأخير من هايدغر إلى ابن عربي، كَما اسْتغلَّ كوْنَهُ صديقًا مقرَّبًا لأهمّ رجالِ الدّين المسيحيّ وللفلاسفة الفرنسيّين مثلَ بول ريكور وروجيه غارودي والفيلسوفين اليهوديَين جاك دريدا وإيمانويل ليفيناس ليُعرّفهم أكثر على الوجهِ المُغيَّب من وجوهِ العَرب والمسلمين، ولا شكّ أنَّ مفهومَ الضّيافةِ الخالصَةِ أو اللّامشْروطةِ L’Hospitalité inconditionnelle عند دريدا قد تأثَّر فيه الأخير بماسينيون، حينما يرتَقي بها إلى كوْنها ضيافةً لا نهائيَّة أو لا مشروطة تَتجاوزُ البنود القانونية والسياسية في كل دولة ديموقراطية، فإنْ كان من غير المُمكن أن تُصبِحَ بندًا من بنودِ القانون أو السّياسة، فإنَّها ستَبقى شَرْطًا لكلّ ما هو سياسيٌّ وحقوقيّ؛ وقبلَهُ أسّس عليها كانط حالة السّلْم بين الدُّول، ففي مَشْروعه لِلسَّلام الدَّائم، جعل كانط حقَّ الضّيافة الحجرَ الأساسَ للْبناءِ القانونيّ للعالمية.

لَيجتمع فيه الشَّغف بالإسْلامِ والإيمان بالكَاثوليكيَّة، حتّى أنَّ البابا بيو الحادي عشر، أطلَق عليه: «ماسينيون أو الكاثوليكي المُسلم»، فقد كان يُؤمِن بأنَّ الإسْلام هو أحدُ تجَلّياتِ الرُّوح القُدس، وظَلَّ يُؤمِن ويُصرِّحُ بِصحّة رِسالةِ النّبيّ محمد عليه الصّلاة والسّلام، كما هي رسالةُ عيسى عليه السّلام، ويُؤمِن بالوَحي والقرآن حتّى أذاعَ عنه بَعض عارِفيه أنَّه اعْتنَقَ الإسلام، وقد يكون السَّبب في هذا هو ماسينيون نفسَه الذي ظَلَّ يوقّع ويخْتِمُ مقالاتِه وأوْراقه الإداريَّة بخاتمٍ يحْمِل اسْم: «محمد عبده ماسينيون»، وكان يُردِّد طوالَ حَياته الآيَتيْن الكَريمَتين مُتأثّرا بِصديقِ حياته الروحيَّة الحلّاج: «لَنْ يُجيرَني مِن اللهِ أحدٌ»، و«يَسْتَعْجِلُ بِها الذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِها»، وَظَلَّ بعضُ المُسلمين يُعدّون ماسينيون واحدًا منْهم، حتّى أنَّه حينما مَرض في العراق كان أصْحابُه مثلَ الحاجّ علي الألوسِي يَقرأُ عليه «يَس». الحاجّ علي الذي يَكتُب ماسينيون ممتدحًا استِضافَتُه لَه: «لقد جئتُ منْ بعيدٍ كطائرٍ غريب، ونزلْتُ جِوارَ بَيْته، لكنّه لم يُحاوِل أنْ يَقتَنِصَني، بلْ أطْعَمني في وَقتٍ لم يَكُن عِندي مَكانٌ آخرُ أرْتَوي مِنهُ شَيْئًا أطْهَر منْ هذه العَقيدَةِ الإسلاميّة [الضّيافة] كَما فَهِمَها وآمَنَ بها بِمُنْتهى الإيمان».

■ **محمّد صلاح بوشتلّة**

ألان كوربان..
تاريخ الراحة

مِن اعتزال الناس باعتباره فنّاً للموت بشكلٍ لائق إلى التقاعد القانوني، يقدِّم المُؤرِّخ الفرنسي «ألان كوربان» تاريخاً آسراً للراحة، والذي يرسم تنويعاته منذ التمظهرات الأولى للمفهوم في الكتاب المقدَّس وصولاً إلى دلالاته الراهنة.

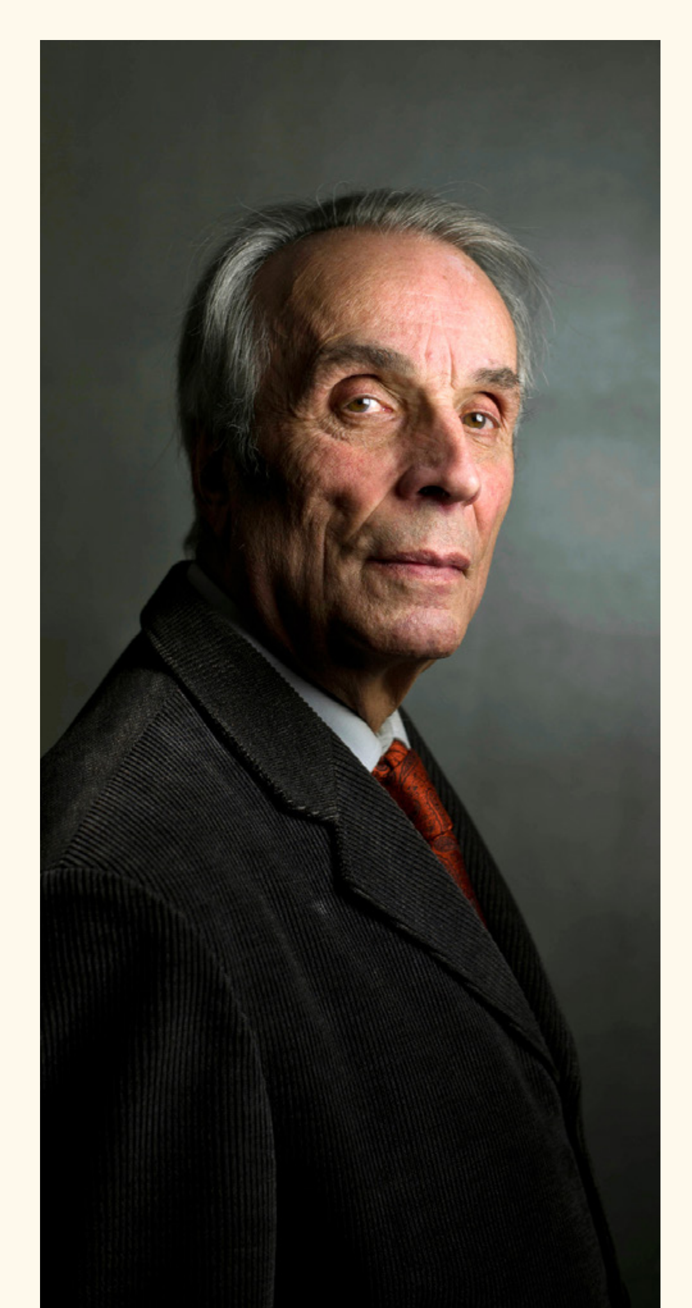
ماريون روسيه: عادت قضية الراحة مجدداً إلى الواجهة ضمن الاهتمامات الراهنة بالتزامن مع النقاش الدائر حول إصلاح أنظمة التقاعد.. فمتى برز هذا الاهتمام بالتقاعد؟

- ألان كوربان: التقاعد هو فنُّ الحصول على قسطٍ من الراحة في سنٍّ معيَّنة. لقد أُثيرَ نقاشٌ واسع بشأن هذا الموضوع خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكان الأمر يتعلّق أكثر بالرجال -وبدرجة أقلّ بالنساء- الذين عاشوا والذين يتوجّب عليهم أن «يهتموا بالوقت المتبقي لهم»، وفقاً لعبارة لاروشفوكو. وتتمحور الفكرة في حدِّ ذاتها في أن الشيخوخة هي مرحلة هامّة تتطلب الانسحاب استعداداً للرحيل. ومنذ نهاية القرن السادس عشر، حثَّ مونتين الفرد الذي «لطالما عاش من أجل الآخرين» على أن يعيش من أجل نفسه «على الأقلّ في هذا الجزء المتبقي من الحياة». وهذا قرار صعب يستلزم ضمنياً التوقف عن العمل، والهروب من العواطف التي تمنع هدوء الجسد والروح، والتخلي عن الطموح. عندما يبدأ جسدنا يضعف، فإنّ ذلك يقتضي منا أن ننكفئ على ذاتنا، ونكتفي بأنفسنا، ولا نفكِّر إلّا في ما يخصنا.

ويوصينا مونتين بمُزاولة أعمال غير شاقة: قراءة الكتب المُمتعة والسهلة، على سبيل المثال، كما ينصح بأن يُعهد إلى الآخرين بتدبير الشؤون المنزلية! وقد تناول العديد من علماء الأخلاق مفهوم الراحة المُرتبط بالتقاعد. فبالنسبة لـ لابروبير تعدّ الراحة مثاراً للرغبة، و«أفضل المتع على الإطلاق». وقد ظل جوزيف جوبير حتى مطلع القرن التاسع عشر، يتمنّى «الراحة للأخيار» في مذكّراته التي تتناول مسألة الشيخوخة. وهي شيخوخة «قريبة من الأبدية»، تُشْبِهُ بحسب رأيه «نوعاً من الكهنوت». ونظراً لارتباط التقاعد بفنِّ الموت بشكلٍ لائق عند علماء الدين، العلمانيين، فإنه، أي التقاعد، يعكس الراحة الأبدية، التي ما تزال تعطي معنى للمفهوم في القرن السابع عشر. فبالنسبة للوعاظ والرهبان والقساوسة، كان من الضروري أن يتمَّ التركيز على الخلاص الذي يسمح ببلوغ حالة من الاسترخاء إلى الأبد في القرب من الله والملائكة. وما تزال هناك فكرة مفادها أننا يجب ألّا نقلق «راحة الموتى»، والأسوأ في هذا الصدد هو تدنيس مكان دفنهم.

لننتقل الآن للحديث عن الأصول الإنجيلية الخاصة براحة الأحد. ما هو التعريف الذي يقدِّمه سِفر التكوين لراحة الأحد؟

- هناك سبت اليهود، وراحة يوم الأحد عند المسيحيين. وفي كلتا الحالتين، يُوصى بتخصيص يوم للاحتفال بالعهد مع الرب. وهذا الشرط الذي يلتزم به المُؤمنون في الحصول على قسطٍ من الراحة يجعل من اليوم السابع وقتاً مقدساً يؤدي إلى تقديس المُخلّص. وابتداءً من مجمع تْرَنْت، في منتصف القرن السادس عشر، أصبحت أنشطة يوم الأحد مقنّنة جداً: فمن الضروري الذهاب إلى القُدَّاس، والوقوف من أجل صلاة المساء، وإقامة الصلاة، وارتداء الملابس بعناية، والقيام بتلاوات خاشعة قَدْر الإمكان، والذهاب



ألان كوربان ▲

إلى المقبرة لتكريم الأسلاف... ولكن، مع بزوغ تقليد الزوجين العاشقَيْن، ثُمَّ الاهتمام الذي يُمنح للأطفال والأسْرة في القرن التاسع عشر، أصبحت راحة الأحد راحة عائلية. فبَعد القُدَّاس، اعتدْنا الذهاب للحصول على كعكة، وكانت هناك وجبة، والذهاب في نزهة في فترة ما بعد الظهر. وقد صاحَبَ «إضفاء الطابع العائلي» هذا على راحة يوم الأحد مللٌ قاتل، اتخذتْ منه المغنية جولييت غريكو موضوعاً لإحدى أغنياتها: «أكره أيام الأحد»، وكذلك شارل تروني في أغنيته: «الأطفال يشعرون بالملل يوم الأحد». وابتداءً من القرن التاسع عشر، أعرب الشاعر الفلمنكي رودنباخ عن كراهيته ليوم الأحد هذا الذي وُصِفَ بأنه «يوم فارغ، يوم حزين، يوم شاحب، يوم عار، يوم طويل... حيث يشعر المرءُ بالملل».

ما هي أماكن الراحة بامتياز؟

- تُعَدُّ الغرفةُ مكاناً أساسياً للراحة، ولا شكّ أنّ الأدب هو الذي يتحدّث عنها بشكل أفضل. ففي رواية كزافييه دو ميستر المعنونة بـ: «رحلَة حول غرفتي»، يستحضر جندي رهن الاعتقال، في نهاية القرن الثامن عشر، حجْره لمدة اثنين وأربعين يوماً. وفي هذه الأوقات التي تتضاعف فيها جاذبية الحياة الخاصة، يُذكّرنا هذا النص بكتابات باسكال التي احتفتْ بالفعل بمزايا الراحة في الغرفة، والتي تشكّل حِصْناً أو ملجًأ ضد الإزعاج. وتُعَدُّ الطبيعة مكاناً رمزياً آخر للراحة. فمنذ عصر النهضة، ظهرت فكرة مفادها أنه يمكن للمرء أن يرغب في الراحة بعيداً عن الكنائس، دون أمل في الخلاص. وهذا هو الحال مع الشاعر رونسار -الذي كان لديه عشقٌ خاص للهواء المُنعش- يقول إنه استراح على العشب، عند جذوع الأشجار، بالقرب من النافورات.. وسوف يقوم روسو، في القرن الثامن عشر، بالتعمُّق في الموضوع. فبالنسبة له، سوف تصبح الطبيعة ملجًأ انفرادياً مرتبطاً بأحلام اليقظة وموضة عند النخب. وبدلاً من الشاطئ، فإن الطبيعة هي الحقل الذي نلجأ إليه. وعندما نتحدَّث عن الإجازات مدفوعة الأجر، نتخيَّل دائماً أن العمال قد انتهزوا هذه الفرصة للذهاب إلى البحر. وسيَصْدُق هذا بصفةٍ خاصة في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وفي عام 1936، سنذهب للحقول للحصول على قدرٍ من المُتعة.

في الواقع، ما المعنى الذي تنطوي عليه بالضبط فكرة الراحة عندما تفقد بُعدها المُقدَّس؟

- لقد ظلَّ الاضطراب لوقتٍ طويلٍ يبدو بمثابة نقيض للراحة التي اعتُبرتْ بدورها مرادفاً للهدوء والسكينة. ولكن مع ظهور الحضارة الصناعية، ستصير الأسبقية للتعب الذي سيؤسِّسُ لفكرة الراحة التي لم تَعُدْ مرتبطة بالخلاص، ولكن صار يُنظر إليها بوصفها علاجاً. وحتى ذلك الحين، كان وقت عمل كل من الحِرَفِيّ والمزارع تتخلَّله انقطاعات جزئية في النشاط. لم نكن نحب الكُسالى، فالكسل هو أحد الخطايا المُميتة، لكن يمكننا التوقف للتحدُّث لمدة عشر دقائق في الطريق. ويكفي أن نقول إننا في الحضارة التقليدية كنا نعرف كيف نغرس لحظاتٍ صغيرة من الراحة. لكن المصانع تفرض على العُمَّالِ ساعات عمل مضبوطة التوقيت تُفضي إلى إزالة هذه الفجوات التي يمكن أن تتسلل فيها الراحة مرّةً واحدة وتؤدي إلى حالة من الإرهاق أو إجهاد جديد يثير انتباه الأطباء.



▲ Lezioni d'Arte - Georges Seurat, il pittore che raggela l'emozione

ومنذ سبعينيات القرن الثامن عشر، شرع الناس في إدانة هذه الأفعال السيئة وفي الدعوة إلى الحد الأدنى من النوم والترفيه. ففَرضتْ عددٌ من القوانين إجازاتٍ مدفوعة الأجر والاستفادة من راحة يوم الأحد، والتي كان يُشار إليها أحياناً بأنها إجازاتٌ أسبوعية لإرضاء المُناهضين للكنيسة. لم يعد الأحد إذن وقتاً للهدوء، بل أصبح حيِّزاً قانونياً. ومع ذلك، فقد احتفظتِ الراحة، حتى في طفولتي، بطابعٍ مقدَّس. أَتَذَكَّرُ هذه الجملة التي كثيراً ما سمعتُها عندما كنت طفلاً: «لا تزعجْه، فإنه يستريح». إنها كلماتٌ كانتْ تُنطَق آنذاك بشكلٍ من أشكال الجدّية. وبالإضافة إلى ذلك، فنحن -غالباً- ما ننسى أنّه في القرن التاسع عشر كانت هناك راحة لا تخضع للإرهاق الصناعي بين صفوف الطبقات الميسورة. وتندرج هذه الراحة في إطار منظور يسعى إلى الترويح عن الذات بدلاً من استعادة قوة العمل. وبالنسبة للعديد من النخب، يمكننا إذن أن نتحدَّث عن عطالة يتمُّ التباهي بها.

هل تعتقدون أن الراحة قد فقدت أصالتها ومعناها الحقيقي بمرور الزمن؟

- نعم، بالتأكيد! فجأة، لم يعد هناك وقتٌ مناسب نختار فيه الراحة، للتأمّل في الذات.. وكانت جهود المُؤمنين للحفاظ على قدسية الراحة ونبلها وقدرتها على تطوير الطاقة الشخصية قد ذهبت سُدى. واليوم، أصبح مفهوم الاسترخاء هو المُهيمن. لقد حلَّ الترفيه محل الراحة، التي لم نعد تستفيد منها تقريباً من أجل التأمل والصلاة والتفكير. وبما أنني أعاني من نقص المناعة، فأنا معزولٌ تماماً، ولا يكلفني ذلك الكثير، لأنني تلقيت تعليماً دينياً للغاية. ولكن ذلك يُعَدُّ بالنسبة للشباب ضرباً من العذاب. يقول الفيلسوف آلان: إن الصمت في المدرسة مُعْدٍ، مثل الضحك. واليوم فإنّ الضحك هو الذي ينتصر، أليس كذلك؟ ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن أشكالاً جديدة من الراحة لأغراضٍ علاجية بدأت في الظهور لتخفيف جميع أنواع الأمراض، بما في ذلك الاحتراق المِهْنيّ. والآن: هل بوسعنا أن نعتبر هذه الأمور من الراحة؟ لست متأكداً. ومن ناحية أخرى، أعلم أن هذه التقنيات لم تقلل من الرغبة البسيطة في الاسترخاء في ركن من أركان المساحات الخضراء.

■ حوار: ماريون روسيه □ ترجمة: فيصل أبو الطُّفَيْل

المصدر:

https://www.temoignagechretien.fr/grand-entretien-avec-alain-corbin-du-repos/

الملل

ظلّ الحداثة

يقدِّم «ديديه لابيروني» دراسة عميقة حول موضوع الملل؛ هذه الظاهرة الحديثة، التي يساعدنا الأدب، وعلم الاجتماع على فهمها بشكل أفضل.

يشكِّل عمل «ديديه لابيروني» «الملل، ظلّ الحداثة - Ennui، L’ombre de la modernité»، مشروعاً مفيداً، في وقت يتطلَّب منّا -أكثر من أيِّ وقت مضى، بلا شك- شبكة قراءة لا تقتصر على خبرة أحادية التخصُّص، أو تقنية لتجاربنا؛ الاجتماعية، والفردية. في الواقع، يقترح «لابيروني»، في كتابه هذا، علمَ اجتماع حقيقي للتجربة الحديثة، يجعلنا نفهم، بشكل مستفيض، المعاناة الإنسانية، من خلال جعل تفرُّد وجودنا واضحاً. هكذا، إن الملل -وهو التأثير المركزي الذي يفحصه المؤلِّف- يظهر كأداة فعّالة لفكّ رموز الحالة الحديثة. يقوم علم الاجتماع الخاصّ به بتعبئة وحشد مادّة تتكّون، أساساً، من الأدب والرسم بدل الاقتصار على علم الأمراض؛ هذا هو السبب في أن التحليلات والنتائج المتوصَّل إليها تقدِّم نَفَساً من الطاقة للعلوم الاجتماعية، من خلال إعادة تركيزها على التفرُّد الذي يتم تحليله، في كثير من الأحيان، بالأرقام والمفاهيم.

يثير الملل مسألة تشكُّل الذات في المجتمعات المعاصرة، كما يشير «فرانسوا دوبيت - François Dubet»، مقدِّم الكتاب، إلى أن «لابيروني» «يُظهر ذاتاً تكشف عن نفسها، مع عجزها عن أن تكون فاعلة». تتجلَّى تجربة الملل في حضور هذه الذات وراء الصور والمقولات، دون أن تجمّدها، أبداً، في قراءة حتمية ومستبعدة لوجودها.

تكمن قوّة الكتاب في إظهار أنه لكي تكون فاعلاً «يجب أن تتخطَّى الذات الملل، بطريقة ما». حيث لا توجد سلبية نهائية أو استقالة؛ إنها -بالأحرى- شكل من أشكال التخلّي النشِط والهَجْر، التي تشكِّل، على الجبهة المعكوسة، علم اجتماع عميق للوجود.



ديديه لابيروني ▲



اختبار المفارقات

يقودنا المؤلِّف، عبر صفحات الكتاب، إلى فهم الملل بناءً على التوتُّرات المستمرّة: «في عالمنا الحديث، إن الظروف التي تسمح لنا بأن نكون فاعلين هي، أيضاً، تلك التي تمنعنا من القيام بذلك». يركِّز المؤلِّف على هذه النقطة، من خلال التأكيد على أن الملل «يكشف كذبة الحداثة الليبرالية التي تتنافى مع ما تدَّعي». هذا الجدل الوجودي (الذي طوَّره فلاسفة مثل «كيركيغارد - Kierkegaard») له ميزة تعليمنا قبول فنّ المفارقة في الحياة، أو -على أيّ حال- محاولة تصوُّرها كفنّ، لدعمها بشكل أفضل. ومع ذلك، لا يتبنّى «لابيروني» هذا المنظور الفلسفي مرّةً أخرى، لأنه يفضِّل، بدلاً من ذلك، أن ينشر، في كتابه، دراماتورجيا سياسية مكثَّفة للوجود الإنساني.



لا يَعدّ المؤلِّف الملل تأثيراً عالميّاً أو سمة من سمات الحالة الإنسانية، بل يؤكِّد، بوضوح، على البعد الثّقافي، والبعد التاريخي اللذين يحدِّدانه؛ بعبارة أخرى، لا يشير الملل إلى «خروج من المجتمع»، كما يشير «فرانسوا دوبيت»، مرّة أخرى، في المقدِّمة. في الواقع، وفي ظلّ الحداثة، يمتدّ الملل أو يتطوَّر عندما يتمّ فرض الترشيد الأداتي على جميع مجالات الحياة الاجتماعية. هكذا، يحدِّد المؤلِّف أماكن الملل الملموسة مثل المدرسة والعمل أو حتى المساحات الحضرية، ومناطق التسوُّق، وما إلى ذلك، باعتبارها أماكن تشوِّه فيها البيروقراطيةُ والعقلنةُ الفعلَ الحقيقي للأفراد (بحسب «سارتر - Sar-tre») من خلال منعهم من تأكيد حرّيَّتهم الخاصّة. إن ترشيد السلوك في هذه الأماكن المختلفة يتجسَّد من خلال الشخصية المشوّهة للبيروقراطية التي تتخطّى، أكثر من أيِّ شيء آخر، جميع المجالات الاجتماعية لفرض «الانضباط» الذي يؤدِّي إلى تجزئة الأنشطة، وإفراغها من معناها؛ ما يحرم الأفراد من استقلاليَّتهم. يرسم «لابيروني»، مستعيناً بتحليل عالِم الاجتماع الأميركي «روبرت ميرتون - Robert Merton» للنظام الاجتماعي، صورةً لهذا الفرد «بشكل منتظم وفي امتثال كبير لاحترام القواعد والبروتوكولات»؛ ما يؤدِّي إلى تجفيف أيّ شكل من أشكال الإبداع والابتكار؛ يبالغ البيروقراطي في تقدير القواعد، إلى حَدّ تبنّي طقوس انتقائيةٍ تحوِّله إلى خبير بيروقراطي موهوب.

يذكّرنا هذا التحليل، بطريقة معيَّنة، بتحليل الأزمة الاجتماعية التي طوَّرها «إيفان إيليتش - Ivan Illich» حيث تنتج المدرسة المغفَّلين، وتنتج المستشفى المرضى، وتهدر وسائل النقل السريعة والمتطوِّرة الوقت؛ كلّ هذا يجري تحت نير المتخصِّصين الذين يحكمهم البيروقراطيون، ومع ذلك، لا يؤدّي مجتمع الملل الناتج عن عمليّات الترشيد، بحسب المؤلّف، إلى أشكال من التلاعب بالأفراد أو عزلهم. ففي حالة التسويق، يفضل «لابيروني» التحدُّث عن «تغيير في الفعل»؛ ما يترك قدرة لدى الأفراد، لمحاولة حَلّ ما قد نميل إلى تسميته «الجمود النشط» (المتمثِّلة في التحريضات المستمرّة التي لا تؤدِّي إلى أيّ مكان، وتستنزفنا). وعلى الرغم من كلّ ذلك، نحن نشكّل أنفسنا -ولو جزئيّاً- كجهات فاعلة. وجهة النظر هذه، هي التي يكشف عنها الكتاب الذي يُبرز إلى أيّ مدى تكون أعراض عالمنا المعاصر هي الأولَويّة الممنوحة للعمل وقوّة الفعل. في ظلّ هذه الظروف، يؤكِّد المؤلِّف أن «الملل يظهر على أنه النقيض الصارم لهذا التوقُّع المعياري، ويشكِّل المظهر السلبي وغير السارّ لتشويه الفرد».

حدود العلوم الاجتماعية

على الرغم من كلّ ما سبق، لا يمكن اختزال الملل في الحداثة البيروقراطية، وعملية ترشيدها. إذا كان الوضع يمتصّ الفرد من خلال القيد الذي يفرضه، فإن الفراغ - وبشكل أكثر تحديداً، وجود ملل الفراغ - يأتي، أيضاً، من «الفرد الذي يفشل في ربط نفسه بالموقف». يطرح المؤلّف - في منتصف الكتاب، تقريباً - وجهة نظره في استكشاف الملل، التي ترتكز على تتبُّعه من الداخل لا من الخارج، أي من خلال وجهة نظر الفرد. وفي هذا الصدد، يلجأ المؤلّف إلى الرواية والأدب لنقل ما يصعب قوله: الانزعاج الجسدي، والانزعاج النفسي من التأثير الذي يُفهم على أنه غير تطهيري، حرفيّاً.

هنا، يشير المؤلِّف، بشكل دقيق، إلى كلّ من حدود العلوم الاجتماعية، وأفق المعنى التي تحرمنا من استيعاب الملل. يوضِّح «لابيروني» أن «الرواية أثبتت نفسها على أنها النوع الرئيسي للحداثة، لأنها استكشاف فائض الداخلية، وعدم قدرة الذات على العيش في العالم بالكامل». هنا، مرّةً أخرى، يسلِّط الأدب الضوء على مفارقة كبيرة تتمثَّل في أنه كلَّما زاد تفرُّد الفرد، قلَّتْ قدرته على أن يكون كذلك. يمرّ مسار اللجوء من خلال تفاقم الحساسية (أو الذاتية من خلال الحساسية)، التي، بحسب قول المؤلف، تفتقر إليها العلوم الاجتماعية، بقدر ما تقوم ببناء «رواية موازية، تلك التي تكون اجتماعية» من خلال تجسيد



آثارها على الفاعلين.

يواصل «لابيروني» البحث، وتعميق النظر في هذا الموضوع، من خلال الإشارة إلى أن العلوم الاجتماعية تستوعب الذات من الخارج، فحسب، وتلقي عليها «شكّاً مستمرّاً في استقلاليّتها، ووحدتها». إذا كان الملل هو -أوّلاً، وقبل كلّ شيء- اختبار لنفي الفعل، فمن المفارقات أن راديكالية هذا النفي نفسه هي التي تسمح بظهور الذاتية، أي أن نستخلص من أعماق الملل إمكان تأكيد الذات؛ لبيان ذلك نعود إلى «آلان تورين - Alain Touraine»، الذي يؤكِّد على أنه ينبغي الاستماع إلى صوت الذات، التي هي إرادة الفرد ليكون فاعلاً في حياته، حتى أولئك الذين يتماهون مع العقل، في كثير من الأحيان، يظهرون كمدافعين عن السلطة التعسُّفية. يوضِّح «لابيروني»، من خلال الرجوع إلى عدد من المراجع الأدبية، أن للرواية قدرة قويّة على استكشاف التفرُّد الذي تميل العلوم الاجتماعية، دائماً، إلى تفكيكه، عن طريق استحواذ التجربة الحيّة من خلال الحساب والقياس.

تخلّصْ من نفسك

يكشف لابيروني، في الصفحات الأخيرة من الكتاب، أن الملل يتّخذ شكل تعبير ملطّف خفيّ لفهم الحياة في أحلك وجوهها؛ أي في الآلام الوجودية والقاتلة التي تهمُّنا جميعاً. فعلى سبيل المثال، عندما يستحضر المؤلِّف شخصية «بارتيلبي - Bartelby» من قصّة «ملفيل - Melville» القصيرة، يصف السلبية الراديكالية للشخصية، بالعبارات الآتية: «إنها ليست رفضاً؛ ما يفترض، مسبقاً، التعبير عن نوع من الإرادة. إنها ليست تنازلاً؛ إنها مثل إعلان عن الغياب». إن الموقف الذي تَمَّ تصويره على هذا النحو، سيكون، بشكل عامّ، قريباً من الاكتئاب (الاكتئاب الذي سيكون حكماً طبّيّاً على هذا الغياب).

ومع ذلك، قوّة التحليل تبعد القارئ عن التشخيص السريع. ينشأ التعقيد، على الفور، من المفارقة التي تفهم الملل على أنه عاطفة جذرية. وهكذا، يأخذنا «لابيروني» بعيداً عن الأساليب المبتكرة لبناء التجربة الإنسانية، وعن إعادة الصياغة العلمية، والصياغة النفسية، التي تكون سهلة للغاية، من أجل طرح الذات حيث لا نتوقَّعها على الأقلّ، أي «في قدرتها على إعادة تكوين عالم آخر، جمالي أو أخلاقي أو مفعم بالحساسية». يُنتج الملل تيّاراً مؤلماً وممزِّقاً، مثلما هو الحال مع هيجان الأمواج؛ هنا، يكون هذا الملل محرّراً: فإذا أخذ القارئ إلى توتُّراته الوجودية، فإنه يعيده، على الفور، تقريباً، إلى التجربة المحتملة لتخلّيه وخيبة أمله «لصالح الوعي القلِق للذات، والرغبة في الحرّيّة والمسؤولية»، بحسب قول «آلان تورين»؛ وهذه هي قوّة هذا الكتاب العظيم.

■ غيوم بري □ ترجمة: عبد الرحمان إكيدر

---

* غيوم بري - Guillaume Brie، عالم اجتماع، وباحث، ورئيس المركز متعدِّد التخصُّصات لأبحاث السجون التطبيقية (Cirap)،في المدرسة الوطنيّة لإدارة السجون (Énap). يركِّز بحثه، بشكل أساسي، على دراسة أسس تجريم بعض السلوكيات، لفهم آليّات التعامل معها.

العنوان الأصلي، والمصدر:

Comprendre l’ennui à l’ère de la modernité.

موقع: nonfiction.fr، بتاريخ: 7 سبتمبر, 2022.

















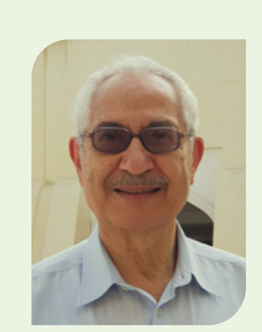


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

في مهرجان أفينيون

أضواء على دراما المرأة العربية

حينما قدِمتُ إلى مهرجان أفينيون، هذا العام، وبعد أن كان المهرجان قد أرسل لي برنامجه لتأمّله، واستشراف زيارتي له، أدركت أن مسرح منطقتنا العربية يحتلّ مكاناً مرموقاً فيه، هذا العام. وكان أوّل ما شاهدت فيه هو مسرحية مدهشة للكاتب والمخرج الفلسطيني بشار مرقص، وعرض مسرحي للمسرحية اللبنانية حنان الحاج علي.



صبري حافظ

ويوشك العرضان أن يكونا، من حيث منهج العرض، وطبيعة الدراما فيهما، على طرفَيْ نقيض؛ فقد استغنى الأوَّل، كلّيّةً، عن اللّغة المنطوقة، لصالح لغات العرض الأخرى والمغايرة، ومع هذا، حافظ على جذب المشاهدين والاستئثار باهتمامهم طوال العرض. بينما يعتمد العرض الثاني (وهو عرض الممثِّلة الواحدة) على الكلمة، بشكل كامل، إلى الحدّ الذي كانت توزّع فيه الفرقة النصَّ بعد العرض باللّغتين: العربية التي تَمَّ الأداء بها، والفرنسية التي استُخدمت، إلى حَدٍّ ما، في بعض مشاهد العرض، وكانت تُعرَض، أعلى الخشبة، ترجمةٌ فرنسية لما تقوله الممثِّلة، بينما تمثِّل حنان الحاج علي فوقها.

والواقع أن استغناء العرض الأوَّل عن اللّغة، يبدأ من عنوانها (مِلك - Milk) الذي يرفض ترجمة العنوان حتى إلى اللّغة الفرنسية، وهو كلمة إنجليزية بمعنى (اللبن)، بل إن برنامج المسرحية المطبوع لا يترجمه حتى إلى اللّغة العربية، بل يكتبه بالحروف العربية بنطقه الإنجليزي نفسه؛ لأن اللبن الذي تمتلئ به المسرحية، وهو يتسرَّب مدراراً، هو نوع فريد من اللبن، غير ذلك الذي تشير إليه اللّغة بالكلمة المعروفة: إنه الدم/ اللبن الذي يسري في عروق المأساة الفلسطينية، ويبقيها حيّة ومتَّقدة، لا يخبو أوارها. لكن المدهش، في هذا العرض، هو مدى غنى ما استطاع أن يوصّله إلى جمهوره برغم تغييب اللّغة، أو -بالأحرى- بسبب هذا التغييب.

لأننا أمام عرض استطاع أن يجسِّد، أمامنا، طبيعة المأساة التي تعاني منها المرأة/ الأمّ الفلسطينية، دون استخدام كلمة واحدة، ولأنه عرض يوظِّف لغات العرض المسرحي الأخرى، وأوَّلها لغة الألوان والوعي برمزيَّتها، فكلّ شيء في المشهد المسرحي ملفَّع بالسواد أو اللون الرمادي الكامد: في ملابس الحداد المستمرّ التي ترتديها الأمّهات الفلسطينيات، وفي أرض المسرح، وجدرانه السوداء العارية والكابية. كما يهتمّ باللّغة المشهدية المرئية، والحركة، وتشكّلات الفضاء المسرحي، وحركة الممثِّلين. فضلاً عن أننا بإزاء عرض يهتمّ بدور التكرار والمغايرة؛ فليس ثمّة تكرار بالمعنى المعروف، وإنما تغاير الدورات، برغم حفاظها على المعنى/ الجوهر نفسه، في التعويض عن اللّغة الغائبة. إنه يستخدم خمس نساء استطعن، بالفعل، بصبرهن ومواصلة الإنجاب، إطلاق الحياة في وجه الموت، فبرغم تشابه ما يدور لكلّ منهن، استطاعت كلّ واحدة أن تمنح قصَّتها



مشهد من مسرحية «مِلك» ▲

خصوصيَّتها التي تتفرَّد بها عن الأخريات. وفضلاً عن تلك التكرارات/ والمغايرات، تفقد كلٌّ منهن ابناً أو أكثر من ابن، في (كريشندو) يبلغ ذروته في مشهد دالّ، توشك فيه إحدى الأمَّهات أن تختفي وراء جثث أبنائها الموتى، وهم يتراكمون في حجرها. كما يستخدم العرض عنصراً يندر استخدامه كثيراً في المسرح، وهو الماء الذي تستحيل معه الخشبة، في القسم الأخير من العرض، إلى حوض من الماء/ اللبن. مخاضة، يبحر فيها الفلسطيني، بعدما اقتلع ألواح أرض الخشبة الفلِّينية، وأحالها إلى أداة فعّالة من أدوات التعبير المسرحي، حيث تستحيل، مرّةً، إلى الجدار العازل، وأخرى إلى البيوت التي تدمّرها الجرافات، أو -ببساطة- إلى قدرة الفلسطيني على زعزعة الأرض تحت أقدام مغتصبيها.

وعلى العكس من هذا العرض الجميل الذي غابت عنه اللّغة المنطوقة تماماً، كان عرض حنان الحاج علي، الذي استخدم، هو الآخر، كلمة إنجليزية عنواناً له هي (جوغينغ - Jogging)، والتي تعني (التريُّض جرياً)، أو الجري من أجل الجري كنوع من الرياضة، معتمداً اعتماداً كلّياً على اللّغة، برغم عنوانه، وإن استخدم، في البرنامج المطبوع، عنواناً فرعياً بالعربية، هو (مسرح قيد التطوير)، وهو -بالفعل- مسرح قيد التطوير، لأنه يسعى إلى تخليق عمل مسرحي مفتوح، يمكن التحوير فيه، وإدخال مفردات جديدة ممّا يدور في الواقع اللبناني، الذي يتمحور حول حاضره، ويتَّسع لاستيعاب الكثير من التنويعات والتغيّرات التي تطرأ عليه، وتتيح له أن يكون تعبيراً حيّاً عن اللحظة الحاضرة بمتغيِّراتها المتسارعة، وعن مشاكل المرأة اللبنانية مهما اختلفت تجلِّياتها، أو تنوّعت خلفيّاتها. ويعتمد هذا العرض، أيضاً، على المرأة: مؤلّفة له وممثّلة لكلّ أدواره، لأننا بإزاء مسرح الممثّل/ة الواحد/ة. حيث يقدّم لنا، هو الآخر، عدداً من النساء اللبنانيات في صراعهن مع الواقع الصعب الذي يعيشه لبنان.

فضلاً عن الممثِّلة التي تطمح إلى أن تقوم بدور ميديا، لما فيه من تحدِّيات لمن تقوم به من الممثّلات، وهو طموح الممثِّلة/ الكاتبة نفسها فيما يبدو، هناك المرأة التي انحدرت من حيّ الميدان بالنبطية، في الجنوب اللبناني، وتزوَّجت مارونيّاً من شماله، وانتهى بها الأمر إلى الإقامة في فرنسا، وتشتَّت أبناؤها منه بين مختلف المنافي. وهناك المرأة الأخرى، التي هجرها الزوج، وابنها الذي مات في سوريا. وهناك قصّة إيفون التي تنحدر من جبل لبنان، التي قامت بقتل بناتها الثلاث، ثم انتحرت، وغيرها من قصص الواقع اللبناني الأكثر تعقيداً ممّا



مشهد من مسرحية «إيفجينيا» ▲

جرى في زمن ميديا، حيث تكشف لنا كيف يتخلّق في الواقع اللبناني -مع قتل الحريري، مرّة، ومع انفجار المرفأ أخرى - أكثر من أنموذج لما عاشته ميديا، ودفعَها لقتل أبنائها.

إيفيجينيا تياجو رودريجيز، المغايرة

الكتابة عن قضايا المرأة، في المهرجان، لا تكتمل دون الحديث عن أحد أجمل العروض التي شاهدتها فيه، والذي يتناول قضايا المرأة الغربية من خلال تأويل نصّي، وإخراجي جميل لإحدى كلاسيكيات المسرح الإغريقي، وهي مسرحية «يوربيديز»، النصّ الذي أخذ المسرح الإغريقي إلى ذروة تألّقه (إيفجينيا). والمثير للاهتمام، هنا، برغم وجود أكثر من ترجمة فرنسية لـ(إيفيجينا)، بل نسخة فرنسية منها ضمن أعمال راسين، أن مخرجة العرض الفرنسية «آن تيرون - Anne Theron» اختارت أن تترجم عن البرتغالية نصّ المسرحية الذي أعدَّه «تياجو رودريجيز - Tiago Rodrigues» عن مسرحية «يوربيديس»، وهو النصّ الأكثر تعقيداً لهذا العمل الذي دار بالفرنسية. والذي يُعَدّ تقديماً غير مباشر لمدير مهرجان أفينيون الجديد، الذي عُيِّنَ ابتداءً من سبتمبر/أيلول (2022)، بعدما انبهر مهرجان عام (2021) بإخراجه المدهش لرائعة «تشيخوف» «بستان الكرز» في مسرح ساحة الشرف في القصر البابوي، فـ«رودريجيز» واحد من أبرز مخرجِي المسرح الأوروبي المعاصرين، ومن أكثرهم انشغالاً بالجديد فيه.

وقد شاهدت (إيفجينيا) يوربيديز/ رودريجيز في مسرح الأوبرا المركزي، في مدينة أفينيون، والذي فُتِح -لأوّل مرّة- بعدما ظلّ مغلقاً للتجديد طوال السنوات الأربع الماضية. واستعاد المسرح المبنيّ على غرار مسرح الحائط الرابع الإيطالي التقليدي بهاءه، وكلّ ألوان جدرانه، وممرّاته الزاهية، كما جُدِّدت المقاعد التي أصبحت مريحة أكثر، واتّسعت المسافة بين الصفوف. كما بدا أن الخشبة، بستائرها التقليدية داكنة الحمرة، قد استفادت، هي الأخرى من هذا التجديد. قصّة (إيفجينيا)، وهي من القصص المستقاة من (الإلياذة) الهوميرية، المعروفة، تقع في «أوليس - Aulis» عندما احتشدت مراكب (أجاممنون) -الملك- وأخوه (مينيلاس)، كي تتوجّه إلى طروادة، لاستعادة زوجة (مينيلاس) الهاربة (هيلين). لكن الرياح تعاند المراكب، فلا تستطيع الإبحار إلّا إذا تمَّت التضحية بإيفجينيا - ابنه الملك، وزوجته (كلتيمنسترا).

لكن «رودريجيز» ليس معنيّاً بتغيير النهاية، بل باحترام النصّ الذي يطوِّع لغته لرؤيته الفكرية، والموقفية؛ لأن ما شاق «رودريجيز»، في المسرحية، هو إمكان أن يقلب منطقها رأساً على عقب؛ خاصّةً في عصرنا الحاضر الذي يحتاج فيه الإنسان أكثر من أي وقت مضى، إلى التحكّم في مصيره، وأن يفعل ذلك دون أن يضحّي بالجانب المأساوي في المسرحية، أو أن يطرح في مواجهتها أيّ حقائق جديدة؛ إذ يحرص العمل على بَلْوَرة سؤال: ماذا ستكون عليه اختيارات الشخصيات لو اعتمد الأمر على حرِّيَّتهم الشخصية، وإرادتهم الفردية؟ كيف تستطيع التعامل مع الماضي الذي لا تكفّ أطيافه عن مناوشة الحاضر؛ بل توشك أن تغرق الشخصيات في فيوضه؟ وكيف تترنَّح الشخصيات تحت عبء تلك المسؤولية الجديدة الملقاة على عاتقها؛ مسؤولية أن تكون ذاتها، وأن تقرِّر مصيرها، بدلاً من الاستسلام لما يُقَرَّر لها؟.

جائزة الآغا خان للعمارة
نظرة شمولية وتعدُّدية

في ضوء التحدّيات التي تواجه المُجتمع العالمي اليوم، تحوَّلت مسألة الاهتمام بأهمية وعواقب التخطيط والبناء إلى مركز الصدارة. ضمن هذا السياق وفي إطار تكريم العمارة التي تلبّي احتياجات المُجتمعات، استضافت العاصمة العُمانية مسقط مؤخّراً حفل تكريم المشاريع الفائزة بواحدةٍ من أهم جوائز العمارة في العَالَم، وهي جائزة الآغا خان للعمارة في دورتها لعام 2022.

ستة مشاريع معمارية فازت بالجائزة في هذه الدورة من بين 20 مشروعاً تمَّ الإعلان عنها في وقتٍ سابق ضمن القائمة المُختصرة للمشاريع التي ترشّحت للجائزة. والمشاريع الفائزة بالجائزة هي مطار بانيوانجي الدولي في إندونيسيا، ومدرسة كامانار الثانوية في السنغال، ومتحف أرغو للفنّ المُعاصِر والمركز الثقافي في إيران،



متحف أرغو للفن المعاصر والمركز الثقافي في إيران ▲

ومشروع المساحات النهرية الحضرية في بنغلاديش، وتجديد دار نيماير للضيافة في مدينة طرابلس في لبنان، ومشروع المساحات المُجتمعية استجابة لأزمة اللاجئين «الروهينجا» في منطقة كوكس بازار في بنغلاديش.

تجسِّد المشاريع الستة الفائزة نظرة شمولية وتعدُّدية، بينما يملك كلُّ مشروع، كما يقول فرّخ درخشاني، مدير جائزة الآغا خان للعمارة «قصة -حول كيفية تصوُّره وبنائه واستخدامه- لا يمكن تفسيرها ببساطة من خلال الرسومات والصور». في هذا التقرير، ومن خلال تصريحات خاصة، نسلط الضوء على قصتين على وجه التحديد، يقدِّمهما كل من مشروع تجديد دار الضيافة في لبنان، ومشروع المساحات المُجتمعية في بنغلاديش، نظراً لأهميتهما الخاصة بالنسبة للقارئ العربي.

تحفة فنيّة غير مكتملة

يمثل مشروع تجديد دار نيماير للضيافة في مدينة طرابلس اللبنانية قصة ملهمة تؤكّد على قدرة العمارة على التجديد والإصلاح في وقتٍ يشهد فيه العَالَم أزمات متشابكة ومتفاقمة. ويمكن القول إنّ عملية إعادة تأهيل جزء من المعرض، بعد أن فشلت المُخططات الضخمة السابقة في إعادة إحياء هذا الموقع، تقدِّم نموذجاً لكيفية القيام بإعادة إحياء الموقع كاملاً.

يقع دار الضيافة داخل معرض رشيد كرامي الدولي، الذي صممه المهندس المعماري البرازيلي أوسكار نيماير بين عامي 1964 و1975. وعلى الرغم من أن هذا المعرض غير مكتمل ومهمَل منذ توقُّف البناء فيه بسبب اندلاع الحرب الأهلية، إلّا أنه يعتبر، وفقاً لتقرير الجائزة، «أحد أروع الأمثلة على العمارة الحديثة في الشرق الأوسط».



مشروع تجديد دار نيماير للضيافة في مدينة طرابلس اللبنانية ▲



مطار بانيوانجي الدولي في إندونيسيا ▲

ويتألّف دار الضيافة من طابق واحد مغمور بالضوء من الداخل عبر ردهة مركزية وساحتي فناء، ويتواجد فيه قسم منعزل بدون نوافذ من الخارج، بينما يتكوّن نظامه الهيكلي من الجدران الحاملة وخط خرساني من العوارض العميقة التي تغطي أيضاً الردهة، ما يخلق ظلاً متغيِّراً طوال اليوم.

غير أن ما يثير الإعجاب، ليس الدقة والروعة في تنفيذ هذا المشروع من الناحية الهندسية والمعمارية فحسب، بل بالدور الذي يلعبه أيضاً في إحياء مهنة تراثية على وشك الانقراض، وهي مهنة النجارة التي لطالما اشتهرت بها مدينة طرابلس. وهذا ما يؤكّده المُهندس المعماري نقولا فياض من استوديو الشرق للهندسة المعمارية، وهي الجهة المُنفذة للمشروع، قائلاً «انطلقت شرارة هذا المشروع عندما كان أحد أفرع وكالة التنمية الفرنسية يبحث عن مكان لورشة (منجرة)، وهي مبادرة تهدف إلى إعادة تنشيط وإحياء صناعة الأخشاب الراسخة والرائدة في مدينة طرابلس بعد أن بدأت بالتراجع مؤخراً، من خلال توفير منصة تمكِّن النجارين من اللقاء وتبادل المهارات وتعلمها».

أما المُهندس شارل كتانة من استوديو الشرق للهندسة المعمارية، فيقول عن تصميم هذا المشروع: «كانت لدينا مهمّتان رئيستان، الأولى هي الاستجابة لاحتياجات الزبون، والثانية هي العمل في بناء نيماير نفسه، وهذه الأخيرة كانت هي المسؤولية الرئيسة بالنسبة لنا. ونظراً لغياب المُخططات والمواد الأرشيفية اللازمة، ما حاولنا القيام به هو النظر في هُوية البناء الرئيسة، بينما ساعدتنا عملية البحث والدراسة في تخيُّل كيف كان من المُمكن أن يكون شكل البناء فيما لو قام نيماير بتصميم هذا البناء بنفسه».

من ناحيةٍ أخرى، عمل المُصمّمون على إعادة إحياء الدار ووضع تصاميم ملهمة، تأخذ بعين الاعتبار فرص التوسع والاحتياجات المُستقبلية. وتؤكّد لجنة التحكيم العليا للجائزة في تقريرها على هذا الأمر، وتشير إلى أن المشروع نُفذ بدقة كبيرة وهذا يكشف جودة الأبحاث الشاملة والعالية التي قام بها المهندسون المعماريون. وتختتم لجنة التحكيم تقريرها بالقول: «نأمل أن تحتفي هذه الجائزة بالعمل التعاوني والمُشترك الذي ساهم بإنجاز هذا المشروع، وأن تشجّع الخطوة الأولى على إعادة تأهيل نموذجي ودقيق وإعادة استخدام تكيفية لبقية موقع المعرض».

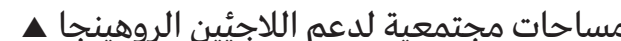
مساحات مجتمعية لدعم اللاجئين

في عام 2017 تعرَّض مئات الألوف من أبناء الروهينجا في ميانمار إلى واحدةٍ من أفظع جرائم الإبادة الجماعية في العصر الحديث، مما دفع أكثر من مليون شخص



مدرسة كامانار الثانوية في السنغال ▲





مساحات مجتمعية لدعم اللاجئين الروهينجا ▲

من الرجال والنساء إلى الهرب من موطنهم الأصلي، ميانمار، واللجوء إلى الجارة القريبة، بنغلاديش. أدت هذه المأساة الإنسانية إلى الكثير من النتائج الكارثية على كافة الأصعدة، حيث تطلب التعامل مع هذ الوضع الاستثنائي بناء أكبر مخيمات للاجئين في العَالَم، والذي فاق عدد قاطنيها عدد السكان المحليين. وما زاد الأمر سوءاً وفظاعة تعرض أكثر من 75 % من النساء أو الأطفال اللاجئين بشكلٍ خاص لسوء المُعاملة والاستغلال والعنف القائم على النوع الاجتماعي.

على هامش مشاركته في حفل توزيع الجائزة يشرح لنا المعماري سعد بن مصطفى، وهو أحد المُهندسين المسؤولين عن هذا المشروع الاستثنائي قائلاً: «عندما فرَّ ما يقارب من مليون لاجئ نحو بنغلاديش هاربين من عمليات الإبادة الجماعية في ميانمار، كان هذا الأمر كارثياً بالنسبة لبلدٍ محدود الإمكانيات والموارد مثل بنغلاديش، ولكنه كان يتطلّب في الوقت نفسه سرعة الاستجابة وضرورة حشد كافة الطاقات للتعامل معه بسرعة ومهنية. لذلك تطلب المشروع مشاركة المُجتمع المحلي والخبرات المحلية وحتى اللاجئين الروهينجا أنفسهم في عملية التصميم والبناء للوصول إلى أفضل النتائج».

تضمَّن المشروع بناء ست مساحات ضخمة لتقديم الخدمات الاجتماعية الأساسية لأعداد اللاجئين الروهينجا المُتزايدة مع إيلاء اهتمام خاص في المساحة الأولى بالاحتياجات والنشاطات التي تستهدف بشكلٍ مباشر النساء والأطفال، وخاصة فيما يتعلّق بتقديم الإرشادات والنصائح لتنمية المهارات، وأنشطة الحماية المُجتمعية، وأنشطة الدعم النفسي والاجتماعي، وأقسام الرضاعة الطبيعية، ومساحة خاصة يمكن للنساء التحدُّث فيها بحريّة وللفتيات أن يلعبن بأمان.

ووفقاً لنموذج مماثل تمَّ تنفيذه في مخيم آخر، تمَّ توفير مساحة آمنة للنساء والفتيات تقدِّم خدماتها لكل من اللاجئين والسكان المحليين؛ في حين تقدِّم المساحة الثالثة، وهي مركز لإنتاج وعرض المنتجات، منصة محلية لتأمين سبل العيش لنساء الروهينجا من خلال الاهتمام بصناعة المنتجات الخاصة بثقافتهن، ومن ثمَّ بيعها للزوار. أخيراً، ثمَّة ثلاثة مراكز مجتمعية



مشروع المساحات النهرية الحضرية في بنغلاديش ▲

تقدِّم خدماتها للاجئين في مخيم الروهينجا الهندوس فيما يتعلَّق بقضايا العنف المنزلي وكيفية التعامل مع المُجتمع المضيف، وكذلك الدعم الاجتماعي والاقتصادي للمُجتمع المضيف.

واللافت في تصميم المشروع أن «كل مركز من هذه المراكز الستة يتمتع بميزات فريدة تربطه بسياقه»، على نحو ما وصفه لنا المعماري سعد بن مصطفى قائلاً: ثمَّة بوابة تقليدية ضمن المساحة الصديقة والمُخصَّصة للمرأة في المركز الأول، بينما توجد لوحات رسمها الحرفيون والفتيات في المركز الثاني، إضافة لوجود نقوش بورمية ترحيبية ولوحات أرضية، ومدخل مستوحى من منازل الروهينجا في مركز الإنتاج وعرض المنتجات، إلى جانب وجود الحصائر الطبيعية المحلية المصنوعة من الخيزران والموضوعة فوق ألواح النوافذ الفولاذية في المركز المُجتمعي الأول.

أما لجنة التحكيم العليا للجائزة فوصفت هذا المشروع بالقول: «في عالم تتزايد فيه أزمات اللاجئين، يوفّر نهج المشروع ومفهومه وتصميمه نموذجاً ناجحاً وقابلاً للتحويل يمكن أن يلهم بإجراء تغيير في طريقة التفكير لتلبية احتياجات اللاجئين والمُجتمعات المضيفة في بنغلاديش وأماكن أخرى. وهذا ما حدث في مخيم «تكناف» للاجئين، حيث اختارت العديد من المُنظمات خيارات التصميم والأساليب المُستوحاة من هذه المراكز المُجتمعية الستة». ■ **محمد أدهم السيد**



بطولة كأس العَالَم

هل تصبح موسم ازدهار العروبة؟

برهن كأس العَالَم في قطر 2022، أن العروبة هويَّة جامعة، متجذِّرة في نفوس العرب من المُحيط إلى الخليج، رغم كل الضربات التي تعرَّضت لها. فعسى أن تكون هذه البطولة، نقطة تحوُّل نحو مزيد من الوعي بضرورة العروبة، ومزيد من العمل الجماعي الجاد على تعزيزها.

ارتبطت بطولة كأس العَالَم لكرة القدم بالهُويَّة منذ تدشينها عام 1930. وبمرور الوقت تحوَّلت استادات مباريات كأس العَالَم، والفضاءات المُتصلة باللعبة إلى ساحة استعراض للهويات الوطنية وممارساتها. ولم يكن تحوُّل منتخبات كرة القدم إلى أيقونات تجسد الوطن بأكمله، ويلتف حولها أبناء الوطن بأكمله غريبًا على اللعبة. فقبل تدشين كأس العَالَم كانت كرة القدم قد تحوَّلت بالفعل إلى مركز لصناعة الهُويَّات على مستويات مختلفة. ففي الأحياء الصغيرة يدافع فريق الحي لكرة القدم عن مكانة الحي بين الأحياء المجاورة، وينحاز أبناء الحي إلى فريق حيهم، ويؤازرونه، ويصنعون لأنفسهم هويَّة مميزة، بواسطة الأسماء والأزياء وسرديات الانتصار الكروي. وتتسع دائرة الهُويَّة فتتجاوز الحي الصغير إلى القرية أو المدينة، حين يلتف المُشجعون حول فريق قريتهم أو مدينتهم، ويدعمونه لأنه «يمثلهم» بين الفرق الأخرى. فيصنعون هويَّة مائزة، تعبِّر عن خصوصياتهم وكينونتهم في مقابل «الآخرين». وبالمثل يلتف مشجعو المُنتخب الوطني للدولة حول فريقهم «الوطني»، ويصنعون هويات وطنية جامعة لأبناء الوطن، ومميزة لهم في مقابل «الآخرين». في كل ركن من أرجاء العَالَم، ترسم الجغرافيا حدود الانتماء الكروي، وتجسد الأندية الهُويَّات، ويتفنن الجمهور في صناعة هذه الهُويَّات، والتعبير عنها، والدفاع عنها في مواجهة «الآخرين».

يمارس مشجعو كرة القدم توسيعًا وتضييقًا لإدراكات الهُويَّة بحسب الفريق الذي ينتمون إليه في سياقٍ محدّد. وكأن تشجيع كرة القدم يشبه التشكيل الهندسي للبصلة التي تتكوَّن من طبقات مستقلة، كل طبقة تحتوي الأخرى، كما يحتوي فريق القرية فرق الأحياء، ويحتوي فريق المدينة فرق القرى، ويحتوي فريق الوطن فرق المدن. لا تحول طبقة دون وجود الأخرى، كما لا يحول تشجيع فريق الحي دون تشجيع فريق الوطن، ولا تتعارض هويَّة واحدة منهما مع هويات الطبقات الأخرى، بل تشتمل عليها، وتوسعها، وتغنيها.

***

قبل أربعة أعوام دُعيتُ لإلقاء بحث في مؤتمر «تحدي تجديد العروبة» في بيروت. شارك في المؤتمر سياسيون بارزون، ورؤساء مؤسسات مجتمع مدني، وفاعلون اجتماعيون، وأكاديميون معنيون بالخطاب. كان هدف المؤتمر هو دراسة التحديات التي تواجهها العروبة بوصفها هويَّة جامعة لدول العالم العربي من المُحيط إلى الخليج، في ظل تنامي الهُويَّات القُطرية، وتراجع العمل العربي المُشترك. كان لدى المُشاركين إدراك جلي بأن العروبة في أزمة، بقدر ما كانوا يدركون أن جزءًا من مشاكل العَالَم العربي يكمن حله في تجاوز هذه الأزمة، استنادًا إلى أن تكتل العَالَم العربي سيعطيه قوة إضافية في مواجهة تكتلات العَالَم الأخرى شرقًا وغربًا. وعلى الرغم من المشاعر الدافقة بشأن ضرورة تعزيز العمل العربي المُشترك، والوعي بالعروبة بوصفها هويَّة جامعة، فقد كانت لديّ مشاعر تشاؤم لم أفلح في إخفائها أثناء المؤتمر. وذلك استنادًا إلى إدراك أن

الطموح لتعزيز الهُويَّة العربية المُشتركة طريقه شائك في ظل الصراعات العربية-العربية، والتدخلات الأجنبية التي تسعى بكامل جهدها إلى تفتيت العرب، وازدهار النعرات الطائفية، والاستثمار الواسع في ترسيخ الهُويَّات القُطرية بمعزل عن الهُويَّة العربية الجامعة.

جاءت بطولة كأس العَالَم 2022، لتكشف أن العروبة بوصفها إيمانًا بالروابط المتينة والمصيرية بين الأشقاء العرب أشبه بجذوة نار أبدية، لا تخمد مهما علاها الرماد. وكان الخطاب الشائع على منصات التواصل الاجتماعي تجليًا لهذا الإدراك لعمق المُشترك العربي، سواء فيما يتعلَّق بالاستضافة القطرية للبطولة أو بمساندة الفرق العربية المُشاركة في البطولة. فقد تداول كثيرون تعبير (الاستضافة العربية لكأس العَالَم)، لتأكيد البُعد العروبي للاستضافة، وهو ما انسجم مع الخطاب الرسمي لدولة قطر التي حرصت على تقديم الاستضافة بأنها «عربية»، لا قَطَرية فحسب. وتخلق إدراك عمومي واسع بأنّ البطولة تمثل العَالَم العربي بأسره، تجلّى عبر التغطيات الإعلامية للبطولة، والحوارات الشخصية، وغيرها.

عزَّز حفل الافتتاح من الحس العروبي للبطولة، فقد كان أول حفل افتتاح لبطولة كأس عالم يُتحدَّث فيه باللّغة العربيّة، وأول حفل افتتاح تُقرأ فيه آية قرآنية، وأول حفل افتتاح تُقدَّم فيه أغانٍ شعبية وأزياء محلية عربية، وأول حفل افتتاح تُقدَّم فيه قيم عربية مثل قيم حُسن الضيافة، وغيرها. وقد حرص الفاعلون على منصات التواصل، لا سيما الفيسبوك وتويتر، على مراكمة الرموز والإشارات الدالة على البُعد العروبي الجامع للبطولة، وتداولها.

كذلك، تجلّى الحس العروبي بوضوح في الالتفاف حول الفرق المُشاركة في البطولة. وكان الأداء الاستثنائي لمُنتخب المملكة العربية السعودية أمام منتخب الأرجنتين، والمنتخب المغربي أمام منتخب بلجيكا محفِّزًا على امتلاء الفضاء العمومي بتجليات حماسية لخطاب العروبة. فقد تعامل المُشجعون في أرجاء العَالَم العربي مع الفوز على أنه إنجاز «عربي»، وأنتجوا خطابًا تضامنيًا إدماجيًا تحوَّل فيه المنتخبان إلى ممثل العرب في المباراة، وامتلأت الفضاءات الافتراضية لغير السعوديين والمغاربة برموز الهُويَّة السعودية والمغربية، مثل العلم الوطني، في شكل من أشكال تطويع خطاب الهُويَّات المحلية ليكون خطابًا جامعًا. وكأن رفع العربي غير السعودي للعلم السعودي أو المغربي، شكل من أشكال التضامن والتوحد، يغير من مفهوم الرموز الوطنية بوصفها أدوات للتعبير عن الهُويَّات القُطرية لتصبح أدوات للتضامن العروبي.

تكرَّرت موجات إنتاج خطابِ العروبة مع بقية مباريات الفرق العربية في كأس العَالَم. وفي كل مرّة تكتسب الرموز القُطرية هويّة عروبية، تتجاوز بها دلالاتها المحلية. فقد رفع المشجعون الأعلام التونسية والقطرية في عواصم البلدان العربية، وهتفوا لفرقها في أرجاء العَالَم العربي، وامتلأت الفضاءات العمومية الافتراضية بأشكال التضامن مع ممثلي العَالَم العربي في البطولة، حتى كادت البطولة في أيامها الأولى تصبح مناسبة عروبية بامتياز، وكاد كأس العَالَم 2022 يتحوَّل إلى رمز للعروبة.

كيف يمكن إذن استثمار هذا الازدهار الاستثنائي في خطاب العروبة لصالح المستقبل؟ وكيف يحافظ العربي على تدفقه، واستمراره؟ لعَلّ أول سبل ذلك هو تأكيد أن العروبة هويَّة جامعة لا تتعارض مع الهُويَّات القُطرية المحلية، بل يمكن أن تدعمها وتقويها. فليس هناك تعارض بين أن يكون المرءُ مصريًا أو تونسيًا أو عراقيًا أو ليبيًا أو عمانيًا... إلخ، وأن يكون عروبيًا. فالهُويَّات، كما ذكرنا، دوائر متلاحمة، تتسع وتضيق وتتماس وتتفاعل وتتعاون وتتلاقح. ويدفعنا ذلك، ثانيًا، إلى مواجهة أسباب صراع الهُويَّات واقتتالها في السياق العربي، انطلاقًا من مبدأ إمكانية تعايش الهُويَّات من ناحيةٍ، ومبدأ مقاومة التفتت من ناحيةٍ أخرى. لقد حرص الاستعمار على مدار عقود على إزكاء العداوات بين البلدان العربية، وبين أبناء البلد العربي الواحد، وسعى إلى تعزيز مشاعر الشوفينية، والمذهبية، والعنصرية، والتمييز؛ بهدف تفتيت الهُويَّات الجامعة. وللأسف ساهم البعض في إشعال نيران هذه النعرات والمذهبيات، وتحوَّلت صراعات الخطاب في بعض الأحيان إلى فتن وحروب طائفية. وقد رأينا كيف جعلتنا كأس العَالَم لكرة القدم نُدرك ما يجمعنا، ونحيد ما يفرقنا. ومن الضروري البناء على هذا الإدراك، والوعي به.

لعَلّ وجود وعي عمومي بالقضايا المُشتركة الأكثر مصيرية للعرب يكون داعمًا إضافيًا لتجديد خطاب العروبة، والحفاظ على وهجه. وتظل قضية تحرير فلسطين نقطة ارتكاز صلبة للعروبة. فلم يكن غريبًا أن تحضر رموز القضية الفلسطينية في كأس العَالَم 2022 على نحو جلي في خطاب تشجيع المُنتخبات العربية. ولعَلّ اللّوحة الفنية التي رسمها الفنّان رائد القطناني تجسيد لهذا الحس العام بمركزية القضية الفلسطينية في الوعي العربي، وصلة ذلك بكأس العَالَم. فقد رسم الفنّان أربعة أجساد قوية متضامة، على صدر كل واحد منهم علم وطنه، وعلى سواعدهم جميعًا يلتف علم فلسطين؛ ليرمز إلى مركزية القضية الفلسطينية لدى ممثلي العروبة في كأس العَالَم.

لقد برهن كأس العَالَم في قطر 2022، أن العروبة هويَّة جامعة، متجذرة في نفوس العرب من المُحيط إلى الخليج، رغم كل الضربات التي تعرَّضت لها. فعسى أن تكون هذه البطولة، نقطة تحوُّل نحو مزيد من الوعي بضرورة العروبة، ومزيد من العمل الجماعي الجاد على تعزيزها. ■ **عماد عبد اللطيف**

بلاغة الجمهور الرياضي

ما وراء الخطاب الاحتجاجي

لماذا نجعل الخطاب الرياضي لكرة القدم 2022 محور التحليل؟ هل يمكن أن تشكل الصورة في الملاعب الرياضية، واللافتات، والرموز الداعية لمُقاطعة الحدث الكروي بقطر خطاباً يستحق التحليل؟ ثمَّ ما الاستراتيجيات الخطابية الموظّفة لحملة المُقاطعة؟ هل الخطاب الرياضي خطاب للترفيه؟ أم خطاب مُسَرْبَل بولاء أيديولوجي؟ هل يمكن اعتبار الاستجابات التي رفعت في الملاعب، استجابات بليغة؟ ناقدة لخطاب سلطوي؟ أم أنها مجرد تكريس لثقافة شعبوية؟ وما سياق الخطاب الاحتجاجي؟ وما أشكاله واستراتيجياته الخِطابية؟ وما نوع الاستجابات الجماهيرية؟

تروم هذه الأسئلة الكشف عن الضرورة النقدية غير المنطقية للشعارات، والرسائل اللّغويّة وغير اللّغويّة التي حملها جمهور كرة القدم، في ملاعب أوروبية تدعو من خلالها الدول المُشاركة إلى مقاطعة كأس العَالَم، بدعوى أن الخطاب السلطوي يضيق على الحريّات العامة. ولأجل هذا الغرض كان الفضاء البلاغي (الملعب) موطناً للإفصاح عن الهُويَّة المفقودة. محملاً بمجموعة من الخطابات المُتصارعة أعدّت لغرض مقاطعة كأس العَالَم 2022.

بلاغة الجمهور الرياضي بين الإمتاع والإقناع

اهتمّت بلاغة الجمهور ومنذ التأسيس لها سنة 2009 بخطابات الحياة اليومية، التي يكون الجمهور طرفاً فاعلاً ومنتجاً للخطاب، لا مجرد مستهلك له فحسب. وقد فتح هذا التوجه البلاغي الجديد آفاقاً واسعة للبحث في البلاغة وتحليل الخطاب، إذ ربط فيها البحث بالإنسان وهمومه، وما يتعرَّض له من قمع للحريّات، وممارسة للسلطة، ولذلك عُنيت بلاغة الجمهور بدراسة مختلف الخطابات الإنسانية: سياسية، واجتماعية، ورياضية...

وما دام الخطاب الرياضي، جزءاً لا يتجزأ من خطابات الجماهير، فإنه يعَدُّ طرفاً فاعلاً فيه، عبر توظيف مجموعة من الأشكال الخطابية تزيد من حماس الجمهور، كما تدفع اللاعبين إلى بذل عطاء مضاعف، وتشحن هممهم، ومن بينها: خطابات التعليق الصوتي المُصاحبة للمباريات، والتحليلات المرئية أو المسموعة، والتغطيات المقروءة في الصحف والمجلات عنها... والعناصر الصوتية المُتعلّقة بخطاب التعليق... وطرق تمثيل لعبة كرة القدم والمُشاركين فيها في الخطابات العمومية... والعلامات اللُّغويّة كهتافات الجماهير، ولافتاتهم، وأناشيدهم، وشعاراتهم، وتعليقاتهم علي الإنترنت، أو العلامات غير اللُّغويّة مثل التصفيق، والصفير، والصور التي يرفعونها[1] سواء أكان ذلك في فضاء حي كملاعب كرة القدم، أو افتراضي على المواقع الإلكترونية، عبر استجابات مشكّلة عقيدة رياضية أحياناً، تدافع عبرها عن فريقها، وأحايين أخرى بالاحتجاج وحمل رسائل سياسية؛ اجتماعية...

ونضيف إلى جانب العلامات اللُّغويّة، الرسائل غير اللُّغويّة مثل التصفيق، والهتافات، وأناشيد الألتراس، وأغانيهم الصاخبة، ويقصد بأناشيد الملاعب «نوع من الخطابات الجماعية التي يردِّدها مشجعو الملاعب، سواء أكانوا مجموعات عفوية، أو جماعات منظمة (ألتراس)»[2] كما يمكن أن تكون أغاني يبثها شخص من فضاء الملعب، ممَّن يناط له مَهمّة التعليق وتقديم اللاعبين.

وتتميز استجابات الجمهور الرياضي بمجموعة من الخصائص، منها:[3]

-الآنية: حيث تمكّن التطبيقات التكنولوجية الجمهور في الفضاءات الافتراضية من التفاعل الآني؛ وذلك بفعل التوزيع والاستهلاك في الوقت نفسه الذي توزع فيه الرسالة؛ بحيث تمكّن الجمهور الرياضي من متابعة

المباراة، وإبداء استجابته حولها.
-ضعف الخضوع للرقابة وإعادة المُعالجة: ويتجلى ذلك في التمتع بالحريّة والنفاذ، وضعف المُراقبة الصارمة والمضبوطة، كأن نجد تعاليق خاصة باللّغة العربيّة إلى جانب اللّغات الأخرى، أو توظيف العامية...
-ضخامة حجم الاستجابات وتعدُّد أنواعها: فقد تتعدَّد استجابات الجمهور الافتراضي حجم الرسائل الأصلية، لتأخذ أشكالاً متنوّعة، مثل: رسائل لغويّة، أو تسجيلات صوتية، أو مرئية، أو بصرية. فبفضل سهولة التواصل التي توفرها التطبيقات التكنولوجية يمكن للجمهور أن يتفاعل مع المُباريات بشتّى أنواع الرسائل.
-قابلية تجهيل المصدر وصعوبة التتبع: بحيث أتاحت وسائل الاتصال الإلكترونية إمكانية عديدة لتجهيل مصدر استجابات الجمهور. فالأسماء المُستعارة والرموز، تجعل هويّة منتج الاستجابة أحياناً كثيرة مجهولة...
- سهولة القابلية للحصر والقياس: عن طريق سهولة قياس استجابات الجمهور وحصرها في الفضاء الافتراضي. فتعليقات الجمهور على الخطاب، وإعادة إرساله ووضعه أو حذفه... يمكن قياسها، وتفسير العلاقة بينها وبين الخطابات الأصلية[4].

وانطلاقاً من هذه الخصائص، تتحدَّد الأشكال الخطابية للجمهور الرياضي افتراضياً وواقعياً، بفعل مَسْرَحة الأحداث وتوزيع الأدوار في ما بين الجمهور حتى يتبنَّى المعنى الجماعي، ويشكل تفاعلات خطابية جماعية، متماهية مع بعضها البعض من خلال إبداع هاشتاغات وأغانٍ وشعارات[5] متفق حولها من لدن مؤلّفيها وكتّابها، «فتتمُّ توزيع الرسائل الخطابية، وتتمُّ التعبئة لها افتراضياً تحت مسؤولية وتأطير مُسيّري المجموعات «الأدمين» ويتلقاها مجموع منخرطي الألتراس لتمثيلها وتجسيدها، وتخريجها كعمل مسرحي لمُفاجأة «الخصم المُفترض»، وكذلك كمُتنفس للتعبير عن دراما واحتقان الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية»[6]، بل وحتى العقائدية منها مثل: الدفاع عن العقيدة الرياضية la doctrine sportive لهذا الفريق أو ذاك الذي يذهب حدّ التعصُّب، أو الدفاع عن المُعتقدات الشعبية، والحركات الثقافية، والدفاع عن بلدٍ من البلدان[7] فضلاً عن الدفاع عن حقوق الأقليات، أو العنصرية[8].

وبهذا أصبح لهذه الشعارات سياقٌ تداولي آخر، يخرج به الشعار عبر استراتيجياته الخطابية، من فضاء الملعب إلى فضاء آخر لا يرتبط بالكرة، قد تكون ساحة عمومية، أو مسيرة احتجاجية، أو نادياً ترفيهياً... الأمر الذي يمنح قوة أكبر في التأثير والإقناع، وبذلك لا يمكن اعتبار خطابات جماهير كرة القدم، كلاماً تقريرياً عارياً من الجوانب الخطابية؛ إنها خطابات بلاغية[9].

أشكال الخطاب وتشكّلاته

يلعب الملعب قوة وسلطة في التأثير والإقناع، مستغلاً في ذلك رحابة الفضاء البلاغي، وما يتيحه من حريّات، وإمكانات. ولأجل هذا الغرض استغله الجمهور الرياضي بغية تمرير خطابات مرتبطة بحدث تنظيم كأس العالم 2022 لتوجيه مجموعة من الرسائل.

نبدأ تحليل الشعار انطلاقاً من طرح سؤال «هل يمكن للصورة أن تكون سنداً لخطاب ما»[10] لنجده يتضافر فيه الخطاب المكتوب باللّغة الألمانية (tote Für 15.000 5760 Minuten Fussball! schämt euch!)

[15.000 حالة وفاة مقابل 57500 دقيقة من كرة القدم! ألا تخجل من نفسك؟!]

يسعى الشعار هنا إلى إثبات الصورة الذهنية للخطاب عبر الخط وتموجاته، ووضوحه، بالإضافة إلى لغة الأرقام (15000/5760) باعتبارها دوالي تقابلية، والسبب في ذلك أنها عمدت إلى الخداع البصري القائم على إيراد الرقم السّلبي 15000 الذي يقوم على حمولة سلبية (عدد قتلى عمَّالِ بناء الملاعب المُحتضنة لكأس العالم قطر 2022)، مقابلاً للرقم 5760 الدال على عدد دقائق مباريات الكأس، وبه تكون الأرقام إشارة إلى سلبية اللعبة. إنّ اللعب بهذا المعنى ليس سوى حرب، يعمل الشعار على تحريك حرب اللعب رغم أنها لا «تندرج بالضرورة تحت إراقة الدماء»[11] ولا تسمح بمُمارسة العنف وفقاً لقواعدها وقوانينها[12].

إنّ تقابلات الأرقام وحجيّتها تنتقل من كونها عناصر جمالية ذات مسحة فنيّة إلى خزان للمعاني بتشكلاته المُختلفة، التي يدخل فيها الفضاء واللون، والخط، فضلاً عن السؤال الاستنكاري «ألا تخجل من نفسك» فحتى وإنْ كان لم يحدد مخاطبه، إلّا أنه يسعى إلى إثارة اهتمام المُخاطِب والمُخاطَب قصد التعرُّف على حجم التناقض الذي يحمله خطاب (كرة القدم).

يرجع سياق الشعار إلى مقابلة جمعت المُنتخبين الألماني والإيطالي بمُناسبة دوري الأمم الأوروبية، بعدما قام جمهور محدَّد من رفع لافتة (ToTE FÜR 15.000 GROßE RULISON FIFA UND CO. OHNE GEWISSEN BoYCOTT QATAR ¡) [بالألمانية] (15 ألف قتيل لمرحلة كبرى...الفيفا وشركاؤه ليس لديهم ضمير) [بالعربية]، واستناداً إلى الشعار يتبيَّن أن العنوان بالإضافة إلى هالة التصميم القائم على بعده الكاليغرافي (التشكيل، واللون، والفضاء)، اعتمد مضموناً لسانياً أساساً لتميّزه، مقدماً رقماً وإحصاء، أعقبه خطاب التخويف «الفيفا وشركاؤه ليس لديهم ضمير»، لأنه نتيجة غير مرغوبة فيها، ترتبت عن الرقم 15 ألف قتيل.

لكي يقنع الشعار بخطورة اللعبة، لجأ الشعار إلى اعتماد الإقناع العاطفي، والعقلي بناءً على توظيف أرقام مصحوبة بخطاب لتبيان حجم تناقض اللعبة، التي كرّست القتل، مع ربطها بقيمة إنسانية. تتمثل

هذه القيمة في استحضار الضمير الإنساني الذي يدافع عن الكرة بدل الإنسان، موظفاً هول الرقم 15000 قتيل وحجاجيته. فهل يسعى الرقم هنا إلى الإقناع أم إلى المُغالطة والتحريك العاطفي؟

يتخذ الشعار، الفعل البلاغي المُباشر (الفيفا وشركاؤه ليس لديهم ضمير) سبيلاً إلى قول «الحقيقة» عن حدث القتل، مزكّيا معناه، بجملة من المظاهر: كالمظهر السردي، والمظهر التشخيصي[13] (تشخيص وضع الحدث بأنه مأساوي ويحتاج إلى استعمال المنطق والضمير في مقاطعة التظاهرة الكروية)، والمظهر الوصفي[14] (15 ألف قتيل لمرحلة كبرى) والتطابق بين اللفظ والمعنى الذي دعت إليه عبارة (BOYCOTT QATAR). فهذه المظاهر قد تكشف عن واقع، لكنها قد تنطوي على تضليل وخداع. وبالنظر إلى عبارة (الفيفا وشركاؤه) وعبارة (مقاطعة قطر)، وجدناهما يفصحان ويضمران في الوقت نفسه، فإذا كانت العبارة الأولى لم تحدّد من الشركاء، فإنّ الرسالة الثانية (مقاطعة قطر) أعلنت عنه، لكن هذه المرّة لم تربطها بمأساوية الحدث.

لا يقف خطاب المُقاطعة عند هذا الحد، بل ازداد انتشاراً واتساعاً، مستغلاً رحابة الفضاء، وما يتيحه من حريّة، في تمرير الادعاءات. لكن هذه المرّة معتمداً التشخيص باعتباره أسلوباً يستقي عناصره من معطيات ثقافية خارجية مؤدلجة. كما توضحه هذه اللوحة الجماهيرية.

تحوَّل الملعب عبر هذه اللوحة إلى فضاءٍ بلاغي، حينما أصبح عبارة عن نشاط تواصلي، ذي طابعٍ نفعي وجمالي[15] غير أن جماليته هاته تحوَّلت إلى طابع نفعي بالدرجة الأولى، وذلك حينما استغل الجمهور جمالية الألوان (الأسود والأصفر) التي تعكس هويَّة الفريق (بروسيا دورتموند) والعقيدة الرياضية ليمرّر مجموعة من الشعارات المُشفّرة: (Qatar Abschalten) (بالألمانية) في إشارة إلى مقاطعة مشاهدة مباريات كأس العالَم بقطر 2022 عبر قنوات التليفزيون. وقد أخذت مساحة أكبر في صورة بارزة وواضحة. ولا يمكن أن تفصح هذه اللافتة عن نفسها إلّا إذا ضُمّت إليها باقي اللافتات الأخرى، التي أتت موظفة أسلوباً مشخصاً تشخيصاً أيديولوجياً[16]، تفصح عن خطاب المُقاطعة بدعاوى مغالطة، لكنها تضمر هويَّات، وترتبط بثقافاتٍ راسخة عند مخاطِبيها.

تحاول اللافتات الجماهيرية المرفوعة أن تبني خطاباً مأساوياً، مقدماً إحصاءات (TAUSENDE TOTE [بالألمانية] وترجمتها بالعربي: آلاف القتلى)؛ (AUF DEM RUCKEN TAUSENDER MENCHENLEBEN RIEN IN DEN NACHSTEN GELDREGEN- BOYCOTT QATAR [بالألمانية] وترجمتها بالعربي (على ظهر آلاف الأرواح البشرية مطر قادم من المال، مقاطعة قطر)، معتمدة على تكرار الرسالة الهدف (مقاطعة قطر)، لنقل صورة مشوهة عن الحدث (آلاف). فالرسائل التي يقدِّمها الجمهور للعَالَم عبر خطاب الشعارات المرفوعة ترتكز على أرضية صلبة ثابتة وهي الدعوة للمُقاطعة؛ لأنها حسب تصوُّرهم جوهر الوضع المأساوي، عرضت النفس الإنسانية للقتل. ويدعو بالمُقابل منظمات حقوق الإنسان HUMANRIGHTS للوقوف عند حجم الكارثة (KATARSTROPH). خالقاً تحويراً في كلمة catastrophe بالفرنسية.

إنها خطابات تفصل الشعار عن ممارسته الأساسية، لذلك وجدناها وضعت بخطوط بارزة وكبيرة، لتحقيق تأثيرها، وإقناعها من حيث كونها خطابات تسعى نحو تحقيق التعايش الإنساني، عبر فضح ومقاومة سلطة خطاب الكرة، والانفتاح على ما هو إنساني إلى أبعد حدّ، وإصلاحه. فالجمهور حسب هذه الشعارات قد يبدو مدركاً لواقع خطاب الكره الذي يكرِّس القتل والدمار، ويهدف إلى الربح، لكنه في الوقت نفسه ممارس له، عبر الانتماء للعقيدة الكروية. في الخطاب إذن دعوة، لكنه لا يلتفت لتناقضاته، وحجم مغالطاته.

■ **حسين البعطاوي***

هوامش:

1 - عماد عبد اللطيف: «بلاغة جمهور كرة القدم تأسيس نظري ومثال تطبيقي» مجلة العمدة، العدد السادس، سنة 2019، ص: 14.

2 -نفسه، ص: 16.

3 - عماد عبد اللطيف: «تحليل الخطاب بين بلاغة الجمهور وسيميائية الأيقونات الاجتماعية» مجلة فصول العدد 83/84 خريف/شتاء 2012/2013، الهيئة المصرية للكتاب، ص: 515.

4 - نفسه، ص: 515.

5 - مثله بالخصوص شعار حركة المثليين بأوروبا بعد حملة rainbow laces التي دعت إلى إقرار حقوقهم، رافعين شعارات ولافتات في الملاعب، وعلى قمصان اللاعبين.

6 - سعيد بنيس: «تمثلات الخطاب الاحتجاجي للألتراس في المغرب وتأثيراته السياسية» مجلة لباب للدراسات الاستراتيجية والإعلامية العدد الثاني مايو/أبريل 2019، ص: 152.

7 -بعد الغزو الذي تعرَّضت له أوكرانيا أواخر سنة 2021 حملت مجموعة من جماهير الدوريات الأوروبية لافتات في الملاعب، وشاشات التليفزيون تدعو فيها إلى وقف الحرب stop war

8 - مثّل مقتل الأميركي «جورج فلويد» على يد شرطي بمدينة مينابوليس الأميركية، حملة واسعة من التعاطف، والاحتجاج في ملاعب كرة القدم؛ جمهوراً ولاعبين. حاملين شعارات لا للعنصرية (الاحترام) no racism respect.

9 - عماد عبد اللطيف: «بلاغة جمهور كرة القدم» ص: 14.

10 - غي غوتيي: الصورة: المُكوّنات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، ص: 289.

11- HUIZINGA Johan, Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu, trad. C. Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p: 150.

12- Ibid, P: 150.

13 - سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية، ص:60.

14 - نفسه، ص: 60.

15 - عماد عبد اللطيف: بلاغة الحريّة، ص: 116.

16 - التشخيص «مفهوم إيديولوجي أساسي لمُجتمع يهدف من وراء تشخيص الأشياء والمُعتقدات إدماج الفرد في نمط اجتماعي معيَّن» انظر: عمراني المصطفى: الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، العدد 34/2000، ص: 28.

*باحث في البلاغة وتحليل الخطاب/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس سايس.

هل يمكن تصنيف الكوميكس نوعاً أدبياً؟

أنثروبولوجيا الساندمان

أصدرت منصة (نتفليكس) شهر أغسطس/آب الماضي الموسم الأول من مسلسل «الساندمان» (the Sandman)، المقتبَس عن «سلسلة أدبية» تحمل نفس العنوان (1989 - 2015) للكاتب البريطاني «نيل غيمان». تقدِّم السلسلة عالماً أدبياً خاصاً، نسقاً استثنائياً في الكتابة، تطرح مفاهيم وقضايا أنطولوجية وأنثروبولوجية عميقة ومغايرة بشكلٍ جذري لكل مؤلَّفات الكوميكس المُوجَّهة للأطفال، وهي إذ تخترق الحدود التاريخية لعالم الأدب وآبائه المُؤسسين (خاصة شخصية ويليام شكسبير) وتنافس على أعرق الجوائز في الحقل الأدبي فإنها تفتح المجال لردِّ الاعتبار لجنسٍ أدبي هجين بالضرورة (الصورة والكلمة).





«أشعر بأن الساندمان إرثي الخاص [...] مولودي أو طفلي الصغير [...] وهو الآن ذاهب إلى المدرسة». بهذه العبارات يصف الكاتب الإنجليزي نيل غيمان الكيفية التي انتقلت بموجبها سلسلة الساندمان من عالَم الكوميكس نحو الشاشة الصغيرة[1]. على امتداد ثلاثة عقود، لم تستطع السلسلة أن تجد طريقها نحو عالَم السنيما، نظراً لكونها مقاومة للتسليع التجاري للإبداع الأدبي وتسبح خارج دائرة ثنائية «البطل الشرير/ البطل الخيِّر» التي تعجُّ بها الصناعة الأدبية والسينمائية اليوم، بتعبير غيمان. يتعلَّق الأمر بعمل يمتد على أزيد من 3000 صفحة، يضمُّ واحدة من أكبر المسودات الإبداعية في تاريخ الأدب المُعاصِر بحجم يتجاوز 12 ألف صفحة وتطوُّر إبداعي فريد على مدار ثلاثة عقود. لذلك، ليس بغريب أن تراهن منصة نتفليكس على هذه السلسلة لتفادي خطر الانهيار وتعزيز القدرة على منافسة باقي المنصات (HBO Max, Disney+, Amazon Prime, Apple TV, Hulu) في سياق العصر الذهبي لرقمنة الكوميكس بامتياز. وكما كان متوقعاً، سيتصدَّر العمل لأسابيع «ترندات» الستريمنغ الرقمي وسيحظى بإشادة النُقَّاد والمُتابعين، وحتى قرَّاء الكوميكس بالأساس.

يرجع نجاح واحدة من أعقد الأعمال الإبداعية للكوميكس، والتي ظلّت لسنوات غير قابلة للنقل إلى عالَم السينما، نظراً للخصوصية الفلسفية والإبداعية لعالَم الساندمان، إلى ثلاثة أسباب رئيسة: أولاً، صدورها في عقد تهيمن فيه أفلام الخيال العلمي والأبطال الخارقون على معظم إيرادات السينما، التليفزيون ومنصات البث الرقمي، بعد النجاح الذي حققته أفلام ومسلسلات شركتي (DC) و (Marvel) وانخراطهم في سيرورة إبداعية مبتكرة لبناء عوالم سينمائية وإبداعية جديدة سترسم معالم السينما العالمية خلال العقد القادم. ثانياً، مشاركة نيل غيمان في مختلف أطوار بناء العمل، وفقاً لرؤيته وتصوُّره للنسخة التليفزيونية من عالَم الساندمان. لطالما كان السبب الأساس الذي أخر انتقال العمل نحو السينما هو رفض غيمان لاختزال «عالمه» في فيلم سينمائي؛ كيف يعقل أن يتمَّ اختزال أزيد من 3000 صفحة من البناء، المفاهيم، التصوُّرات والترابطات والروح الفلسفية في ساعتين أو ثلاث؟ ثالثاً، قوة وأصالة الساندمان نفسها. لا يتعلَّق الأمر بكوميكس أو قصص مصوَّرة -فقط- وإنما بعمل إبداعي يتجاوز مركزية الفولكلور



الشمالي، ويشكِّل عالماً تخييلياً فريداً في ضوء تناسق مبتكر بين مختلف المرجعيات الثقافية والميثولوجيات الإنسانية ويقلب العديد من المفاهيم والتصوُّرات ضمن ثقافة الكوميكس[2]، بالشكل الذي جعله أحد «الخالدات» التي أنقذت الصناعة من شرط الأزمة. لذلك، يمكن القول بأننا أمام عمل تأسيسي رابط بين عالمين (الصورة والكلمة) ومكسر للحدود الوهمية بين مختلف أنماط الإبداع الأدبي بالضرورة.

تكمن أصالة الساندمان في كونها سردية فلسفية تغوص فيما وراء القيم والمفاهيم الأخلاقية والوجودية الكلاسيكية، ضمن مدخلات مختلفة ومعقَّدة. ففي الشرط الفلسفي، يندرج العمل في إطار ما بعد حداثي، ليس فقط من حيث غياب مركزية المركز ونقد الحداثة وأشكال الحياة الإنسانية الجديدة، ولكن نظراً لضبابية الحدود الفاصلة بين قيم الخير والشر؛ حتى شخصية «مورفيوس» (Morpheus) الرئيسة يصعب إصباغها بهوية، ثقافة أو حتى قيمة إنسانية بعينها، في تماهٍ سيكولوجي مع شرط تعقيد الحياة الجديدة في العصرين الصناعي والرقمي. من ناحية أنثروبولوجية، يعيد العمل تشكيل مختلف الأساطير والميثولوجيات الإنسانية في عالم واحد متناقض ومتصارع، إلّا أنه متكامل من حيث التمفصلات الثقافية. تسمح السلسلة بإعادة طرح الكثير من الأسئلة حول الشروط الجينالوجية والتاريخية للحديث عن الأساطير الأصل أو التداخل والتكامل بين الأساطير العابرة للثقافات والمُعتقدات المُختلفة. ففي نهاية المطاف، تعكس الميثولوجيا جزءاً من حقيقة الإنسان في سياقات وشروط تاريخية معيَّنة؛ وكأن جميع أساطير هذا البُعد من الوجود تغرف من نهرٍ واحد.

إضافة إلى ذلك، يعمل نيل غيمان على إخراج عالم القصص المُصوَّرة في طابعه الطفولي المُميّز لشرط النشأة والتطوُّر ويدفع به نحو عالَم الإبداع الأدبي المُوجَّهُ ليس فقط للكبار، وإنما لمُختلف الهويات والثقافات بالأساس. رغم العمق السريالي للعمل، ولعبه على الحدود الفاصلة بين الداخلي والخارجي في الذات الإنسانية ومختلف تمفصلات الجانب العميق من النفس البشرية -بل الحدود بين الواقع والخيال- إلّا أنه يسير في اتجاهٍ مبتكر يعمل على التجسيد «التشخيصي» [المادي] للعديد من المشاعر والأفكار المُتناقضة التي يصعب وصفها قبل التفكير في تحليلها أو تجسيدها (الحلم، الموت، الرغبة، اليأس، القدر، الدمار والهذيان). لذلك، كان واضحاً التأثير الكبير للعمل في التوجُّهات الكبرى للكوميكس اليوم، أساليب الكتابة، القضايا المُعالجة وشروط إنتاج الصناعة، ورهانها على مستقبل تكون فيه جنساً أدبياً قائم الذات.

هل يمكن اعتبار الكوميكس الجديد أدباً؟ ربما لم يكن هذا السؤال ذا وجاهة منطقية في سياق المراحل الثلاث الأولى من تطوُّر ثقافة الكوميكس (بين نهاية الثلاثينيات إلى منتصف الثمانينيات) من منطلق أنها عبارة عن قصص مصوَّرة موجَّهة للأطفال، بحمولات، قيم، أفكار وأساليب كتابة خاصة بالأطفال. لكن، بعد شرط الأزمة الذي كاد يعصف بمُستقبل الصناعة ككل، ستفتح سلسلة قصص الساندمان توجُّهاً جديداً للكوميكس، يتأرجح بين السريالية، الظلامية والسوداوية، قائماً على سردٍ أدبي يتماهى مع القصص القصيرة -بين حدي الصورة والقصة نفسها- وينهل من التراكم الأدبي والتراث الفولكلوري للثقافات الإنسانية المُختلفة لتشكيل أحد أعقد العوالم، من حيث القيم، الثيمات، المفاهيم والقضايا المطروحة التي تتكامل مع «جبل الجليد» الغامض لِما وراء المشاعر والأفعال الإنسانية. لذلك، كان واضحاً أن صناعة الكوميكس تسير في اتجاه الانفتاح على أسواق أوسع من جهة، تحرير أكبر لكُتّاب ورسامي القصص المُصوَّرة من الأكسيوميات الكلاسيكية للثقافة -رغم تعزيز الخضوع لسلطة منطق السوق المفتوح فيما بعد- من ثانية، وتوسيع قاعدة القراءة بالتحوُّل نحو عالم الأدب من ثالثة. تتسم سلسلة الساندمان بلغةٍ خاصة وأسلوب كتابة فريد، لا بالمُركّب ولا بالبسيط، متشبِّع بروح الكوميكس ومنفتح على فلسفات الأدب المُعاصِر، وتضم عشرات القصص المُشكِّلة لكونٍ مستقل على امتداد 3000 صفحة، فلا هي بالقصة ولا الرواية، تتداخل الميثولوجيات والأساطير والثقافات الإنسانية مع بعضها البعض وفقاً لخط زماني ومكاني يعيد كتابة تاريخ الحكايات والأساطير وفقاً لسرديات كبرى جديدة. إضافة إلى ذلك، تقدِّم السلسلة شخصيات مركَّبة، بوصف وعمق يتآلفان وطبيعتها الخاصة؛ هي بالأساس العناصر العميقة والدفينة وغير المفهومة في الذات الإنسانية، أو على الأقل تلك التي يتصوَّرها الإنسان كذلك. نتيجة لهذا، يمكن القول بأن الساندمان ليست مجرد عمل كوميكس كباقي أعمال عصرها، بل تبسط سردية إبداعية مركَّبة وهجينة بين أجناس مختلفة لتشكِّل في نهاية المطاف «تحفة كوميكسية بامتدادات فلسفية وأدبية» (الساندمان هي قصة عن قصة وقصة في قصة)[3].

تأتي خصوصية تحفة نيل غيمان في كونها كذلك سردية أدبية معقَّدة حول تعقيد تاريخ الأدب نفسه؛ أو على الأقل الكيفية التي أراد بموجبها غيمان استحضار تاريخ الأدب المُعاصِر. الأمر أشبه بقصة مركَّبة حول تركيب السردية الأدبية بالضرورة. يتعلّق الأمر بالجدل التاريخي حول أصل مؤلَّفات ومسرحيات شكسبير. حضر هذا السؤال في العديد من قصص الساندمان (13 - 19- 75) بطريقة يتمازج فيها الواقعي بالخيالي، من خلال ربط أصل الأعمال الإبداعية لشكسبير بعالم الأحلام[4]، وبشكلٍ يميل إلى الدفاع عن أصالة فعل الإبداع وصعوبته ومساعدة القارئ على طرح مزيد من الأسئلة حول شرط «لعنة الكتابة»[5]. تبعاً لذلك، أسهم هذا الطابع المُعقَّد في التعاطي الأدبي مع قضايا أدبية -بلغة أدبية كذلك- في حصول السلسلة على 26 جائزة، من بينها جائزة (World Fantasy Award) العريقة سنة 1991 لأفضل الروايات القصيرة في سابقة لم تتكرَّر إلى اليوم. والغريب في الأمر أن مختلف هذه الجوائز ظلّت تدرج الساندمان في أجناس مختلفة (القصة القصيرة، القصص المُصوَّرة، الرواية القصيرة، الكوميكس) وتجسِّد الموقف المركَّب للنُقَّاد من التفكير خارج الشروط الكلاسيكية لتطوُّر الأدب المُعاصِر.

ختاماً، خلَّف فوز «بوب ديلان Bob Dylan» بجائزة نوبل سنة 2016 جدلاً تاريخياً بين النُقَّاد والأدباء حول الوجاهة المنطقية لاعتبار كلمات الأغاني أدباً. لكنه، سيسهم في إعادة تفكير مفهوم الأدب على نطاقٍ واسع وردّ الاعتبار للعديد من المُمارسات الفنية المُهمّشة. ونظراً للقوة والأصالة الإبداعية لسلسلة الساندمان، بإجماع النُقَّاد والمُختصّين، لن يكون من الغريب أن نجد قصص الكوميكس الجديدة ضمن لوائح وترشيحات الجوائز الأدبية العالمية، وتستطيع أخيراً كسب الاعتراف والشرعية النقدية لأحد أكثر الأجناس الإبداعية المُهمّشة في عالم النشر والكتابة. وبعد أن حظي الجزء الأول بإشادة كبيرة بالمنصات الرقمية، تكتمل المداخل الأولى للتحوُّل الرقمي للإبداع السينمائي العالمي. من خلال استمرار الصراع بين الكتاب الرقمي والورقي، تعزيز قوة منصات البث الرقمي، الاستثمار أكثر في التخييل وثقافة الكوميكس، تراجع مبيعات الكوميكس الورقي نفسه وظهور موجة النشر الفردي، يتمُّ الرهان على الثورة الرقمية الجديدة من أجل تسريع وتيرة الانتقال نحو عصر «الاقتصاد الرقمي للآداب والفنون». ربما يسهم اكتشاف الكوميكس من خلال المنصات الرقمية في حثِّ القُرَّاء الشباب على العودة إلى عالَم القراءة، كما يوجِّه «مورفيوس» البشر نحو عالَم الأحلام المنسية.

■ **محمد الإدريسي**

المراجع:

Neil Gaiman, et al., The Sandman Vol. 1: Preludes & Nocturnes 30th Anniversary Edition Broché, DC Comics, United States, 2018.

Neil Gaiman, et al., The Sandman Volume 3: Dream Country 30th Anniversary Edition (Paperback), DC Comics, United States, 2018.

الهوامش:

1 - https://www.bbc.com/culture/article/20220803-the-sandman-how-an-unfilmable-comic-made-it-to-netflix.

2 - https://www.youtube.com/watch?v=NO1V7k2xDCk&t=75s.

3 - ibid.

4 - https://www.youtube.com/watch?v=uASb7bgQ7Qg&t=76s.

5 - https://medium.com/meanwhile/the-sandman-franchise-s-exploration-of-the-shakespeare-authorship-debate-c4a9c2518ffd.

الرومانسية

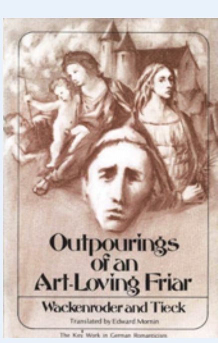
ما حقّقتهُ، وتفرَّدَت بِهِ

استُعملت كلمةُ (رومانسي) في مَواضِعَ كثيرةَ، حتّى أصبحَ من العَسير تَحديدُها في مَعنىً مُتفرِّد، كما أصبحَ من العَسير، أيضاً، مُحاولةُ الإتيان بتحديدٍ جديد لها، لكن يكفي أنَّها تَنطبقُ على مَرحلة من مراحل الشِّعر، الذي انتشرَ في غَرب أوروبا، وحينها بدأ الشُّعراء في كتابة فَنٍ شِعريٍ حديث، يتعارض مع الفنِّ الشعري الكلاسيكي.

في عام (1797م)، تطوَّر مَفهوم فنِّ الشِّعر الرومانسي، وكان لكلمة (رُومانسي) أكثرُ من معنى، ويمكن أن نقول إنَّ بدايات الرومانسية في (ألمانيا)، كانت لدى «فلهلم فاكنرودر - Wilhelm Wackenror[1]» و«لودفيج تيك - Johann Tieck[2]»، وهُما أوَّل مَن تَحدَّدت بهما بداية هذا العصر، وقد ألَّفَ «فاكنرودر» الجزءَ الأكبرَ من كِتاب «فيضان قلب راهب مُحبّ للفنّ»[3]، الذي يَتضمَّن عَدداً كبيراً من القِصص الرومانسية، وفي أواخِرهِ تصويرٌ لقَدَر الفنّانِ الذي يَنهزم في تجاربه، بسبب التناقُض الذي لا يُمكن تَجاوُزه، بين الفنِّ والحياة. وكذلك كانَ صَديقهُ «لودفيج»، الذي كتبَ «تَجوال فرانس سترنبالد»[4]، وجَعَلَ بِهِ المِحور الأساسي للرومانسية، حولَ موضوع السَّفَر والتجوال، للشخصية الرئيسية (فرانس)، والذي يُسافر إلى إيطاليا وهولندا لزيارة فنَّانين مَعروفين. وعلى عكس الأنموذج الكلاسيكي للرواية التربوية، نجدُ أنَّ البطلَ، هُنا، لا يَمرُّ بأيِّ تَطوُّر في شَخصيَّته، فيَظلُّ حَالماً، ونلاحظ في العَمَلَيْن السّابق ذِكرهما، تجسيداً حقيقياً «للملامح الأساسية للرومانسية»، كما وَصفها كِتاب «عصور الأدب الألماني»[5]، كالصداقة بين الأديبَيْن، والتوجُّه إلى استلهام أعمال العصر الألماني الوسيط، بدلاً من أعمال العَصر الإغريقي، بالإضافة إلى العلاقة الوثيقة بين الفنِّ والدِّين، والتجوال الذي لا يَهدأ، والأحلام التي تَحِنُّ إلى تَحقيقها.

وقد اهتمَّت مَقالات الرومانسيين، بالكتابة عَن المُفارقة الرومانسية، وعن فَنِّ الشِّعر الرومانسي بشكلٍ خاصّ، المُفارقة الرومانسية التي انبثقت من الوَعي بوجودِ الهُوّة، التي لا يمكن تجاوزها بين الواقع والمِثال، أو بين النهائي واللانهائي، والوعي بهذه الهُوّة، يعني، بالنسبة إلى الشعراء الرومانسيين، قُدرتهم على العُلو عليها في أعمالهم، من خلالِ المُفارقة، أي أنَّهم يُحافظون، في أعمالهم، على مسافة بينهم وبين الأوهام التي خَلقوها بأنفُسِهم، ويُمكن ملاحظة هذه المفارقة الرومانسية، والعُلوّ عليها، بوضوح، في الحكاية الخُرافية للأطفال، والتي كَتبها «تيك» بِعنوان «القطّ ذو الحذاء»[6].

كتب «فريدريش شليجل - Friedrich Schlegel» عن فنِّ البلاغة الرومانسية، الذي يأتي بمَفهوم جديد، يَمزجُ بينَ الأشكالِ الأدبية المُختلفة، وأوَّل إنتاج أدبي يُعبّر عَن هذهِ التأمُّلات، يَكمنُ في روايتهِ «لوسيندا»[7] (1799م)، التي تكلَّمتٍ على موضوعٍ حسَّاس، بشكلٍ خيالي، وبدلاً من الحَبكَةَ المُتطورة المُمتدّة، يضعُ «شليجل» التشويق في مركزِ الأحداثِ، إذ تَنقسمُ الرواية إلى ستّة فُصول، مليئة بالخِطابات والقِصص والتأمُّلات،





تَـدورُ كُلَّها حـولَ الحُـبِّ، الـذي يَستشـعِرهُ الكاتـب تجـاهَ (لوسـيندا)، التـي يجـدُ فـي شَـخصِها الحُـبَّ الحقيقـي. كمـا نَجـحَ فـي ذلـك «نوفاليـس - Novalis»، فـي روايتـه «هاينريـش فـون أوفتـر دينجـن»[8]، وذلـك بِربطِـهِ بيـنَ البلاغةِ والفلسـفة، وهذا ما كانَ يَطمحُ إليهِ الرومانسـيون الأوائِل.

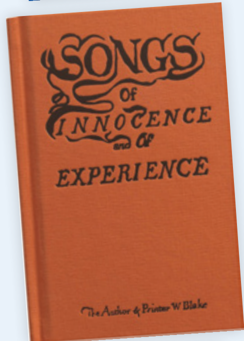
أمَّا عِند الإنجليز، فبدأت الرومانسية بديوان «أغاني البـراءة والخبـرة»[9] لصاحِبـه «وليـام بليـك - William Blake» واسـتمرَّت علـى يَـد العمالقـة مـن الشـعراء، منهـم «جـون كيتـس - John Keats» و«بيرسـي شـيلي - percy Shelley»، وقـد كان كُبـراء الشُّـعراء مـن هـذهِ الفتـرة، قـد اتَّفقـوا علـى نقطـة جَوهريـة؛ مَفادهـا أنَّ «الخيـالَ الإبداعـي»[10] مُرتبـط أشـدَّ الارتبـاط بالبصيـرة الخاصّـة النافِـذة، فـي نسقٍ غيـر مرئـي، وتاريخ الشّـعرِ الرومانسـي، فـي إنجلترا، مُرتبـط بحركـة واحـدة، تنبعثُ مـن حالـة مُسـيطرة مـن التشـوُّق إلـى شـيءٍ أكثَـرَ كَمـالاً، وأكثَـرَ إشـباعاً مـن العالـم المَألـوف، وتلـك الظاهـرة سَـيطَرَت، فـي المرحلـةِ الرومانسـية ومـا تلاهـا، علـى كثيـرٍ مـن العقليّـات الإبداعيـة، وقـد كانَ لهـا نُفـوذٌ بالـغٌ علـىً الشِّـعر، لا سـيَّما أنَّهـا أصبَحـت «ظاهـرة» أوروبيـة بِحـقّ، انتشـرت فـي فرنسـا وألمانيـا وروسـيا وإسـبانيا، ولكـن فـي إنجلتـرا وحدهـا، تقريبـاً، نجـدُ الشِّـعر الصَـادر مِنهـا مُرتبطـاً ببصيـرة نافـذة إلـى نسـقٍ رفيـع للكـون، والحـقُّ أنَّـهُ لا يوجـد مَـنْ بيـن شـعراء أوروبـا مَـنْ يشـبه الشـعراء الكبـار (بليـك، وكولـردج، ووردزورث، وشـيلي، وكيتـس)، سـوى الشـاعر الألمانـي «فريدريـش هولدرلين - Friedrich Hölderlin»، والشـاعر الروسـي «فيـودور تيوتشـيف- Fyodor Tyutchev»، إذ كان «هولدرليـن» يبحث، داخـل ألمانيا الحيّـة، عن الـرؤى الضائعـة لآلهة الإغريـق، و«تيوتشـيف» يتمتَّـع بِقُدرة تُشـبهُ قُدرة و«وليام وردزورث - William Wordsworth» علـى الاسـتجابةِ لِمـا فـي الأشـياء الطبيعيـة، مـن سـحرٍ غيـر مَرئـي، يـرى وراءهـا عالمـاً آخـرَ مـن القـوى والمَخاطِـر والصِّراعـات.

وكذلـك ظَهـرت ثيمـات واضحـة، اتَّخـذت مَوضِـع جِـدال، فيمـا تُحدِثُـه النَّظـرة الرومانسـية، وذلـك فـي رَبطِهـاً بمطالِـبَ مُحـدَّدة، فهـي تُصرُّ علـى ضـرورةِ ارتيـادِ الإنسـانِ، كلِّ مـا يَتصلُ بِـه وبذاتـه إلـى أقصـى الحـدود، وخاصّـةً رُؤيـاهُ الفرديـة، وإلهَامـهُ الخاصّ، فالرومانسـيون يَعتمـدون، فـي أنفُسـهم، علـى كلِّ مـا يَختلـفُ عن غيرهـم اختلافـاً شـديداً، ويُركّـزون علـى مواهِبهـم الفرديـة











الخاصّة، ثم برزَ إشكالٌ، هدَّدَ الرومانسية، يَكمُنُ في مفهومِ «الماوراء»[11] لذلكِ العَالَم الآخر، والذي وَجَدوه في الرُّؤى، عن طريق استخدام الخيال، وقد كانوا في تناولهم لهذا العَالم غامضين دائماً، ولغموضٍ كهذا مَخاطِرُه، فمِنَ الأمورِ التي تكون مثاراً للجدَل؛ ألَّا يستطيع الشُّعراء، أن يكونوا مُحدَّدين إزاءَ أمور تقعُ وراءَ إدراكِ العبارةِ الوصفية، وأن يكونوا صادقين كُلَّ الصّدقِ في سَعيهم لطلبِ الوضوح فيها، وهو وضوحٌ لا يَملكونه، والمشكلةُ أنَّ الغُموضَ في الرومانسية، يبلغُ حدّاً قد لا تحملُ مَعهُ الرُّموز لنا سوى القليل، فنُعِدُّها قد فَشلت في وظيفتها الرئيسية، ولعلَّ هذهِ الثَّغرة قد نَشأت مُنذُ عهدٍ بعيد، استَخدمَ فيهِ الشُّعراء الأسطورةَ، أو ابتكروها لكي تناسبَ احتياجاتِهم.

وقد أثَّرَ الرومانسيون في شِعرِ الحُزن، وكتبوا أغاني تذوبُ رقّةً وعذوبةً، تتزاوجُ فيها صُور الأسى، بموسيقى دائمة التَردُّد، وهذا ما وردَ لدى «إدوارد لير - Edward Lear»، الذي شبَّهَ عواطفهُ ومَنهجهُ، ببعضِ شعراءِ الرومانسية، وتميّزَ بابتكارهِ شخصيَّات جذَّابة من صُنعِ الوَهم، وغدا قادراً على امتلاكِ عين نافِذة في مشاكِله، بوَضعِها في منظورٍ غير مُتوقَّع، وهو إذ يُغيِّر في أنماطهِ الصَّارمة، إنّما يُغيّر في غايتهِ، لا في وسَائله، فوجدَ أنَّ الأسلوب الرومانسي مُلائم لذلك كُلَّ الملائمة، وبذلك تختفي أحزانهُ الخاصَّة الفطريّة في ذلكَ الشيءِ المُقدَّس، الذي لا مَغزى له، فيُظهرُ لنا الصِّلة الوثيقةَ بينَ الغُموضِ الرومانسي، العَبثِ الفارغِ في المعنى، ونتيجة هذا أن نتاجَهُ إعجازٌ وسِحر، وهناكَ لحظاتٌ اقتربَ فيها كلٌّ من «وردزورث»، و«كولردج» وغيرهما من هذه العبثية، حين حاولوا الإتيان بمعانٍ فوقَ ما تَحتملُ الكلمات، وعدا ذلك، كانوا يَحرصونَ على ألَّا تختلطَ تلك المخاطر التي هدَّدت الرومانسيين، بالقيودِ التي كانوا يَعملون في إطارها، والحقُّ أنّه لولا تلك القيود، ما كان هذا الشِّعرُ على ما هوَ عليه، فكلُّ مَطلبٍ ناجحٍ في الفنون، إنَّما يأتي من بعض القيودِ المَفروضة على عملِ الفنَّان، فهو مُطالب أن يُتمَّ شيئاً ما، وأن يتوقَّفَ عن غيره.

وفي فرنسا، سَطَّرت الرومانسية الإبداعية، في أواخر القرن الثامن عشر للميلاد، ازدهاراً واسعاً، بكلّ أنماطِ التعبير، من شِعر ومَسرح ورواية، وقد أصدرَ الشاعر الفرنسي «شارل بودلير - charles Baude-laire» ديوانهُ «أزهارِ الشرّ»[12] عام (1857م)، الذي كان مُتأرجحاً على هامش التيَّارين؛ الرومانسي، والبرناسي، فبدا رومانسياً في الإستسلام للأسى المُلوِّع، وبرناسياً في أسلوبه، بانتقاء الكلمات والحروف وَصقلِها، حتى أنَّ «فيكتور هوغو - Victor Hugo» مُبتدع الرومانسية، ورائدها الأكبر، اعترفَ أنَّ «بودلير» أحدثَ في الشِّعر الفرنسي، رعشةً جديدة.

كذلك نجحَ الرومانسيون فيما حَقَّقوهُ، بقَصْرِهم الفنَّ على مجالاتٍ مُعيّنة مِن التَجرُبَة، وباستبعادهم لكثيرٍ ممّا كان يتَّصل غالباً بالشِّعر، وعملية كهذه تبدو حتميّة في التَطوُّر، إذ لا بُدَّ للشاعرِ أن يأتي بشيءٍ جديد، ولن يأتي لهُ ذلك دونَ أن يَنبُذَ ما يَعتقد أنَّهُ بالٍ، وهذا ما فَعلهُ الرومانسيون، الذين أصرُّوا ألَّا يكتبوا كسابقيهم مِن الشُّعراء، وقد كان المعيار الذي وضَعهُ الرومانسيون للجمال، هو مدى ما يُحدثِهُ في أنفسهم من أثَر، وقد اعترفوا بهِ حينَ تغلَّبَ على حواسّهم، ورفَعَهم إلى رُؤى (الماوراء)، وكذلك لم يَقع الرومانسيون -كما فَعلَ بَعضُ مَن جاؤوا بَعدَهم- في التفكير الخاطئ، والذي يقول إنَّ الجمال يَنحَصِرُ في صنوفٍ مُحدّدة من التجربة، صنوف معروفة ومُعترف بها، بل كانوا يرون أنَّ الجمال خاصّية مُطلقة للحقيقة، تتكشَّف من خلال «المَرئيّات»، والحقُّ أنّنا لا نستطيعُ إنكارَ ما حدَّدهُ الرومانسيون في مجال شِعرهم، ضِمن زاوية مُحدَّدة من التجربة، وهم -بالطبع- قد كَشفوا، في هذا المجال، عن آثارٍ عديدة مَجهولة، فالمنظرُ الطبيعي الذي فتَنَ «وردزورث»، والسرُّ الذي يُقيمه ضوءُ القمر بين النوم واليقظة عند «كولردج»، وتأمُّل «شيلي» الحافل بالنشوة للمعاني، ومحاولة «كيتس» العثورَ على نعمةِ الإبداع الصافي، كُل هذه موضوعات لم يَذكرها أحدٌ من الشُّعراء سابقاً.

والثورة الجديدة على الرومانسية، إنَّما تَرجع، في بعضِ أسبابها، إلى الاعتقادِ بأنَّ شُعراءها لم يَكتبوا -لإيمانهم بالوَحدة والاغتراب- شِعراً واقعياً عن العالم الذي شَهدوه، والحقُّ أنَّهم ما كانوا يَستطيعون

ذلك، فقد ركَّزوا، في الشِّعر، على إدامة النَّظَر إلى داخِل أنفُسهم، وعَزْلِهم للتجارب غير العادية في سيَرهم الذاتية، فقد كانت الالتفاتة إلى الداخل، هي إجابَتُهم على الجيل السابقِ، الذي عاشَ مُصِرَّاً على النَّظر في ظواهر الأشياء، مقتصراً إلى الإيمان بالذات، لا سيما أنَّ الرومانسيين وجدوا، في قُدرةِ تركيزهم داخِل النَّفس، جانباً مِن توفيقهم العظيم، ولكنَّ الثمنَ الذي اقتضاهُ ذلك، كان تجاهل كثير ممّا يُثيرُ عينَ البُسطاءِ مِن النّاس. ولكن، في الجهةِ الأُخرى، نَذَرَ الرومانسيون ولاءهم لاجتلاء أسرارِ الحياة، وقد ربطوا بين «رُؤى» ذات قوّة غير عادية، وبين أرقِّ العواطف تجاهَ المنبوذين والمَقهورين، فقد كانت هُناك معتقدات تُحرّكُ الرومانسيين في محاولتهم لفهم الأعماقِ الإنسانية، ومنَحَت شِعرهم نبضاً إنسانياً خالصاً.

وبما أنَّ الشِّعرَ يَعيش على ما يُثير فينا مِن دهشة، وما تَبعَثه هي الأخيرة فينا مِن الإعلاء، كانِ الرومانسيون يُؤكّدون مَزايا الدهشة، ويُعطونها مكانةً خاصّة بارزة في إنتاجهم، وقد آمنَ أغلبُهم بضرورةِ تحرير الرُّوح الإبداعية من قيودِ العادة، ومن الإطار التقليدي الذي يَخنق قُدرةَ الإنسان؛ ومن هنا وجدوا أنَّ الأمرَ يُمكن إتمامه، من خِلال إيقاظِ الدَّهشةِ الفَرحة، حتى بإزاء الأشياءِ الأليفة؛ وهذا يعني أن يعودَ الشّاعر إلى بساطتهِ الطبيعية، وما يَقولهُ «ويليام وردزورث» بذلكَ القَدْرِ الهائل مِن البلاغة، في أغنية الخُلود، إنَّما يُفصِح عنه «صاموِيل كوليردج - Samuel Coleridge» في إحدى (محاضراته)[13]: «الشاعرُ هو الإنسانُ الذي يحملُ بَساطةَ الطفولة إلى قوَّة الرجولة، هو الذي يتأمَّلُ الأشياءَ جميعها بدهشةِ الطّفل ونَضارتهِ، بِروحٍ لا تَطمسها العادة، ولا تُغلُّها».

وقد كَوَّنَ (وردزورث) نظريَّتهُ عن الحاجة إلى الدهشة، وعن الدَّور الذي يَتحتَّمُ أن تقومَ به في حياتنا، وهي تُشبه الإعجاب عِندهُ، فهو حين يتكلَّمُ عن الإعجاب، إنَّما يعني تلك اليقظة المليئة بالحياة، والتي تُحرّرُنا من نظامِ العادة الميّت، وتُثير فينا تِلكَ الرَّهبة، التي هيَ بمنزلَة الباب إلى عالم الرُّؤى، وهذا ما يَمتدحهُ، في قصيدتهِ الذاتية، «مايكل -Michael[14]»، والتي قالَ فيها: «كانت في أفكارهِ غوامض/ دهشة، وإعجاب، وأشياء/ لم تَخلُق في قلبهِ شيئاً أقلَّ من روح الدين».

وقد اكتشفَ «وردزورث» في الدهشة، ما يُثيرَ الرَّهبةَ، فهوَ، كما الرومانسيون الآخرون، الذين لم يأتوا في الشِّعر بالمفاجأةِ والدهشةِ والرؤيا، فَحسب، وإنَّما أتوا بشيءٍ آخرَ، هو أبرز سماتِهم، ولعلَّهُ يُعَدّ الخاصّية الجوهرية لفنِّهم، إذ كانوا، في إدراكهم الحي للحياة والمرئيّات، قادرين على إدراكِ رُؤى مختلفة عن العالم، حينَ يُلقونَ الضوءَ على الحِسّيَّات، كي يتَّخذوا مِنها نماذج لشيءٍ أكثرَ روعة، فقد آمن الرومانسيون بأنَّ ما يُقدِّرونه حقَّ قدره، هو هذا التداخل بينَ المشهدِ المَألوف، والوجودِ الدائم الذي يُفسّره؛ وهذا ما أكسبَ الشِّعر الرومانسي حَقيقتهَ، ويرجع ذلك، فوقَ كلّ اعتبار، إلى إيمان الرومانسية بالخيال، الذي ينفذ، من الحواس، إلى شيءٍ يتجاوزها، ويسمو عليها.

ولم ينبذ الرومانسيوون عادات التعبير المُجرَّد، على الرَّغم من ثورتهم عليه، بيد أنَّهم لم يكونوا يَهبطون في الأسلوبِ السخيف الحافِل بالفَخفَخة، حين يتحدَّثون عن الأبدية واللانهاية؛ إذ إن هاتَين الكلمتَين، كانتا عندهما على قدرٍ من الأهمِّيّة، ولكن حدثَ، في بعضِ الأحيان، أن حاولَ «وردزورث» و«شيلي» تصويرَ بَعضِ المفاهيم العريضة، في تقريرية مُباشرة، على الرغمِ مِن أنَّ هذه المفاهيم كانت وَراءَ إدراكهما، وكان في وُسعِهما أن يُعبِّرا عنها بالرموز وَحدها تعبيراً كافياً، ولكنَّ النتيجة، أنَّهُ في بعض اللحظات ذات القيمة البالغة الواضحة، عند هذَيْن الشاعرَيْن، أن يَلفَّ أفكارهما الغموض، وأن يتبلَّدَ إحساسهما بالسِّرّ، إذ يعوزهما الفنُّ في نَقلِ مَغزاه الكامل. وإنَّا لنرى أنَّ شيئاً ما من المغزى الكامل في مُتناول اليد، وأنَّ الشاعر قد تحوَّل عن العادي في ذاتهِ، ولكنَّ العسيرَ علينا، أن نُدرك ما حَدَثَ له: تُفتحُ السماء لهُ، ويحلّقُ على جناحَي الإلهام، ارتياداً للمُطلق، لكنَّ غُموضاً كثيفاً، يُخفي عن أعيننا هَدَفَه. ■ **غنوة عباس**

الهوامش:

1- https://www.amazon.in/Romantic-Imagination-Oxford-Paperbacks/dp/0192810065

2- https://www.britannica.com/biography/Wilhelm-Heinrich-Wackenroder

3- https://www.britannica.com/biography/Ludwig-Tieck

4-https://abebook.com/978084469623/Outpourings- Art-Loving- Friar-English-German-0804469628/plp

5-https://www.devoir-de-philosophie.com/fiches-de-lecture/Peregrinations-de-Franz- Sternbald-resume-complet

6-https://www.amazon.com/Deutsche-Literatur-Epochen-Barbara-Baumann/dp/3190013993

7-https://www.amazon.com/chat-bott%C3%A9-entractes-prologue-%C3%A9pilogue/dp/274362373X

8-https://www.amazon.com/Lucinda-Spanish-Friedrich-Schlegel/dp/9682327350

9- https://www.amazon.com/Heinrich-von-ofterdingen-Roman-German/dp/3847821806

10-https://www.amazon.com/William-Bake-Song-Innocence-Experience-ebook/dp/B00QEGIWKE

11 - من البند رقم (1)

12-https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/TWC24043939?journalCode=twc

13-https://www.abebooks.com/first-edition/Fleurs-Mal-Baudelaire-charles-Aubry-Editeur/17726916641/bd

14- https://www.bartleby.com/333/496.html

اللّغة العربيّة

تحدّيات الواقع والحركة الثّقافيّة المُعاصِرة

تتوافد علينا الوقائعُ العلميّة مشكِّلة في كلِّ مرّة هزّة ومنعطفًا مفصليًّا جديدًا في مسار البشريّة. فيما منظومة الثّقافة العربيّة في حال ترنُّح شدِيد، وعلى وشك السّقوط بسبب جمود العقل العربيّ وأزمته الفكريّة الّتي كرّست تعطّله وتغيّبه عن المُشاركة في إنتاج ثقافة علميّة معاصِرة.

ينصبُّ اهتمام الباحثين على اللّغات الحيّة، وعلى وجوب العمل عليها في المرحلة المُعاصِرة، فهي الحياة، ويستوجب أن تظلّ كذلك، تعزّز وجود الإنسان، وتتماشى مع سلوكه المُنتمي إلى بيئة وُفِّقَ في التّأقلم معها، وتضاعف وعيه لتكون هي السّلطة التّشريعيّة، قانونها اللّسان، كما وجدها رولان بارت، فاللّغة، ما إنْ يُنطق بها، حتّى وإن ظلّت مجرّد همهمة، فهي تصبح في خدمة سلطة بعينها، إذ لا بُدّ وأن تُرتسم فيها خانتان: نفوذ القول الجازم، وتبعيّة التّكرار والاجترار، واللّغة هي توجيه وإخضاع معمّمان، ولا يمكن أن تكون لسان العبث، أو لغة رجعيّة.

ففي زمن تسيطر عليه الثقافة الغربية، بات مفهوم المُثاقفة (التّأثير والتّأثّر) يحكمه داء الخلل، فاللّغة العربيّة، بكلّ ما تكنز من إرثٍ تاريخيّ وبناءٍ فكريّ، قد أحكمت بالانطوائيّة والعُزلة والانغلاق، على الرّغم من المُحاولات الحثيثة لتهجينها وتلقيحها بشكلٍ غير متكافئ، وذلك بسبب استعارتنا لغة المُنتصر وثقافته بالمُطلق وبشتّى صعدها من أطر تربويّة ولغويّة وأدبيّة ونقديّة واجتماعيّة، وهو ما ساند في توجّه الرّؤى إلى الارتماء في أحضان الآخر، إلى حدّ التّهوُّر في تشكيل ملامحنا من نتف ثقافات أخرى وأشلائها، علمًا بأنّ هذا الواقع يفترض ويُحتّم تحوُّلًا وتجدُّدًا في اللّغات لعصرنتها كي تجاري تحدّيات الحاضر، وتضمر روح المُستقبل، وإلّا حُكمت بمرحلة البدائيّة والجمود، وهو ما يعلن عن قصورها في مسايرة البيئة والجغرافيا اللّتين احتضنتا ولادتها، والمفطورتين على التّبدّل، لأنّ الإنسان سيّدهما.

ولقد شهدت اللّغة العربيّة تحوُّلًا في أثناء انتقالها من العصر الجاهليّ بخصوصيّته ومعطياته إلى مرحلة تاريخيّة مغايرة، إذ شرّعت آفاقها مع حركة الفتح الإسلاميّ الّتي تركت تأثيرًا فاعلًا في حياة المُجتمع الإسلاميّ الّذي شهد توسّعًا بمظاهره العسكريّة والبشريّة والفكريّة لتكون المُحصّلة توسّعًا ثقافيًّا، وحركة علميّة كبرى نابعة من الإسلام. وكان للحركة العلميّة، في العصر الأمويّ، دورٌ فيصل في التّوطئة للنّهضة العلميّة الّتي سادت في العصر العبّاسي، بعد أن التقت انتفاضة اللّغة العربيّة وتفاعلت مع الثّقافات الفارسيّة واليونانيّة والهنديّة، فتأثّرت وأثّرت محتفظة بصفاتها وميزاتها، بمعزل عن الانصهار إلى حدّ الذّوبان بتلك الثّقافات ولغاتها. ومن أهمّ تجلّيات تلك النّهضة حركة التّعريب الّتي بلغت أشدّها في عهد المأمون الّذي حرص على نقل ما يتّفق مع العقليّة العربيّة الجديدة، وهو ما ساند في بلوغ التّمازج الثّقافيّ بين الثّقافة العربيّة الإسلاميّة الجديدة وعلوم الأوّلين مصاف التّقدُّم بما يلفت التّنبّه. ولم يكن إقبال الشّعوب غير العربيّة على تعلّم العربيّة، وترك لغتهم الأصليّة إكراهًا أو إجبارًا، بل طوعًا وتوقًا، فالعربيّة وحّدت انتماءهم وشعورهم وأهدافهم، وعزَّزت الأثر في إقبالهم على دخول الإسلام.

ولكن لكلّ مرحلة تاريخيّة وقفتها الخاصّة لإعادة التّقويم وتقدير مواطن الفوز أو الإخفاق، فكلّ جرأة نقديّة ذاتيّة تسهم في إعادة إنتاج اللّغة وفق تصوُّرات تتماشى وروح العصر، وتلبّي تطلّعات بنيها ورؤاهم وحاجاتهم عبر إنتاج مفردات ومصطلحات تنضح بأبعادٍ دلاليّة تتخطّى القصور، وتعيد هيكلة الثّقافة والإيديولوجيا لئلا يحكمهما التّقادم، وفق مبدأ أنَّ كلَّ حديثٍ سيمسي قديمًا عاجزًا. واذا قارنا ما سلف بحركة اللّغة العربيّة منذ نشأتها نلحظ التّطابق والتّوافق، فإنّها بكلماتها وتراكيبها ومصطلحاتها وقابليّتها الاشتقاقيّة الفيّاضة

كانت تتماشى بانسيابيّة مع المُستجدّات والمُعطيات الّتي تفرضها كلّ مرحلة تاريخيّة مستحدثة، ما يعني أنّ اللّغة قابلة لتعدُّد الولادات، مثلًا معنى كلمة «الأدب» تبدّل مع أوجه التّبدّل الحاصلة عبر الأزمنة، فقد طرأ عليها معانٍ متفاوتة، فكانت تحمل دلالة الدّعوة إلى الطّعام في العصر الجاهليّ، لتتبدّل الدّلالة إلى تهذيب النّفس، وتحصينها بالأخلاق في عصر صدر الإسلام، ومع المُتغيّرات والتّطوُّرات الثّقافيّة الّتي أصابت الحياة في العصر العبّاسيّ، أصبحت كلمة «الأدب» تشير إلى العلم والمعرفة، بينما تستثمر في الوقت الرّاهن بوصفها مصطلحًا علميًّا، يخزن معنين على طرفيّ نقيض، معنى الأدب بوصف الكلمة اسمًا لظاهرة اجتماعيّة، ومعنى الأدب بوصف الكلمة علمًا لفنّ من فنون الدّراسة.

مفاد القول، إنَّ حركة الفكر النّير والزّاخر بالعطاء والإنتاج المعرفيّ المُتواصل الّذي لا يهي منه عزم، في مجتمع خلّاق، لا تحكمه معضلة العجز عن ابتداع أفكار بروح عصريّة، مع الحيرة من أين سيتمّ الإتيان بالفكرة بمعزل عن التّبعيّة للآخر واستيرادها منه، وتقليده إلى حدّ التّلاشي مع خصوصيّته، تجزم بأنّ هذا المُجتمع كفيل بتنامي اللّغة واغتنائها بالكلمات والأفكار والمُصطلحات الجديدة المُحاورة تقلّبات العصر ومساراته، فتكون اللّغة بذلك مرآة التّفكير، لأنّها تكنز وجهيّ الدّال والمدلول. لكن اليوم، وللأسف، نحن العرب خارج دائرة التّاريخ، نحيا تجاذبًا نحو تحديد ذواتنا بين العروبة والقوميّات الأخرى ذات المرجعيّات التّاريخيّة، لذا نحن أحوج ما نكون إلى العديد من الاستراتيجيّات لرصد الخلل، ومداواة العقم الّذي نعاني منه، وتكون الانطلاقة من تحرير اللّغة العربيّة من حال التّغريب عن أبنائها، وتنمية الأسلحة الفكريّة المُتّصلة بها، فهي في نظر غالبيّة أبنائها لغة عاجزة عن مواكبة الحضارة العلميّة والتّكنولوجيّة المُعاصِرة، لأنّها -وفق رأيهم- تفتقر إلى الخصوبة العلميّة، وإلى مقدرة اكتساب المُصطلحات والمفاهيم العلميّة والحضاريّة الحديثة، مع التّسليم بعظمة اللّغات الأجنبيّة المُحتضنة الفكر العلميّ والنّاقلة له، فصار النّطق باللّغات الأجنبيّة دليل تفوّق حضاريّ، وإنْ لم يتخطَّ محدوديّة الشّكل الصّوتيّ، في معظم الأحيان، كلّ ذلك يستوجب على المُثقّف العربيّ طرح إشكاليّة: هل حقًّا افتقدت اللّغة العربيّة فاعليّتها التّواصليّة؟ وهل أمست قاصرة عن الإيفاء بمُتطلّبات العصر وبحركة العلم والتّكنولوجيا، بعد أنْ طُوِّعت في العصرين الأمويّ والعبّاسيّ لتحتضن الثّقافات الهنديّة واليونانيّة والفارسيّة، وتأخذ منها وتضيف إلى الحضارة الإنسانيّة الكثير من المعرفة الّتي لم تفنَ في شتّى الميادين العلميّة، لتكون شريكًا فاعلًا في مضمار العلم؟

من المُؤكّد أنّنا لا نحيا أزمة لغة وثقافة عربيّتين، بل علّتنا كامنة في إنساننا العربيّ الّذي يحيا مرحلة انسحاق وانبهار وشعور بالدّونيّة والضِّعة من انتمائه العربيّ، فيتجرَّد من أصالته وهويّته طوعًا والمُتمثّلتين باللّغة القوميّة، بسبب معاناته من الصّراعات النّفسيّة والقلق والضّياع وخسارة المركزيّة، فنحن لا نزال نقف عند أعتاب الماضي، مع عدم السّعي لإنتاج ثقافة تشبهنا وتطلّعاتنا، في ظلّ تشبُّث الكثيرين من القيّمين على اللّغة العربيّة بقواعدها وأصولها المُعقّدة والمُحنّطة والمُسهمة في القوقعة والانطوائيّة. إلى جانب نفور أجيال برمّتها من الإقبال على العربيّة بسبب فقد الإيمان بمقدرتها على تلبية رغبات الشّباب وميولهم، فيحدوهم الموقف إلى تلقّف الجاهز المُعدّ لهم سلفًا، والمُتمثّل بحضارة عالميّة هائلة بدقّة علميّة، واختصاص مفعّل بالشّموليّة، يقدّمها الإعلام الاستهلاكيّ بتقنيّة إغرائيّة جاذبة، وهكذا يتحرَّر العربيّ من قدراته، ويكرِّس عجزه بالابتعاد عن لغته، مع قلّة الثّقة بها وبفاعليّتها الأدائيّة والحضوريّة اللّافتة، علمًا بأنَّ للعربيّة مقدرة نمائيّة هائلة، وهنا تستوقفنا مقولة للعالِم اللُّغويّ الإسبانيّ «فيلا سبازا» مفادها أنَّ العربيّة أرقى من لغات أوروبا لاشتمالها على أدوات التّعبير برمّتها من أصولها، في حين الفرنسيّة والإنجليزيّة والإيطاليّة وسواها متحدّرة من لغاتٍ ميّتة... وكان ذاكَ العالِم يستعجب من أبناء الشّرق العربيّ الّذين يتظاهرون بتفهّم الثّقافات الغربيّة، في حين يخادعون أنفسهم ليُقال عنهم متمدّنون...

وإنَّ تعلّم اللّغات الأجنبيّة حاجة ملحّة لتعزيز روح المُثاقفة بين الشّعوب، وللاستحصال على المعارف، التي ينتجها الآخر المُغاير، من أصولها اللُّغويّة، ليتحقّق التّلاقح في ميادين الحقول المعرفيّة العربيّة المُتباينة، ولكن قلّما نرصد هذه الغاية في مجتمعاتنا، إذ يربو عليها تغيّب الرّغبة في تنشيط قدرات اللّغة ومخزونها، وتحفيز العمل على تطويع علوم العصر ومنجزاته ومصطلحاته العلميّة، وإعادة إنتاجها بلغةٍ عربيّةٍ سليمة، مقتدين في ذلك بعلماء العرب الأوائل، وما تسلّحوا به من قيم وعلوم ومعارف وأساليب ارتبطت بأساليب المنطق الرّياضيّ الّتي كانت الخطوات الأساس في عمليّة الإبداع العربيّ، إلى جانب تشجيع حركتيّ التّرجمة والتّأليف المُرتبطتين باحترام اللّغة العربيّة، وحماية قوانينها، والكشف عن دقّة خصائصها، وطرح قضاياها بمنطق العلم الرّياضيّ، وباعتماد الطّرائق التّدريسيّة النّاشطة، بالإضافة إلى الكثير من الإجراءات الاستدراكيّة الّتي تسهم في كسر قيود جموديّة التّعقيد والتّلقين والتّحنيط في قوالب جاهزة، وتُقصي الاعتقادات الجازمة بإصابة العربيّة بالضّعف والوهن، وتساند العربيّة لتنضح بالحيويّة بين جدران المدارس، ويتلقّفها أبناؤنا بطيب ميول وتشوُّق، بمعزل عن النّفور والتّأفّف.

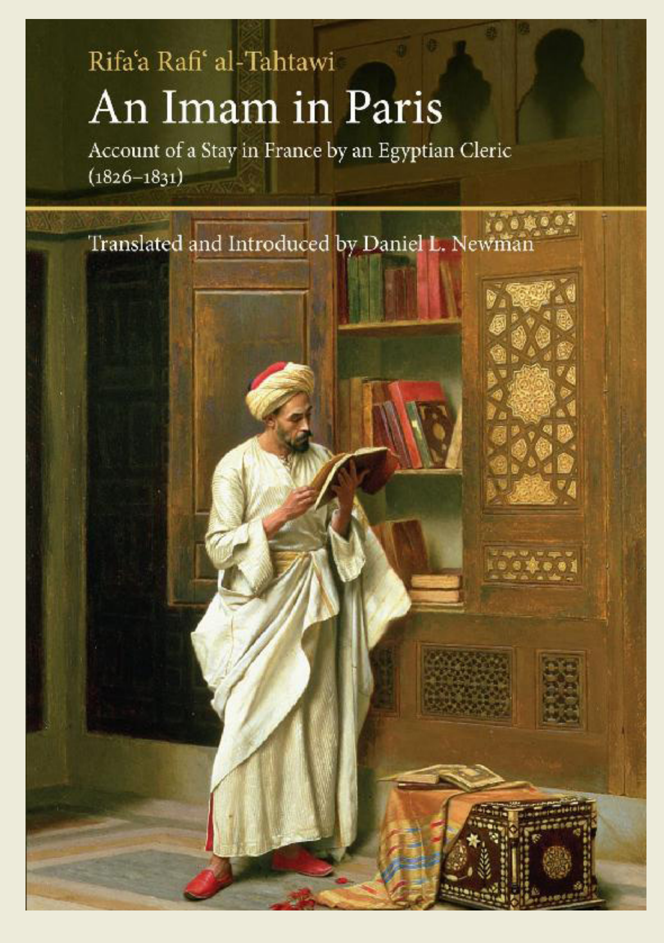
■ سميّة محمّد طليس



رحلة الطهطاوي
«تخليص الإبريز في تلخيص باريس»

صورة الآخَر في الفكر العربي الحديث

اكتست النّصوص الرحليّة مكانة مهمّة في التاريخ الثّقافيّ العربي؛ باعتبارها وسيطاً لاكتشاف الآخَر، والتعرّف إلى أنماط جديدة في الاجتماع البشري، وإلى رؤية مختلفة للعالم، بل عُدَّت آليّة ضرورية للتثاقف والتواصل مع الآخَر حضارياً، بغاية الاستفادة من خبراته ومهاراته ومبتكراته. وكانت مزية اكتشاف الآخَر، من خلال معاينته في موطنه، مناسبة للتعرّف إلى منظومة أفكاره وعاداته وتقاليده، ونمط عيشه، ونظرته إلى العالم، فرصةً مكّنت العرب من التنبُّه إلى الفجوة التي تفصل مجتمعاتهم عن المدنية الغربيّة.



بدأ اتّصال النخبة العربيّة بالحضارة الغربيّة مع تنامي مشهد النهضة العربية الحديثة، وما رافقها من تصدُّع داخل المجتمع، وتغيّر في صلب الذّهنيّة، فشكّلت منعطفاً في الوعي العربي الحديث، وحينها طُرح السؤال: لماذا تقدّم الغرب، وتأخّر العرب؟[1]، وبدأ (الأنا) في البحث عن معرفة الآخَر الذي احتلّ مكانة ضمن دائرة المفكّر فيه، تجسّد القلق المعرفيّ والقلق الوجداني اللذين أصابا النّخبة العربيّة[2]. وكانت الرحلات سبيلاً لذلك؛ إذ مهّدت لولادة مبحث الصورة في الفكر العربي الحديث، فظهر وعي جديد بالآخَر، في محاولة لاستكشاف التمدّن الأوروبيّ، ومعاينة مظاهر النّهضة في موطنها، بعيداً عن الصور النمطيّة التي ارتسمت في ذهن العرب عن الآخَر الغربي، ونسوق، هنا، على سبيل الذكر لا الحصر، رحلات من قبيل تلك التي قام بها أحمد فارس الشدياق إلى انجلترا، فألّف «الساق على الساق في ما هو الفارياق» ورحلة رفاعة رافع الطهطاوي إلى باريس، فكتب «تخليص الإبريز في تلخيص باريس»، وخير الدين التونسيّ ومؤلَّفه «أقوَم المسالك في معرفة أحوال الممالك»، ومحمد بيرم الخامس وكتابه «صفوة الاعتبار بمستودع الأمصار والأقطار».

نظرة العرب إلى الآخَر

إنّ ثنائية الشّرق والغرب واحدة من الثنائيّات التي تعرف تقابلاً بين الأنا والآخَر؛ ذلك أنّ الأوّل يُعَدّ مكمِّلاً للثاني، ومرتبطاً به، بل إنّ الأنا (الشّرق) رهينة وجود الآخَر (الغرب)والعكس صحيح، فتكون العلاقة بينهما تلازمية شرطية وجدلية، «فكلٌّ منهما كيان جغرافي ثقافيّ ناهيك بكونه كياناً تاريخياً. وهكذا، إنّ الشّرق، شأنه في هذا شأن الغرب نفسه، يمثّل فكرة لها تاريخ وتقاليد فكريّة، وصور بلاغية، ومفردات جعلتها واقعاً له حضوره الخاصّ في الغرب، وأمام الغرب، وهكذا فإنّ الكيانَيْن الجغرافيَّيْن يدعم كلّ منهما الآخَر، كما يعكس - إلى حَدٍّ ما - صورته»[3].

وكانت الرّحلة أحد المنابع لاستجلاء صورة الآخَر، ومحاولة اكتشاف نظامه الاقتصاديّ، ونظامه السّياسيّ، ونظامه الاجتماعيّ، ومنظومته الفكريّة، والقيمية، وبوّابة تسهم في وضع تصوّرات، وجملة من الرؤى حوله بما أنّها تيسّر التواصل والحوار بين الأنا والآخَر، للكشف عن غموضه والتّوصّل إلى معرفة حقيقته؛ لذلك عمد العالم الإسلاميّ، فيما بين القرنَيْن: السابع والرابع عشر، إلى إرسال الرحّالة مبعوثين ومستكشفين ليأتوه بالمعرفة، بمختلف أصنافها؛ سياسيّاً وعسكريّاً، وبازدياد قوّة العرب، ازدادت كتب الرحلات في أدبهم[4]. وقد نشطت، منذ بداية عصر النّهضة[5]، البعثات؛ إذ سافر عدد من الأدباء والمفكّرين العرب إلى الغرب لأسباب مختلفة؛ وكانت ثمرة هذا الاتصال جملة من الآثار الأدبيّة، الجامع بينها هو الغرض الحضاريّ المتّصل بقضيّة الشّرق في علاقته بالغرب، وهي مسألة معقَّدة كونها تنطوي على مشاكل النّهضة السّياسيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والثّقافيّة، وتحاول معالجتها.

ومن هذا المنظور، كانت الرّحلة وثيقة تاريخيّة تغني عن كتب التّاريخ والجغرافيا، وتكمن مزيتها في قدرتها على تقديم صورة دقيقة لطرائق الحياة التي يعيشها الآخَر، نابعة من طبيعة تفاعل الذّات مع ما شاهدته أو ما سمعت عنه. فالآخَر هو ذاك المختلف سياسيّاً واجتماعيّاً وجغرافيّا وثقافيّاً وعرقيّاً ومذهبيّاً وقوميّاً؛ ومن هنا غدا مقياساً تتعرّف، من خلاله، الأنا إلى ذاتها، ومحاولة لقراءة الآخَر في مرآة الأنا[6].

وقد مثّلت باريس قِبلة روّاد النّهضة العربيّة، ففضّلوها على العواصم الأوروبيّة الأخرى، وكانت محطّ أنظارهم؛ لما اجتمع فيها من معالم التحضّر والتّقدّم[7]، ومن أولى الرّحلات العربيّة إلى باريس، وأكثرها شهرةً، منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي قدّمت صورة من صور مواجهة العقل العربيّ للحضارة الغربيّة بعد طول الانفصال، هي التي قام بها رفاعة رافع الطهطاوي، وقد مثلت

نوعيّة جديدة في كتابة الرّحلات، إذ عكست نظرة الرحّالة العرب إلى ثقافة الغرب في تلك الفترة؛ وهو ما جعلها نقطة بداية لتحوّلات تلك النظرة، منذ ذلك الوقت وحتّى اليوم.

صورة الآخر من خلال رحلة الطهطاوي

سافر الطهطاوي إلى باريس، عندما قرر محمد علي باشا إرسال بعثة طلابيّة إلى فرنسا، فاقترح الشيخ حسن العطّار تلميذه الطهطاوي حتّى يكون إماماً ومرشداً دينيّاً للبعثة التي انطلقت سنة (1826) لتعود سنة (1831)، وشجّعه على التعرّف إلى الغرب في موطنه، ثم دفعه، فيما بعد، إلى كتابة مشاهداته ومعايناته في مؤلَّف، فكان «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» حصيلة هذه الرّحلة، خاصّة أنّ الطهطاوي لم يكتفِ بأنّ يضطلع بدوره، بصفته المرشد الروحيّ والمعنويّ للمجموعة، بل حاول أن يستفيد من مدّة إقامته في باريس ليطّلع، عن كثب، على المعارف والعلوم، ويتقن اللّغات الأجنبيّة؛ ما ساعده، فيما بعد، على ترجمة كتب التّاريخ والعلوم الإنسانيّة والفنون والكيمياء والفيزياء[8].

ينتمي هذا الكتاب إلى جنس الرّحلة، وبالنظر إلى أنواع الرّحلات المعروفة نجد أنّه ينتمي إلى رحلة المثاقفة، باعتبارها تشير إلى ظاهرة التأثير والتأثّر مع الثقافات البشريّة المتنوّعة، بشكل يسهم في التفاعل والتمازج؛ ما يؤدِّي إلى حدوث تغييرات في الأنماط الثّقافيّة الأصليّة، فعمليّة المثاقفة تفترض وجود طرفَيْن؛ موجب وسالب، فاعل ومنفعل[9]، وبالعودة إلى مقدّمة كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» نجد الطهطاوي يحدّد غايته من الرّحلة بقوله: «فلّما رُسِم اسمي في جملة المسافرين، وعزمت على التوجّه، أشار عليّ بعض الأقارب والمحبِّين، لاسيّما شيخنا العطّار، فإنّه مولع بسماع عجائب الأخبار، والاطّلاع على غرائب الآثار، أن أنبّه على ما يقع في هذه السفرة، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة، والأشياء العجيبة، وأن أقيّده ليكون نافعاً في كشف القناع عن محيّا هذه البقاع، التي يقال فيها: إنّها عرائس الأقطار، وليبقى دليلاً يهتدي به، إلى السفر إليها، طلّاب الأسفار، خصوصاً وأنّه، من أوّل الزّمن إلى الآن، لم يظهر، باللّغة العربيّة -على حسب ظنّي- شيء في تاريخ مدينة باريس، كرسي مملكة الفرنسيين. ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها».[10]

من هنا، تحرَّك المثقّف العربي صوبَ تحقيق التثاقف الناجح الذي يرنو إلى الانفتاح على الآخر، ومدّ جسور الحوار والتفاعل لإغناء الثّقافة المحليّة بعناصر جديدة،من شأنها إخراجها من التقوقع والانغلاق الذي يؤدِّي، حتماً، إلى الجمود والعزلة والانكفاء على الذات، فتغدو الثّقافة الناظرة مهدَّدةً في وجودها؛ لأنّ الاحتماء بالماضي الحضاريّ، ومحاولة بعثه من جديد، ليس كافياً لتحقيق النّهضة المرجوة، وقد شكّل كتاب رفاعة رافع الطهطاوي حلقة من حلقات التّواصل بين الشّرق والغرب، إذ يُعَدّ مؤلِّفة من الروّاد الأوائل الذين عاينوا حضارة أوروبا عن كثب، قلّبَ النظر في المبادئ التي أقامت عليها هذه الحضارة تطوّرها، وأكّد ضرورة استلهامها لبناء تصوّر وأنموذج للتمدّن في الثّقافة العربيّة.

حاول الطهطاوي الاطّلاع على ثقافة الآخَر، والتفاعل معها، والبحث في الأسباب العميقة التي صنعت مجد الغرب، وتحليل المقوّمات التي انبنت عليها حداثته؛ الهدف من ذلك إعادة تشكيل صورة الأنا ضمن مقاربة مختلفة «الغاية، إذن، ليست وصف الآخَر بل قراءة الأنا في مرآة الآخَر. فليست الغاية قراءة باريس في ذاتها، بل قراءة مصر في مرآة أوروبا، وليست الغاية الذهاب إلى باريس بل العودة إلى مصر؛ وليست الغاية التعلُّم بل الإفادة بالعلم»[11]، والدليل على ذلك أنّ الطهطاوي قد خصَّص، في رحلته، مقالات عديدة للحديث عن باريس، ومقالات أخرى للحديث عن مصر وتشريح الأوضاع فيها، في ضوء ما رآه وعاينه في باريس، داعياً إلى ضرورة الاقتداء بالغرب ونقل خبرتهم في العلوم والفنون والصناعة والتجارة والحكم السّياسيّ، باستلهام مبادئ العدل والحريّة والمساواة والفصل بين السلَط، ووضع دستور يضمن الحقوق، وينصّ على الواجبات، وإيماناً منه بقيمة الدستور في إرساء نظام ديموقراطيّ، عمد إلى ترجمة موادّه لتعميم الفائدة. كما أعجب بالنظم السّياسيّة الفرنسيّة، «فوصف، مثلاً،ثورة الشّعب الفرنسيّ على الملك شارل العاشر، سنة (1830)، لأنّه خالف الدستور. وترجم موادّ هذا الدستور مبيِّناً ما تنصّ عليه من تساوٍ للمواطنين جميعاً، إزاء القانون، وفي الحقوق، والوظائف والرتب وأوضح أنّها تكفل حريّة الفرد وحريّة الملكيّة الفرديّة، وحريّة العبادة والقول والكتابة والطبع والنشر»[12].

وقد دعا الطهطاوي إلى ضرورة الاقتباس عن الآخَر؛ ما يعود على الشّرقيين بالنفع في معاشهم وحياتهم عامّة، ونقل خبرة الغرب في مجالات عديدة مثل الصناعة والعلوم والفنون وطوال مدّة إقامته هناك دوّن مشاهداته في مختلف المجالات: السياسيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والعادات والتقاليد... ولاحظ تفوّق الغرب الحضاري في مقابل تأخُّر الأنا؛ وهو ما يُفسّر دعوته للمسلمين بضرورة الاستفادة من علوم الغرب لتحقيق التطوّر والتقدّم يقول: «الحقّ أحقّ أن يُتَّبع»[13].

علاوة على ذلك، عمد الطهطاوي إلى نقل جميع جزئيّات الحياة الباريسيّة، وتفاصيلها؛ بوصفها إشارات



حضاريّة، تحيل على منظومة فكريّة وقيمية وسلوكيّة، لتعريف المتلّقي العربيّ بالأسس التي بنت عليها حضارة الغرب مجدها وتقدّمها، مع الحرص على تحقيق المواءمة مع العقليّة الشّرقيّة: من ذلك، مثلاً، أنّ الطهطاوي قد بيّن إعجابه الشديد بطريقة تنظيم مائدة الطعام، والتنويع في الأطعمة، وانبهر بآداب الأكل، وفي ذلك يقول: «فآداب سفرتهم وترتيباتها عظيمة جدّاً، وابتداء المائدة عندهم (الشوربة)، واختتامها الحلويات والفواكه»[14]، ووصف بساطتهم في تزويق بيوتهم وتنظيمها وترتيبها، وفي لباسهم ومعاشهم، فذكر تفاصيل تزوُّق المرأة الباريسيّة وأناقتها، دون مبالغة ولا مغالاة. يقول: «ملابس النساء ببلاد الفرنسيين لطيفة، بها نوع من الخلاعة، خصوصاً إذا تزيّنَّ بأغلى ما عليهن، ولكن ليس لهنّ كثير من الحلي، فإنّ حليّهن هو الحلق المذهّب في آذانهن، ونوع من الأساور الذهب يلبسنه في أيديهنّ خارج الأكمام، وعقد خفيف في أجيادهن»[15].

اهتمّ الطهطاوي، أيضاً، ببعض مظاهر الحياة الثقافيّة، خاصّة المسرح والسيرك والأوبرا، ووصف قاعات التمثيل والديكور، وأكّد على ما في هذه الفنون من فائدة عظيمة في تربية النّفس والذّوق، كما اندهش ممّا اتّسمت به باريس من نظام وتناسق في معمارها، فوصف حدائقها وطرقاتها ومدارسها وجامعاتها ومتاحفها، ولم يغفل عن التعبير عن إعجابه بفنون المسرح والسيرك والأوبرا والرّقص، واعتبره معتبراً جليلاً: «يتعلّق بالرقص، في فرنسا، كلّ النّاس وكأنّه نوع من العياقة والشلبنة، لا من الفسق، فلذلك كان دائماً غير خارج عن قوانين الحياء، بخلاف الرقص في أرض مصر، فإنّه من خصوصيّات النساء، لأنّه لتهييج الشهوات. وأمّا في باريس فإنّه نمط مخصوص لا يُشَمّ منه رائحة العهر أبداً»[16].

ولئن كانت غاية الطهطاوي من هذا المصنّف الرحلي،

هو تحديد علاقة الأنا بالآخَر، ورؤية الأنا في مرآة الآخَر، ورؤية الآخَر في مرآة الأنا، وما ترتَّب عنها من انبهار بالغرب، باعتباره أنموذج التحديث، فتحوّل إلى المرآة المثالية التي تنعكس فيها عيوب الذات، فهو ليس موضوعاً للدراسة بل هو الظهر الأسود للمرآة التي لا تعكس شيئاً[17]، فإن هذا لا ينفي أنّ هذه المادّة التي قدّمها الطهطاوي محكومة بسياق تاريخيّ معيّن، وهي، بالاستناد إلى طبيعة رؤية هذا العالم الأزهري، يمكن أن تكون مدخلاً إلى علم دقيق تتمّ فيه دراسة الآخَر من منظور الأنا، فيكون الغرب موضوعاً، والشّرق (ونحن جزء منه) ذاتاً، في مقابل الاستشراق الذي كان فيه الغرب ذاتاً، والشّرق موضوعاً[18]، تماهياً مع التساؤل الذي طرحه حسن حنفي: ألا يمكن تحويل أدب الرحلات إلى استشراق معكوس؛ أي إلى استغراب إلى علم دقيق له أصوله وقواعده ومناهجه وافتراضاته ونتائجه براهينه وأدلّته، لا يقتصر على الانطباعات العامّة والأفكار الشائعة والتندُّر المستظرف على اختلاف عادات الشعوب وأعرافها، بل يصف أعمق أعماق الغرب، وهو الوعي الأوروبي في مصادره وتكوينه وبنيته ومصيره؟[19]

فيسهم، بذلك، أدب الرحلات، في فكّ عقد النّقص التّاريخيّة في علاقة الأنا المعرفيّ العربي بالآخَر، ودراسة الغرب، ومعرفة أنساقه الفكريّة، وتجاربه الحضاريّة، بهدف استيعاب تجربته التّاريخيّة؛ بمعنى: إذا كان الاستشراق قد اتّخذنا موضوعاً للدراسة، فلماذا لا يكون من حقّنا أن تكون لنا السلطة المعرفيّة التي امتلكها الغرب نفسها؟

بناءً على ذلك، تندرج رحلة الطهطاوي في سياق جدل الأنا والآخَر، غايتها تحقيق التوازن، وتصحيح المفاهيم، وردّ الاعتبار، ومحاولة التخلُّص من داء التمركُز العرقي حول الذات، والتمركز الثقافيّ الذي رافق تكوين الوعي العربي، وأصبح جزءاً من بنيته؛ ما يقوده إلى مزيد من المثاقفة بين الحضارات الإنسانيّة، استناداً إلى التكافؤ والتفاعل، كما ذهب إلى ذلك حسن حنفي[20]، فهي مبادرة لدراسة الغرب ومعرفته معرفة علميّة موثّقة، دون انتظار أن يخبرنا الغرب عن نفسه، وعنّا، وذلك عبر التسلُّح بالمعرفة في مواجهة الاستلاب والغزو الثّقافيّيْن وفي هذا السياق، يمكن اعتبار «تخليص الإبريز في تلخيص باريس» أنموذجاً مؤسّساً لعلم الاستغراب، شرط قراءته بوعي نقدي، وفي ضوء سياق فكريّ وآخر تاريخيّ، كُتِبت فيها أولى رحلات المثاقفة في الفكر العربي الحديث.

ما نخلص إليه، إذاً، أنّ هاجس روّاد النّهضة منذ منتصف القرن التاسع عشر، تمثّل في محاولة البحث عن السبل التي تمكّن المجتمع العربيّ من أن يكون نِدّاً للغرب. وكانت الرّحلة بوّابة للتعرّف إلى الآخَر في موطنه؛ وبموجب ذلك آمنت النخَب المثقّفة، حينها، بأنّ الغرب هو رمز الحضارة، امتدَّ أثره، لا إلى الحياة الثّقافيّة، وتصوُّراته للعالم، فحسب، بل إلى أساليب الحياة اليوميّة، ومظاهر الحياة العامّة، وإلى اللّغة، وفنّ العمارة. ومن المؤكَّد أنّ أزمة الأنا، وحاجته الملحّة للخروج من وضعية التبعية تجعله يبحث عن سبل تحقيق النهضة والتقدّم والتطوّر، ولن يكون ذلك بمعزل عمّا حقَّقه الغرب في هذا السبيل.

وإنّ حديثنا عن رحلة الطهطاوي يعود إلى سببَيْن: أوَّلهما أنّها من أوّل الرحلات العربيّة إلى باريس، وثانيهما طبيعة رؤية الطهطاوي في مستوى التعامل مع حضارة الغرب، من منطلق عقلانيّ يقوم على رؤيّة موضوعيّة تؤمن بضرورة الانطلاق من الأنا للانفتاح على الآخَر، بل إنّ المطلب الأساسيّ يتمثَّل في محاولة تحديث البنى: الثّقافيّة، والسّياسيّة، والاجتماعيّة، مع الحفاظ على مقوّمات الهويّة العربيّة الإسلامية. وفي هذا السياق، وجدنا أنّ الطهطاوي كان يحرص حرصاً شديداً على الحفاظ على طبيعته الشّرقيّة، في هضمه لمظاهر التّطوّر والتّقدّم عند الغربيِّين حتّى لا يذوب في ثقافة الآخَر؛ فهو «يحرص -لا شعورياً، باستمرار- على أن يقيم بينه وبين الحضارة الغربيّة التي يعجب بها، مع ذلك، فاصلاً يحميه شرّ الاندماج فيها»[21]. ■ **ابتسام الوسلاتي**

الهوامش

1 - شكيب أرسلان، لماذا تأخَّر المسلمون؟ ولماذا تقدّم غيرهم؟، بيروت، دار مكتبة الحياة، ط 2، (د. ت).

2 - عبد الإله بن القزيز، العرب والحداثة، دراسة في مقالات الحداثيين، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2008، ص15.

3 - إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشّرق، ترجمة محمد عناني، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2006، ص 48.

4 - رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشّرق: لَفِّقْ تَسُد، ترجمة: صباح قباني، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 3، 1993، ص: 13 - 14.

5 - عصام بهي، طلائع المقارنة في الأدب العربيّ الحديث، القاهرة، دار النشر للجامعات، ط1، 1996، ص 24.

6 - حسن حنفي، «جدل الأنا والآخَر»: دراسة في «تلخيص الإبريز» للطهطاوي، ضمن كتاب جماعي، صورة الآخَر العربيّ ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير الطاهر لبيب، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الجمعية العربيّة لعلم الاجتماع، ط1، 1999، ص 286.

7 - خليل الشيخ، باريس في الأدب العربيّ الحديث، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1998، ص 19.

8 - أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظريّة الأدب، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط 1، 2011، ص 159.

9 - جورج طرابيشي، شرق وغرب.. رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربيّة، بيروت، دار الطليعة، ط4، 1997، ص 11.

10 - رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريس، القاهرة، وزارة الثّقافة، مطبعة الحلبي، 1988، ص 10.

11 - حسن حنفي، «جدل الأنا والآخَر» (سبق ذكره)، ص 285.

12 - أنور لوقا، رفاعة رافع الطهطاوي: الأزهري الذي أدهش علماء العرب، مجلّة «الهلال»، القاهرة، ديسمبر 1958، ص: 79 - 84.

13 - رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريس، (سبق ذكره)، ص9.

14 - المصدر السابق ذاته، ص 126.

15 - المصدر ذاته، ص 129.

16 - المصدر ذاته، ص 137.

17 - حسن حنفي، «جدل الأنا والآخَر» (سبق ذكره)، ص 307.

18 - المرجع السابق ذاته، ص 305.

19 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

20 - حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، القاهرة، الدار الفنّية للنشر والتوزيع، 1991.

21 - أنور عبد الملك، الفكر العربيّ في معركة النّهضة، ترجمة وإعداد: بدر الدين عردوكي، بيروت، دار الآداب، 1978، ص 45.

كان الكندي يدرك شيئًا نسيناه اليوم

ترجمة الفلسفة اليونانية

في الجزء الشرقي من الإمبراطورية الرومانية، كان بإمكان البيزنطيين الناطقين باليونانية مواصلة قراءة أعمال أفلاطون وأرسطو باللّغة الأصلية. وقد تمتع الفلاسفة في العَالَم الإسلامي بشكل هائل بالنسبة للوصول إلى التراث الفكري اليوناني. في بغداد في القرن العاشر الميلادي، كان للقُرَّاء الناطقين بالعربيّة إمكانية الوصول إلى أعمال أرسطو، تقريبًا، مثل القُرَّاء الناطقين باللّغة الإنجليزية اليوم.

في العصور القديمة الأوروبية، كتب الفلاسفة غالبًا باللّغة اليونانية. حتى بعد الفتح الروماني لمناطق البحر الأبيض المُتوسط وزوال الوثنية، ارتبطت الفلسفة ارتباطًا وثيقًا بالثقافة اليونانية. كان المُفكِّرون الرومان الرواد مثل شيشرون وسينيكا، منغمسين في الأدب اليوناني. حتى أن شيشرون ذهب إلى أثينا لتكريم أبطاله الفلسفيين. تجدر الإشارة إلى أن الإمبراطور ماركوس أوريليوس، ذهب إلى حدّ كتابة تأملاته باللّغة اليونانية. حاول شيشرون، ولاحقًا بوثيوس، بدء تقليد فلسفي باللاتينية، ولكن خلال أوائل العصور الوسطى، كان معظم الفكر اليوناني متاحًا باللّغة اللاتينية جزئيًا وبشكلٍ غير مباشر فقط.

في أماكن أخرى، كان الوضع أفضل. في الجزء الشرقي من الإمبراطورية الرومانية، كان بإمكان البيزنطيين الناطقين باليونانية مواصلة قراءة أعمال أفلاطون وأرسطو باللّغة الأصلية. وقد تمتَّع الفلاسفة في العَالَم الإسلامي بشكلٍ هائل بالنسبة للوصول إلى التراث الفكري اليوناني. في بغداد في القرن العاشر الميلادي، كان للقُرَّاء الناطقين بالعربيّة إمكانية الوصول إلى أعمال أرسطو، تقريبًا، مثل القُرَّاء الناطقين باللّغة الإنجليزية اليوم.

تحقَّق ذلك بفضل حركة الترجمة التي انطلقت بميزانية كبيرة في عهد الخلافة العباسية وكانت بدايتها في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي. برعاية على أعلى المُستويات، من قِبل الخلفاء وأبنائهم، سعت هذه الحركة إلى إدخال الفلسفة والعلوم اليونانية في الثقافة الإسلامية. امتلكت إمبراطوريتهم الموارد اللازمة للقيام بذلك، ليس فقط من الناحية المالية، ولكن أيضًا من الناحية الثقافية. من أواخر العصور القديمة إلى ظهور الإسلام، بقيت اليونانية كلغةٍ للنشاط الفكري بين المسيحيين، وخاصة في الشام. لذلك، عندما قرَّر الأرستقراطيون المُسلمون ترجمة العلوم والفلسفة اليونانية إلى العربيّة، اتجهوا إلى المسيحيين. في بعض الأحيان، كان يُترجم عمل يوناني أولًا إلى السريانية، ومن ثمَّ إلى العربيّة. كانت هذه إشكالية كبيرة. اليونانية ليست لغةً سامية، ولذلك قام المُترجمون بنقل النص من مجموعة لُغويّة إلى أخرى. كان الأمر أشبه بالترجمة من الفنلندية إلى الإنجليزية أكثر من الترجمة من اللاتينية إلى الإنجليزية. في البداية لم تكن هناك مصطلحات محدَّدة للتعبير عن الأفكار الفلسفية باللّغة العربيّة.

ما الذي دفع الطبقة السياسية في المُجتمع العباسي لدعم هذه المُهمّة الهائلة والصعبة؟ مما لا شكَّ فيه، أن بعض الأسباب يعود لتلبية احتياجات شرائحهم العلمية: النصوص المُهمّة في مجالات مثل الهندسة والطب لها تطبيقات عملية واضحة. لكن هذه النقطة لا تفسر سبب حصول المُترجمين على دعم ماليٍّ ضخم لترجمة، على سبيل المثال، «ميتافيزيقيا» أرسطو أو «التاسوعات» لأفلوطين إلى العربيّة. تظهر الأبحاث الذي أجراها علماء رائدون في مجال دراسة حركة الترجمة اليونانية العربيّة، وخاصة ديمتري غوتاس في كتاب «الفكر اليوناني، الثقافة العربية» (1998) أن الدوافع الرئيسية لهذا العمل كانت في الواقع سياسية إلى حدٍّ كبير. أراد الخلفاء تأسيس هيمنتهم الثقافية الخاصة، في منافسة مع الثقافة الفارسية، وأيضًا في منافسة مع البيزنطيين المُجاورين. أراد الخلفاء العباسيون إظهار قدرتهم على الاستمرار في الثقافة اليونانية بشكلٍ أفضل من البيزنطيين الناطقين باليونانية، الذين كانوا في الظلام بسبب لاعقلانية اللاهوت المسيحي.

وجد المُفكِّرون المُسلمون أيضًا، مصادر في النصوص اليونانية للدفاع عن دينهم وفهمه بشكلٍ أفضل. كان الكندي، (المُتوفى حوالي 870 بَعد الميلاد)، والذي يُعتبر تقليديًا أول فيلسوف يكتب باللّغة العربيّة، من أوائل الذين استفادوا من هذه الإمكانية. كان الكندي مسلمًا ثريًا يتردَّد على دوائر البلاط، ويشرف على أنشطة مجموعة العلماء المسيحيين القائمين على ترجمة النصوص اليونانية إلى العربيّة. كانت النتائج مزيجًا؛ النسخة التي قدَّمتها هذه المجموعة من



سقراط وطلابه ، رسم توضيحي من «كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلام» للمباشير ، المدرسة التركية ، (القرن الثالث عشر) ▲

ميتافيزيقيا أرسطو، كانت غير مفهومة في بعض الفقرات (لكي نكون منصفين، ينطبق هذا أيضًا على الميتافيزيقيا اليونانية نفسها)، بينما كانت «ترجمتها» لكتابات أفلوطين غالبًا ما تأخذ شكل إعادة صياغة حرّة مع إضافات جديدة.

هذا الأمر يظهر إشكالية الترجمات اليونانية إلى العربيّة بشكلٍ عام، وربما جميع الترجمات الفلسفية. مترجمو الفلسفة من لغةٍ أجنبية يعرفون جيدًا أن هذا العمل يتطلَّب مستوى عاليًا من استيعاب الموضوع. وفي الوقت نفسه، سيكون لديك خيارات صعبة حول كيفية ترجمة النص المصدر إلى النص الهدف، وسيترك القارئ، الذي قد لا يعرف أو لا يستطيع الوصول إلى النص الأصلي، بالكامل تحت رحمة قرارات المُترجِم.

المثال المُفضل لديّ يتعلّق بأرسطو. يستخدم أرسطو الكلمة اليونانية (Idos) للإشارة إلى كلٍّ من «الصورة» و«النوع»: الصورة تشبه عبارة «الجوهر، مصنوع من المادة والصورة»، والنوع مثل «الإنسان، هو نوع يوضع تحت جنس الحيوان». لكن هناك كلمتان مختلفتان في اللّغة العربيّة، وكذلك في اللّغة الإنجليزية: (form) للدلالة على الصورة، و(species) للدلالة على النوع. نتيجة لذلك، كلما صادف المُترجمون العرب كلمة (Idos)، كان عليهم أنْ يقرِّروا أيًّا من هذين المفهومين كان يدور في ذهن أرسطو، أحيانًا كان الأمر واضحًا، وأحيانًا لم يكن كذلك. لكن الترجمة العربيّة لأفلوطين لم تكن بحاجة إلى هذه القرارات الضرورية بشأن المُصطلحات. أدى هذا إلى تدخلات مثيرة في النص، مما ساعد على ملاءمة أفكار أفلوطين مع اللاهوت التوحيدي

وإعادة صياغة فكرة «المبدأ الأول الأسمى والمطلق» في الفكر الأفلاطوني الحديث باعتباره «الخالق العظيم للأديان الإبراهيمية».

ماذا كان دور الكندي نفسه في كل هذا؟ في الواقع، لسنا متأكدين تمامًا. من الواضح أنه هو نفسه لم يترجم أي عمل، وربما لم يكن يعرف الكثير عن اللّغة اليونانية. ولكن وفقًا للمعلومات التاريخية، فقد «صحّح وراجع» أفلوطين العربيّة، مضيفًا أفكاره الخاصة إلى النص. على ما يبدو، اعتقد الكندي وزملاؤه أن الترجمة «الصحيحة» هي الترجمة التي تنقل الحقيقة، وليست فقط الترجمة الوفيّة للنصِّ الأصلي.

لكن الكندي لم يكن راضيًا عن هذا العمل. ألَّف سلسلة من الأعمال المُستقلة، والتي كانت عادةً، في شكل رسائل موجَّهة إلى مؤيديه، بمَنْ في ذلك الخليفة نفسه. أوضحت هذه الرسائل أهمية الأفكار اليونانية وقوتها، وكيف يمكن لهذه الأفكار أن تتواصل مع اهتمامات الإسلام في القرن التاسع الميلادي. نتيجة لذلك، تصرَّف الكندي كمسؤول العلاقات العامة للفكر اليوناني. طبعًا هذا لا يعني أنه اتّبع بخنوع، القدماء الذين كتبوا باليونانية. على العكس من ذلك، كانت أصالة مجموعة الكندي في تبنيها للأفكار اليونانية وتكيفها معها.. كان الكندي يدرك شيئًا نسيناه اليوم: أن ترجمة الأعمال الفلسفية، يمكن أن تكون وسيلة قوية لمُمارسة الفلسفة.

■ بيتر أدامسون □ ترجمة: مسلم غالب

المصدر:
https://aeon.co/ideas/arabic-translators-did-far-more-than-just-preserve-greek-philosophy

الطفل الذي لا يريد أن يكبر

يملك الواحدُ منّا أُسْرَتين على الأقلّ: الأسرة التي تختاره والأسرة التي يختارها. أسرته الأولى من أب وأمّ وإخوة وأخوات وأقارب يجد معظمهم قبلهُ ولا خيار له في الانتماء إليهم. أمّا أسرته الثانية فهي تنشأ معه وهو ينتقي عناصرها وأفرادها بنفسه وبينها يومًا بعد يوم على أسُس من الزمالة والصداقة والعِشْرة. إلّا أنّي أعتقد أنّ ثمّة أسرة ثالثة قد لا نعرف أشخاصها لحمًا ودمًا، وقد لا نختلط بأفرادها على الإطلاق، لكنّنا نحبّها بشكلٍ عميق وحميم ونتعايش مع أفرادها الرمزيّين أو «الافتراضيّين» أكثر ممّا نتعايش مع «أهل الواقع».

هذه الأسرة هي تلك التي تتكوّن من الكُتّاب والمُبدعين والشخصيّات المُتخيَّلة في الروايات والمسرحيات والأفلام والتي ننتقيها من خلال المُطالعة والمُشاهدة والسفَر في الخيال المُبدع فإذا نحن نحبّها ونتعامل معها كأنّنا نتعامل مع أشخاصٍ حقيقيّين. وسأتحدَّث هنا عن «فردين» من أفراد هذه الأسرة الثالثة.

***

أسّس الطاهر شريعة أيّامَ قرطاج السينمائيّة في 1966. اكتشفتُه عن بُعد في البداية، مع اكتشافي السينما، وبلغتني أصداءُ نضاله من أجل خصوصيّة سينمائية تونسية عربية إفريقية تحاور العَالَم وتنفتح عليه بندية. بعد ذلك تابعتُ عن كثب خطواته وهو يحلم ثمَّ وهو يرى حلمه يتحقّق، ثمَّ وهو يراه يطير بعيدًا عنه، وأحيانًا في غير اتجاهه.


آدم فتحي

كان يبدو لي شخصية سينمائية جديرة بالتمثيل في أحد أفلامِ أورسن ويلز أو جون هيستون أو كوروزاوا. شَعرُ جون غابان في فيلم البؤساء. جبين براندو في فيلم القيامة الآن. عينا شاهين في باب الحديد. سحنة هوبكينز في صمت الخرفان. بسمة نيكولسون في طيران فوق عش الوقواق. حركات حامينة في وقائع سنوات الجمر. ضحكة أنطوني كوين في زوربا.

جلستُ إليه فيما بَعد في بيته واقتربت فيه من الأستاذ والشاعر والحكّاء والمُترجم والسندباد الذي لا يكلّ. فإذا أنا أمام ساخر مقبل على الحياة زاهد فيها وكأنّه خليط من الجاحظ ورابليه وأبي ذرّ. وإذا أنا مثلٍ مَنْ يرافق رحّالة يضرب في الآفاق منتقلًا من إفريقيا إلى أوروبا إلى آسيا، ومن الشعر إلى السينما إلى المُوسيقى، ومن الأدب إلى الفكر إلى الحكاية الشعبية، ومن حديث السياسة إلى حديث المائدة والأعشاب الطبية التي أخذ أسرارها من البحّارة وحكماء القبائل الإفريقية، وتعلم استخراج رحيقها مستعينًا بها على جسده.

كل ذلك في هيئة طفل لاعب هو في الوقت نفسه بحّارٌ محارب يذكّرك بآخاب وسانتياغو بطلي ملفيل وهمنغواي. ولعَلّ هذا «الطفل» هو الذي أوصى بأن يُوارى الثرى تحت شجرة زيتونة قرابة البحر. وذاك ما كان فعْلًا حين غادرنا سنة 2010. فإذا نحن لا نغفل لحظة عن أنّنا أمام تونسي من طينة أولئك الذين تعرف هذه الأرض كيف ترفد لديهم المجاديف بالجذور، والجذور بالأجنحة، فلا المجاديف تمنعهم من الإبحار في اتّجاه طفولة الجذور، ولا الجذور تمنعهم من امتلاك أجنحةِ عملاق، ولا أجنحةُ العملاق تمنعهم من الطيران.

وأذكر أنّي زرته في بيته في مدينة «الزهراء» ذات شتاء قبل أشهر من وفاته. كان البرد شديدًا وطال طرقي على الباب حتى كدت أعود على أعقابي قبل أن يُفتح في اللحظة الأخيرة. عندئذ كانت المُفاجأة. كان «سي الطاهر» في ملابس صيفيّة بالرغم عن البرد الشديد. ظلّ يضحك مستمتعًا بذهولي أمام المشهد الذي اقترحه عليّ مصرًّا على

بساطة الموضوع، فتلك كما يقول عادة بسيطة من عادات «طفل تونسيّ» اعتاد أن «يلعب مع الشتاء».

***

أمّا روبين ويليامز فقد التحق بأسرتي الثالثة منذ شاهدتُه أول مرّة في «حلقة الشعراء المفقودين» في دور الأستاذ جون كيتينغ (إخراج بيتر وير وموسيقى موريس جار سنة 1989). لذلك هزّني اختيارُه الموت بقدر ما رجّني فيلمه على عتبة شبابي وحلّق بي عاليًا وأخذني إلى مناطق مجهولة في أعماقي.

اختار روبين أن يغادر الحياة على إثر نوبة جديدة من الاكتئاب، هو الذي أتقن في أدواره (الكوميدية وخاصةً التراجيدية) تمجيد المرح مُلحًّا مرّةً أخرى على أن الابتسامة ليست سوى جرح متنكّر.

كان شبيهًا بشارلي شابلين من بعض النواحي، وتحديدًا بشخصية شارلو، أي مُهرّجًا من ذلك النوع النادر المُلغز الذي يعرف كيف يخفي شروخه الفاغرة تحت قناع الخفة.

مع «حلقة الشعراء المفقودين» انفتح أمام جيلي عالَمٌ يختلف فيه نموذجُ الأب والمُعلّم وتصبر فيه المجموعة على انشقاقيّة الفرد ويكفي فيه أن نقف على الطاولة كي نرى العَالَم مختلفًا.

فجأةً أصبحنا كلّنا تود أندرسن، ذلك الطالب الذي غيّر الأستاذ كيتينغ حياته وأخذ كلّ منا يردّد في داخله تلك العبارة الذهبية التي تخلّلت الفيلم كله: Carpe diem. اقطف يومك الراهن. دون أن نعرف أيامها أن العبارة لشاعر تُوفي قبل ميلاد المسيح، هو هوراس.

كان الفيلم مليئًا بالنصوص الشعرية والأهم من ذلك كله أنه كان نصًّا شعريًّا في ذاته، تعانَقَ فيه الإخراجُ والمُوسيقى والأداء بشكلٍ زاده نجاحًا تصويرُ المَشاهد وفق تسلسل غير معهودٍ في ذلك الوقت.

لم أفوّت فيلمًا لروبين بعد ذلك. وكثيرًا ما أحسستُ بأنه لا يحسن أحيانًا اختيار أفلامه وإنْ كان قادرًا على إخفاء هناتها بمجرّد حضوره على الشاشة. إلّا أني لم أشك لحظة في أنّي أمام ممثل كبير لا يختار دائمًا أدوارًا في حجمه، لأنّه طفل لا يريد أن يكبر.

أمّا صفات المُمثل الكبير فأذكر من بينها: المهارة في إخفاء المهارة تحت قناع العفويّة. إضفاء المصداقية على أيّ دور مهما كان عصيًّا على التصديق. القدرة على منح أيّ شخصيّةٍ مقدارًا خاصًّا من الكثافة فإذا نحن هي بشكلٍ أو بآخر.

وأمَّا الطفل الذي لا يريد أن يكبر فيكفي أن نعود بالذاكرة إلى عددٍ من أدواره الرئيسية:

دوره في فيلم «هوك» (سبيلبرغ 1991) وهو يُجسّد لنا بيتر بان (الطفل المُزمن) وقد أصبح أربعينيًّا مترهّلًا ولم يستعد قدرته على الطيران إلّا حين تذكّر ما يمثّله أطفاله بالنسبة إليه.

دوره في فيلم «السيدة داوتفاير» (كولومبوس 1993) وهو المُهرّج المُزمن الذي يفقد عمله ويوشك على فقدان أسرته فيتنكّر في زيّ مربّية عجوز للاقتراب من أطفاله.

دوره في فيلم «جاك» (كوبولا 1996)، حيث يُولد بعد شهرين ونصف الشهر من الحمل ويكتشف الأطباء أنه ينمو بسرعة تفوق المُعدّل، ثمّ إذا هو في العاشرة من عمره، لكنّه في جسد رجل أربعيني.

دوره في فيلم «ويل هونتينغ» (غوس فان سانت 1997) وهو طبيب نفساني يكتشف نفسه فيما هو يُعالج عبقريًّا (يقوم بدوره مات دايمون) غير معني بالسير على السكك الجاهزة.

في كلّ هذه الأفلام كما في فيلم «صباح الخير فيتنام» (ليفنسون 1987) وفيلم «جومانجي» (جونستون 1995) وغيرهما، تحضر تيمة الطفولة بإلحاح لا يمكن أن ننسبه إلى المُصادفة، لأن وراءه ذاتًا تعبّر عن هواجسها من خلال انتقاء السيناريوهات.

في كلّ هذه الأفلام يفصح روبين ويليامز بشكلٍ أو بآخر عن الطفل فيه وهو يحاول أنسنةَ الجد باللعب ويُصرّ على البقاء على الرغم من الشيخوخة والمرض والمُجتمع والحياة ذاتها.

تُرى ما الذي حدث لهذا الطفل كي ينتحر؟ البعض يُشير إلى لعنة المُهرجين! البعض يلحّ على تبعات الإدمان! البعض يُذكّر بخيبات مهنيّة! البعض يتحدَّث عن مرض باركنسون!

لكنّ الأرجح أنّ الطفل فيه اكتشف أخيرًا أنّه كبر رغمًا عن أنفه ولم يعد يستطيع أن يلعب بعد انكسار القناع الضاحِك تحت ضربات الخذلان: خذلان الجسد، وخذلان المهنة، وخذلان المُجتمع.

فاختار اللاعبُ ملعبًا آخرَ بعيدًا عنّا، بعيدًا عن الخذلان، حيث يستطيع ربما أن يرقص فوق الطاولة ضاحكًا، مردّدًا من جديد وإلى الأبد: Carpe Diem. اقطفوا يومكم الراهن.

***

ما الذي يجمع بين هذين العلَمين: «سي الطاهر» التونسيّ و«روبين» الأميركي؟

كلاهما ابن السينما. وكلاهما أب من آباء السينما. كلٌّ في مجاله. ليس من شكّ في ذلك.

إلّا أن «المُشترك» بينهما في نظري هو السينما كوسيطٍ يتيح للمُتفرّج إمكانيّة الدهشة، والطاقة على التفكير خارج القوالب، منقذًا طفولته من الهرم والشيخوخة.

ولعلّ السمة الأهمّ التي تجمع بينهما تتمثّل في قدرتهما معًا على كسر الجدار الفاصل بين الحياة والسينما. ورغبة كلّ منهما في أن يظلّ في السينما كما في الحياة، طفلًا يرفض أن يكبر. طفلًا يتحقّق فيه ما نحلم جميعنا بتحقيقه: أن نكون «أطفالًا لا يكبرون».


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!

الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!

الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!

الدوحة
خروج العربية
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..

الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!

الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل

الدوحة
فنّ القول وسلطته..

الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!

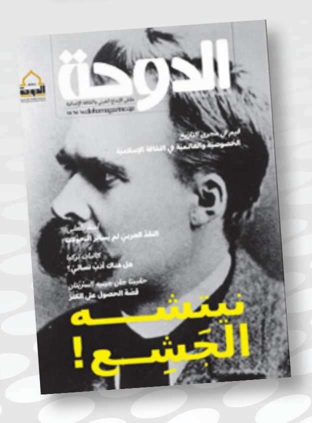
الدوحة
جمرة الحداثة
روحُ التعدُّد

الدوحة
تغذية العالم

الدوحة
الذاكرة والنسيان

الدوحة
كرنفال
الفاجعة!

الدوحة
الزمن
المكيافيلي

الدوحة
كافكا
والسنوات
الحاسمة

الدوحة
نيتشه
الجَشِع!

الدوحة
أين نتجه؟

الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!

الدوحة
مجتمع الوجـــه!

الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن

الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..

أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
shutterstock